

Články

TARTUSKÁ ŠKOLA

Od modelujících systémů k uměleckým textům¹⁾

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Když si ve školním roce 1959/1960 začal Jurij Michajlovič Lotman připravovat přednášky ze strukturální poetiky jistě netušil, že se právě začíná rodit později světoznámá „tartuská škola“, někdy také nazývaná „moskevsko-tartuská škola“. Uvozovky jsou v tomto případě více než opodstatněné, protože v tehdejší, dnes bývalém Sovětském svazu nemohly oficiálně existovat žádné vědecké školy (vymezující se specifickou metodikou a metodologií), neboť principy marxismu-leninismu tvořily vědecké paradigma pro všechny oblasti vědy, včetně humanitních a společenskovědních disciplin.

Mezi členy této školy se řadí Vjačeslav Vselododovič Ivanov, Vladimír Mikolajevič Toporov, Jurij Gavrilovič Civjan, Boris Andrejevič Uspenskij, Michail Benjaminovič Jampolskij a další. „Tartuská škola“ si záhy získala světové uznání a dnes je evidentní, že představuje významnou etapu ve vývoji strukturně-sémiotických výzkumů a do jisté míry tvoří až svého druhu intelektuální protiváhu francouzským strukturalisticko-sémiologickým zkoumáním. V daném rozsahu pochopitelně nelze obsáhnout jak šíři, tak hloubku metod a výtěžků „tartuské školy“, a proto se věnujeme především jejímu zakladateli a u vybraných problémů necháme zaznít i hlasy jeho spolupracovníků.

Jurij M. Lotman při koncipování své teorie umění vytvořil jako „vedlejší produkt“ původní koncepci kultury, přesněji řečeno teorii sémiosféry. Ve svých textech navazoval, tak jako většina jeho předchůdců i současníků v této linii vědeckého myšlení, na iniciativu geniálního švýcarského lingvisty Ferdinanda de Saussura. Znal ovšem velmi dobře i práce členů OPOJAZu, Moskevského lingvistického kroužku a právě tak Pražského lingvistického kroužku, které dokázal původním a současně korektním způsobem využít při výstavbě vlastní koncepce.

1) Text tvoří jednu kapitolu z chystané knihy *Znaky, obrazy a stíny slov*.

Prvotní modelující systém a druhotné modelující systémy

Podobně jako představitelé pražské školy si Lotman osvojil ze Saussurovy lingvistiky (sémiologie) především myšlenku o rozlišení jazyka (*langue*) a promluvy (*parole*)²⁾ v celku řeči (*langage*). Podle Lotmana Saussure správně určil, že pokud má být proces verbální komunikace úspěšný, musí nutně existovat nějaké minimální společné předpoklady komunikace, ergo musí existovat nějaký všeobecně srozumitelný a akceptovaný jazyk neboli kód, tvořený systémem znaků a pravidel jejich spojování. Tento kód umožňuje generovat a dekodovat různé promluvy, tedy různé zprávy.

Jenže podle Lotmana verbální jazyky neboli přirozené jazyky, jakými jsou například čeština, slovenština, ruština atd. jsou jen jedněmi z mnoha jiných prostředků komunikace. V knize *Štruktúra umeleckého textu* dokládá, že v kulturách našeho typu existují tyto odlišné typy jazyků:

- a) **prirodzené jazyky** (napr. ruský, francúzsky, estónsky, český);
- b) **umelé jazyky**: jazyky vedy (metajazyky vedeckých spisov), jazyky dohovorených signálov (napr. dopravných značiek) a pod.
- c) **druhotné jazyky** (druhotné modelujúce systémy) – komunikačné³⁾ systémy tvoriace nadstavbu nad rovinou prirodzených jazykov (mýty, náboženstvo).⁴⁾

Mezi druhotné jazyky neboli mezi druhotné modelující systémy patří, podle Lotmana, i umění a to nejen slovesné umělecké druhy, ale i ostatní, protože jsou to komunikační, znakové systémy, vytvářené podle vzoru či na bázi přirozeného jazyka.

Například hudba sa ostro odlišuje od prirodzených jazykov absenciou záväzných sémantických vzťahov, a predsa v súčasnosti je zrejme úplne namieste opísať hudobný text ako niektorý syntagmatický útvar (práce L. F. Langlebena a B. M. Gasparova). Vyčlenenie syntagmatických a paradigmatických vzťahov vo výtvarnom umení (práce L. F. Žegina, B. A. Uspenského). Vo filme (state S. Ejzenštejna, J. N. Tyňanova, B. M. Ejchenbauma, Ch. Metza) umožňuje vidieť v týchto umeniach semiotické objekty – systémy utvorené typologicky podľa jazyka. Keďže ľudské vedomie je jazykovým vedomím, všetky modely, ktoré sú jeho nadstavbou – vrátane umenia – môžeme považovať za druhotné modelujúce systémy.⁵⁾

2) Pojem „parole“ se do slovenštiny překládal jako „řeč“, jenže stejně se překládal i pojem „langage“ později jako „reč v širšom zmysle slova“. Aby nedošlo k zbytečným nejasnostem, budeme „parole“ překládat jako „promluva“ (slovensky „prehovor“) a „langage“ jako „řeč“. Viz Peter M i c h a l o v i č – Pavol M i n á r, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava : Iris 1997, s. 16–17.

3) Překladatel knihy *Štruktúra umeleckého textu* Milan Hamada používá pojem „komunikatívny“, jenže podle našeho názoru tento pojem nevyjadřuje přesně, co Lotman mínil, a tak místo „komunikatívny“ budeme používat podle našeho názoru přesnější pojem „komunikačný“.

4) Jurij M. L o t m a n, *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran 1990, s. 19.

5) Tamtéž, s. 20.

Modelující systémy, bez ohledu na to, zda jde o prvotní nebo druhotné, jsou vždy hierarchicky nadřazené nad zprávami, které Lotman označuje pojmem „texty“, kdy za texty můžeme považovat každé, více či méně uspořádané řetězce znaků, které splňují tyto tři podmínky:

1. **Vyjadrenosť** (Vyraženost) Text je zafixovaný do určitých znakov a v tomto zmysle stojí proti mimotextovým štruktúram. V umeleckej literatúre je to predovšetkým vyjadrenosť textu znakmi prirodzeného jazyka. Vyjadrenosť v protiklade s nevyjadrenosťou nás núti skúmať text ako realizáciu nejakého systému, jeho materiálne stelesnenie. V saussurovskej antinómii jazyka a prehovoru bude text vždy patriť do oblasti prehovoru.
2. **Ohraničenosť** Textu je vlastná ohraničenosť. Z tohto hľadiska stojí text na jednej strane proti všetkým materiálne stelesneným znakom, ktoré nevstupujú do jeho zloženia podľa princípu zaraditeľnosti – nezaraditeľnosti. Na druhej strane stojí text proti všetkým štruktúram a neurčeným príznakom hranice – napríklad aj proti štruktúre prirodzených jazykov – aj bezhraničnosti („otvorenosti“) ich rečových textov.⁶⁾
3. **Štruktúrnosť** Text nie je jednoduchou postupnosťou znakov v priestore medzi dvoma vonkajšími hranicami. Text je vlastná vnútorná organizácia, ktorou sa v syntagmatickej rovine mení na štruktúrny celok.⁷⁾

Podobne jako Mukařovský, ale i například fenomenologicky orientovaní estetiko-
vé (Ingarden, Geiger, Nikolai Hartmann) či francouzští strukturalisté a naratologové (Barthes), byl i Lotman přesvědčen, že umělecký text je složitá, hierarchizovaná struk-
tura, která se skládá z různých, navzájem propojených rovin, které nazval podtexty. Každý z těchto podtextů je organizován podle jemu vlastních pravidel, přičemž při popisu celku struktury uměleckého textu je třeba postupovat od hierarchicky nejnižší roviny až po rovinu nejvyšší. Tento, nikoli samozřejmý metodický postulát si ukážeme v následující interpretaci Lotmanovy koncepce filmu.

Třebaže ve *Štruktúre umeleckého textu* zdůrazňoval Lotman obecnou nadřazenost mo-
delujícího systému nad textem, v případě umění, které tvoří druhotné modelující sys-
témy, připouštěl určitou míru autonomnosti textu. Jak uvádí, v dějinách umění existují
dvě třídy uměleckých jevů:

Prvú triedu tvoria umelecké javy s vopred danými štruktúrami a očakávanie po-
slucháča sa zdôvodňuje celou stavbou diela.

V dejinách svetového umenia, keď ho berieme v celom rozsahu, umelecké sys-
témy, v ktorých sa spája estetická hodnota s originalitou, sú skôr výnimkou než
pravidlom. Folklor všetkých národov sveta, stredoveké umenie, ktoré predsta-
vuje nevyhnutný celosvetový historický úsek, **commedie dell'arte**, klasiciz-
mus – to je neúplný zoznam umeleckých systémov, ktoré merajú hodnotu diela
nie porušovaním, ale dodržiavaním pravidiel.⁸⁾

6) Tamtéž, s. 66.

7) Tamtéž, s. 68.

8) Tamtéž, s. 325–326.

Tento typ uměleckých systémů Lotman označuje pojmem *estetika totožnosti*, proti ní klade druhý typ systémů, jenž nazývá *estetikou protikladu*. Tu tvoří:

systémy, kterých kódová povahu posluchač nepozná před začátkem umeleckého vnímání... Proti zaužívaným způsobům modelování skutečnosti staví umelec svoje originální řešení, které považuje za pravdivější. Kým v prvním případě se akt uměleckého poznání spája se zjednodušením, generalizací, v druhém máme do činení se skomplikováním.⁹⁾

Na první pohled se může zdát, že estetika protikladu „pracuje“ v režimu, který nemá pravidla, ale Lotman takovou možnost jednoznačně odmítá. Podle něj:

tvorba mimo pravidel, mimo strukturálních vztahů není možná. Protirečí by charakteru uměleckého díla jako modelu a jeho charakteru znaku, to značí, že by nebylo možné poznávat svět pomocí umění a odovzdávat výsledky tohoto poznání posluchačovi.¹⁰⁾

Dilema mezi normativností, komunikací podle předem daných a známých pravidel a porušováním norem, pravidel komunikace lze řešit tak, že i takové umění „nie je hrou bez pravidel“, ale hrou, ktorej pravidlá treba určiť v procese hry“.¹¹⁾ Pochopení textu, jehož pravidla dekódování „treba určiť v procese hry“ je přirozeně mnohem složitější nežli pochopení textu, jehož pravidla jsou daná předem, jenže na druhé straně zakódování textu v kódu, který je recipientovi z větší části neznámý, není samoučelné, ale bezprostředně souvisí s tvorbou nových významů.

Při příležitosti 25. výročí vzniku „tartuské školy“ precizoval Lotman toto stanovisko následujícími třemi tezemi:

1. text předchází jazyk (umelec vytváří text v jazyku, který ještě pro auditorium neexistuje, a právě „zvládnutí“ tohoto jazyka je uměleckým novátorstvím);
2. text je v semiotickém ohledu bohatší než jazyk, když se může dekódovat v kontexte několika (mnohých, vrátane ještě nejistvujících) kódů. Mimosystémové elementy textu (z hlediska existujících kódů) se mohou v dějinách jeho fungování po stáročia stát relevantními elementy budoucích kódů; 3. text není pasívním „obal“, ale generátorem informací. Ověřte větší složitost textu jako kódů, které z něho snímají tu nebo onu významovou vrstvu, robí tento objekt náročnejším na analýzu, ale súčasne o to zaujímavejším.¹²⁾

Lze to říci i tak, v souladu s Lotmanem, že se zkoumání posunulo od „ein Text“ k „der Text“, tj. od textu, který je derivátem známého jazyka, k textu, od něhož se jazyk odvozuje. Podobnost s rolí metafory v přirozených jazycích, rozšiřující sémantické pole daného jazyka jako primárního modelujícího systému zde není náhodná.

9) Tamtéž, s. 329.

10) Tamtéž.

11) Tamtéž.

12) J. M. L o t m a n, *Text a kultura*. Bratislava : Archa 1994, s. 92–93.

Nová rozprava o znacích

Tři roky po publikování knihy *Štruktúra umeleckého textu* vydává Lotman práci *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Tato kniha představuje pokus o vytvoření metajazyka popisu filmů a pro nás je důležité, že v určitých bodech nejen rozvíjela, ale i modifikovala názory prezentované v knize *Štruktúra umeleckého textu*.

V úvodu knihy *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky* nacházíme zajímavou rozpravu o znaku. Podle Lotmana existují dvě základní skupiny znaků:

konvenčné a ikonické (uslovnyje i izobrazitelnyje). Konvenčné sú také, pri ktorých spojenie výrazu s obsahom nie je vnútorne motivované. Tak napríklad sme sa dohodli, že zelené svetlo bude znamenať slobodu pohybu a červené stáť. Mohli sme sa dohodnúť i naopak. V každom jazyku je forma toho alebo iného slova historicky podmienená. Ak by sme však nebrali do úvahy históriu jazyka a jednoducho napísali jedno a to isté slovo v rôznych jazykoch, potom samotná možnosť vyjadriť jeden význam rôznymi formálnymi spôsobmi presvedčivo ukazuje, že medzi obsahom a výrazom v slove nejstávajú nijaké záväzné vzťahy. Slovo je najtypickejší a kultúrny významný príklad konvenčného znaku.

Ikonický alebo obrazný znak znamená, že význam má jedinečný, prirodzene mu prislúchajúci výraz. Najvšeobecnejším príkladom je kresba. Môžeme dokázať, že v slovanských jazykoch sa význam pojmov „stól“ a „stolička“ (rusky „stol“ i „stul“) vzájomne miešal. Staroruské slovo „stol“ môžeme preložiť do súčasnej ruštiny ako „to, na čom sa sedí“ (por. ruské „prestol“ – trón), poľské „stól“ (vyslov stul) sa prekladá do ruštiny ako „stol“ (por. estónske „tool“), ale nemôžeme si predstaviť kresbu stola, o ktorej by sa dalo povedať, že v danom prípade označuje stoličku (rusku „stul“) a dokonca, že by ju mali chápať tí, ktorí sa na kresbu pozerajú.¹³⁾

Bylo by však nesprávne, kdybychom ikonické znaky chápali jako přirozené, to znamená dané „od přírody“, univerzálně platné, kdybychom jim upírali jakýkoli podíl konvenčnosti. Takovou možnost Lotman jednoznačně odmítá, když například dokládá, že i takový ikonický znak *par excellence* jakým je fotografie, obsahuje podíl konvenčnosti, mimo jiné projevující se v tom, že fotografie jako dvojrozměrný znak reprezentuje (zastupuje) trojrozměrný objekt.

Do akej miery sú skonvencionalizované ikonické znaky, o tom sa môžeme presvedčiť, ak si uvedomíme, že ľahkosť ich vnímania je podriadená zákonu, ktorý funguje len vo vnútri jedného a toho istého kultúrneho priestoru. Za jeho hranicami prestávajú byť tieto znaky v priestore a čase zrozumiteľné. Napríklad európske impresionistické maliarstvo je pre čínskeho diváka iba nereprodukujúcim súborom farebných škvŕn, kultúrny predel umožňuje v archaických kresbách „spoznať“ človeka v skafandri a v rituálnom mexickom obraze zase pozdĺžny rez kozmickou raketou.¹⁴⁾

13) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava : Slovenský filmový ústav 2007, s. 11.

14) Tamtéž.

Rozdíl mezi konvenčními a ikonickými znaky, který Lotman na straně druhé zastává a který platí v dané soustavě modelujících systémů, se zásadním způsobem projeví i v povaze textů, které vznikají jejich spojením. Doložme si tento rozdíl na příkladě dopisu a obrazu.

Avšak text „listu“ sa celkom jednoducho dá rozdeliť na diskkrétne jednotky – znaky. Vďaka špecifickým jazykovým mechanizmom sa tieto znaky spájajú do postupností – syntagiem rôznych rovin. V rovine jazyka vystupuje text ako nečasová štruktúra, v rovine prehovoru zase ako štruktúra trvajúca v čase. Obraz sa však priamo nedelí na diskkrétne jednotky (z praktických dôvodov tu obraz nechápeme ako umelecký jav, ale výlučne ako neumeleckú ikonickú správu, napríklad reklamnú kresbu). Znakové vlastnosti tu vznikajú pomocou istých pravidiel projekcie objektu na rovinu...

A hoci v oboch prípadoch máme pred sebou semiotickú situáciu, v každej z nich jestvuje iný vzťah medzi takými základnými kategóriami, ako je znak a text. V prvom prípade je znak prvotný, niečo, čo existuje pred textom, a sám text sa buduje zo znakov. V druhom prípade je prvotný text: znak sa buď stotožňuje s textom ako celkom, alebo sa vyčleňuje pomocou druhotnej operácie, ktorá je analogická slovnej správe.¹⁵⁾

Primát textu nad znakem v ikonické zpráve – obrazu jasne poukazuje na skutočnosť, že sa obraz obtížne sémiotizuje, ťažko se z něj nebo lépe v něm vymezují diskrétní jednotky, které by se daly beze změn vyjmout z jednoho textu a včlenit do druhého. Zásadní rozdíl mezi konvenčními a ikonickými znaky se Lotman později pokusil zdůvodnit i neurofyziologicky, tedy na základě bilaterality mozku, odlišných funkcí pravé a levé mozkové hemisféry, přičemž toto fungování se mu stalo rovněž modelem pro explanaci mechanismu kultury jako celku. (Novější zkoumání, zejména bouřlivý rozvoj tzv. neurověd, kognitivních věd i neurofilosofie v posledních desetiletích v mnoha ohledech potvrdil teorii tzv. dvojího kódování / „dual coding“ Alana Paivia/, tedy odlišného způsobu zpracování verbální a obrazové informace).

Podle něho můžeme o kultuře hovořit jen tam, kde vedle sebe existují minimálně dva sémiotické systémy, které generují, přenášejí a uchovávají informace. Ty jsou „vo vzťahu vzájomnej nepreložiteľnosti a zároveň sú si navzájom podobné, keďže každý z nich svojimi prostriedkami modeluje jednu a tú istú mimosemiotickú realitu“.¹⁶⁾

Tato minimálně dvoukanálová struktura kultury je v konečném důsledku determinována rozdílnou funkcí mozkových hemisfér. Abychom jasněji viděli jejich rozdílnost, postavíme jejich specifičnosti do přehledných opozic.

I.

II.

1. Nediskrétnost. Text je priehľadnejší Diskrétnost. Znak je jasne vyjadrený ako znak a vo vzťahu k nemu prvotný. a prvotný. Text je vo vzťahu k znakom druhotný.

15) Tamtéž, s. 48–49.

16) J. M. L o t m a n, *Text a kultúra*, s. 10.

- | | |
|---|---|
| 2. Znak má zobrazujúci ráz. | Znak má konvenčnú podobu. |
| 3. Semiotické jednotky sú orientované na mimosemiotickú realitu a sú s ňou späté. | Semiotické jednotky tendujú k čo najväčšej auto-nómnosti od mimosemiotickej reality a nadobúdajú zmysel vzájomnými vzťahmi medzi sebou. |
| 4. Sú bezprostredne späté s konaním. | Sú vzhľadom na konanie autonómne. |
| 5. Z vnútorného zorného uhla sa prijímajú „nie-znaky“. | Znakovosť sa subjektívne uvedomuje a vedome akcentuje. ¹⁷⁾ |

Dalším dôležitým rozdielom medzi konvenčnými znakmi, medzi peircovskými symbolmi a ikonickými znakmi je, že

konvenčné znaky sa ľahko syntagmatizujú, skladajú do refazcov. Formálny ráz ich výrazového plánu je priaznivý vzhľadom na vyčlenenie gramatických prvkov, funkcia, ktorá zabezpečuje z aspektu daného systému jazyka správne spájanie slov do viet. [...] Konvenčné znaky sú spôsobené pre **rozprávanie**, pre vytváranie naratívnych textov, naproti tomu ikonické znaky sú určené funkciou **pomenovania**.¹⁸⁾

To ale neznamená, že by tvórci nechceli vytvoriť z konvenčných znakov pojmenovanie, presnejšie rečeno obrazy. Jan Mukařovský často zdôrazňoval, že „umění, každé umění, vlastně neustále usiluje o to, aby prorazilo omezení dané materiálem, přiklání se jednou k tomu, podruhé zas k onomu z umění ostatních“.¹⁹⁾ Tak napríklad poezie sa môže snažiť o barvitú (barevnú) líčenie udalostí, rovnako výtvarné umenie môže usilovať o tvorbu naratívnych textov. Roland Barthes v *Úvodu do štrukturálnej analýzy vyprávění* pripomína Carpacciovu *Svatou Uršulu* ako príklad pokusu vytvoriť vyprávění prostredníctvom ikonických znakov, teda obrazu. Lotman zase uvádza príklad poezie, ktorá sa pokúšala vytvoriť z konvenčných znakov text ikonického povahy. Jedná sa o známe kaligramy.

Záběr jako základní jednotka filmu

Už sa stalo tradíciou, že sa za základnú významovú jednotku vo verbálnych jazykoch pokládalo slovo, onen povestný saussurovský „articulus“. Na prvý pohľad rovnako tradičným názorom na základnú významovú jednotku vo filme je rôzne definovaný záběr jako analogie slova: „minimální jednotka montáže“, „základná jednotka kompozície filmovej naratívosti“, „jednota vnútrozáberových prvkov“, „jednotka filmového významu“.²⁰⁾

17) Tamtéž, s. 41.

18) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 14.

19) Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 194.

20) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 36.

Tato různorodost definic by podle Lotmana mohla filmovou vědu deprimovat, ale když si uvědomíme, že

podstata základných štruktúrnych prvkov sa neodhaľuje v opise ich statickej materiálnosti, ale cez ich funkčný vzťah k celku. Tým, že sa nám podarí odhaliť funkcie záberu, dostaneme i jeho najúplnejšiu definíciu. Jednou zo základných funkcií záberu je obsahovať význam. Podobne ako v jazyku, kde jestvujú významy prislúchajúce fonémam – fonologické, morféam – gramatické a slovám – lexikálne, ani záber nie je jednotným nositeľom filmových významov. Významy majú i jednotky oveľa menšie – detaily záberu, i oveľa väčšie – postupnosti záberov. Ale v tejto hierarchii významov je záber – a tu sa opäť ponúka analógia so slovom – **základným** nositeľom významov filmového jazyka. Sémantický vzťah – vzťah znaku k ním označenému javu – je tu najzreteľnejší.²¹⁾

Pripomeňme si, že niečo podobného tvrdil už Mukařovský, ktorý byl přesvědčený, že umělecké dílo je znak velmi složitý a komplexní: „každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla.“²²⁾ Záběr je základní významovou jednotkou zřejmě i proto, že má (navzdory vši problematičnosti) oproti jiným jednotkám tu nepopíratelnou výhodu, že je diskrétní, že je možné určit jeho hranice, lze ho odlišit od jiných záběrů, přičemž jeho „podstatu“ či „esenci“ lze určit třemi parametry: „obvodom-okrajmi záberu, objemom-plochosťou a následnosťou – vzhľadom na predchádzajúce a nasledujúce zábery.“²³⁾ Ohraničení záběru jeho okraji působí tak, že záběr „krájí“, artikuluje nepřerušovaný tok života, bergsonovské trvání na určité úseky, které mají své hranice. Druhý parametr souvisí se schopností záběru podílet se na konstrukci filmového prostoru, který je odlišný od prostoru reálného světa. Tak například

v živote sa po priblížení k predmetu tento zväčšuje, no obzor pozorovateľa, jeho pole pohľadu sa zužuje. Pri vzdďalovaní sa od predmetu sa zväčšuje i obzor. Vo filme – a to je jedna zo zvláštností jeho jazyka – má pole pohľadu vždy konštantnú veľkosť. Filmový priestor sa nemôže zmenšovať, ani zväčšovať. Rast detailu pri približovaní sa kamery k predmetu v spojení s nemennou veľkosťou viditeľného priestoru (vedie to k tomu, že okraje predmetu sa „režú“ krajinami záberu) tvorí osobitosť detailu vo filme.²⁴⁾

Třetí parametr se týká času, seřazení, zřetězení záběrů tak může jak „napodobovat“ plynutí času v nezvratném směru časového šípu od minulosti, přes přítomnost k budoucnosti, tak i narušovat chronologickou následnost. V samé esenci záběru je tak obsažena základní podmínka narativního zřetězení – dvě časové řady (srov. Seymour Chatman).

21) Tamtéž, s. 37.

22) J. M u k a ř o v s k ý, *Studie (I)*. Brno : Host 2000, s. 30.

23) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 40.

24) Tamtéž, s. 38–39.

Prvky a roviny filmového jazyka

Při popisu prvků a rovin filmového jazyka vychází Lotman z prostého a o to fundamentálnějšího předpokladu:

Každý obraz na plátne je znakom [navzdory zmiňovaným obtížím, vyplývajících z nediskrétní povahy obrazu – doplnili P. M. a V. Z.], to znamená, že **má význam**, je nositelem informácie. Avšak tento význam môže mať dvojaký ráz. Na jednej strane obrazy na plátne reprodukovujú nejaké predmety reálneho sveta. Medzi týmito predmetmi a ich obrazmi na plátne vznikajú sémantické vzťahy. Predmety tvoria významy obrazov reprodukovaných na plátne. Na druhej strane obrazy na plátne môžu nadobudnúť nejaké dodatočné, často úplne neočakávané významy. Osvetlenie, montáž, hra plánov, zmena rýchlosti pohybu atď. môžu pridávať reprodukovaným predmetom na plátne dodatočný význam – symbolický, metaforický, metonymický atď.

Zatiaľ čo prvé významy sú prítomné v každom vydelenom zábere, pre vznik druhých je nevyhnutný rad záberov, ich postupnosť. Len v rade, kde jeden záber strieda druhý, sa odhaľuje mechanizmus rozdielov a spojení, vďaka ktorému sa vyčleňujú niektoré druhotné znakové jednotky.²⁵⁾

Film, vzhľadom k tomu, že se, deleuzovsky rečeno, svet díky němu stává svým vlastním obrazem, obsahuje dvě tendence, pričemž jedna z nich

je založená na opakovaní prvkov, na každodennej alebo umeleckej skúsenosti diváka a vždy udáva nejaký systém očakávania. Druhá, ktorá v určitom zmysle narúša (ale nerozrušuje) tento systém očakávania, vyčleňuje v texte sémantické uzly. A tak v základe filmových významov leží posunutie, deformácia návykových následností, faktov alebo tvarov vecí.²⁶⁾

První tendence se projevuje i tak, že obraz, který divák vidí, nepovažuje v první řadě za obraz, ale za život sám, to, co vidí na plátne pokládá za nezpochybnitelná fakta. Druhá působí opačně, divák si uvědomuje obraznost obrazného, to, co vidí na plátne nepokládá za fakta, ale za zobrazení, fikci. V běžné recepci filmu se tyto dvě tendence komplementárně doplňují, případně oscilují, divák to, co vidí neporovnává jen

so životom, ale i so schémami filmov, ktoré už pozná, ktoré už videl. V takom prípade posunutie, deformácia, sujetový postup, montážny kontrast – vo všetkých prípadoch ide o obohatenie obrazov významom navyše – sa stávajú návykovými, očakávanými a prestávajú byť nositeľmi informácie.²⁷⁾

25) Tamtéž, s. 42.

26) Tamtéž.

27) Tamtéž.

Pro úplnost a přesnost stojí za uvedení následující tabulka kontrastů mezi příznakovými a nepříznakovými prvky:

Neříznakový prvok	Príznakový prvok
1. Prirodzená následnosť udalostí. Zábery nasledujú následnosti, za sebou chronologicky.	Udalosti nasledujú jedna za druhou v následnosti, ktorú určil režisér. Zábery sú poprehadzované.
2. Následné epizódy mechanicky susedia.	Následné epizódy sú zmontované do významových celkov
3. Celková plán (centrálňy stupeň priblíženia).	Veľký detail. Detail. Veľký celok.
4. Neutrálňy rakurz (os pohľadu je paralelná s úrovňou zeme a kolmá le). na plátno).	Výrazové rakurzy (rôzne zmeny osi pohľadu na vertikále i horizontále).
5. Neutrálne tempo pohybu.	Zrýchlené tempo. Spomalené tempo. Zastavenie.
6. Horizont záberu je paralelný s prirodzeným horizontom.	Rozličné druhy sklonu. Prevrátený záber.
7. Zábery nehybnou kamerou.	Panorámové zábery (vertikálne i horizontálne).
8. Prirodzený pohyb záberov.	Spätný pohyb záberov.
9. Nedeformovaný záznam záberu.	Využitie deformujúcich objektívov a iných spôsobov posunu proporcií.
10. Nekombinovaný záznam.	Kombinovaný záznam.
11. Zvuk synchronizovaný s obrazom a neskreslený	Zvuk posunutý alebo transformovaný, montuje sa s obrazom, ale nie je ním určený.
12. Obraz je neutrálňy, „čitateľňý“.	Neostrý záber.
13. Čiernobiely záber.	Farebný záber.
14. Pozitívny záber.	Negatívny záber, atď. ²⁸⁾

28) Tamtéž, s. 44–45.

Montáž, metafora a metonymie

Montáž patří mezi koncepty teoretické reflexe filmové řeči, které vyvolávají velký názorový rozptýl. Lotman se při explikaci pojmu „montáž“ opírá jednak o názory Borise Ejchenbauma a Jurije Tyňanova, jednak, nikoli překvapivě, o lingvistickou nauku Ferdinanda de Saussura. Montáž tvoří, i když ne jediný,

případ jedné z nejvšeobecnějších zákonitostí tvorenia umeleckých významov – vzájomného vzťahu (protikladu a integrácie) rôznorodých prvkov. Umelecký rad – následnosť štruktúrnych prvkov v umení – vzniká inak ako neumelecké štruktúrne rady.²⁹⁾

V čem spočívá rozdíl mezi tvorbou neuměleckého a uměleckého strukturního řádu? Vezměme si jako příklad verbální komunikaci v přirozeném jazyce. Podle Saussura může být komunikace úspěšná tehdy, když mluvčí i posluchač ovládají kód, který je již hotový, ustavený, stabilizovaný, před vlastním aktem komunikace a který se v průběhu komunikace nemění. Stabilita kódu – jazyka (langue) určuje nejen efektivitu komunikace, ale i ztrátu neočekávanosti, posluchač dokáže v určitém okamžiku předvídat z toho, co bylo dosud řečeno, co bude následovat.

A tak v ľubovoľnom, správne zostavenom texte bude informačná funkcia od začiatku do konca klesať a nadbytočnosť (možnosť predpovedať pravdepodobnosť výskytu nasledujúceho prvku v lineárnom rade správy) zase narastať.³⁰⁾

Neboli, každá promluva ve stabilizovaném kódu je principiálně redundantní. V případě umělecké tvorby vzniká následnost jinak, umělecký text je nástrojem na redukci či destrukci nadbytečnosti, kterou snižuje až anuluje mimo jiné tím, že obsahuje i to, co nebylo v kódu.

Umelecká štruktúra potláča nadbytočnosť. Okrem toho účastník aktu umeleckej komunikácie získava informáciu nielen zo správy, ale i z jazyka, akým umelecké dielo hovorí. Podobá sa človeku, ktorý sa súčasne zoznamuje s jazykom, v ktorom je napísaná kniha, i s obsahom tejto knihy. Preto v akte umeleckej komunikácie jazyk nie je nikdy nepozorovaným, automatizovaným, vopred predvídateľným systémom.³¹⁾

Jenže dezautomatizace se může projevit jen na kontrastním pozadí, které tvoří stereotyp, automatizované a stejně tak se nepředvídatelnost může „ukázat“ jen v kontrastu, konfrontaci s předvídatelným, a proto umělecký „text musí být zákonitý i nezákonitý, předvídatelný i nepředvídatelný“³²⁾, a toho lze dosáhnout dvěma způsoby. První

29) Tamtéž, s. 61.

30) Tamtéž, s. 62.

31) Tamtéž, s. 62–63.

32) Tamtéž.

vychádza z toho, že jeden a ten istý text je vo vzájomnom vzťahu s dvoma štruktúrnymi normami. To, čo je v texte z hľadiska jednej normy náhodné, javí sa zákonitě z hľadiska druhej. Nadbytočnosť dvoch rozličných systémov, ktoré smerujú proti sebe a navzájom sa dopĺňajú, sa ruší, a text si zachováva informatívnosť v celej svojej dĺžke. Takýto text sa dá pre názornosť prirovnať k správe, ktorá sa dá dešifrovať v niekoľkých jazykoch. Napríklad Puškin uvádza jednu z kapitol **Eugena Onegina** epigrafom z Horácia „Ó, Rus!“ (čo znamená „Ó, dedina“) a postavil k nemu kalambúr „Ó, Rus!“³³⁾

Druhý spôsob spočíva v priťahovaní „rôznorodých jednotiek, jednotiek rôznych systémov. Možno to porovnať s „makarónskym“ textom, v ktorom sa rovnoprávne využívajú slová rôznych jazykov.“³⁴⁾ Jelikož se filmový text dá „súčasne skúmať ako diskretný, vytvorený zo znakov, i ako nediskretný, v ktorom sa význam bezprostredne pripisuje samotnému textu“³⁵⁾, tak

analogickým spôsobom možno stanoviť dva typy filmovej montáže: spojenie záberu s nasledujúcim záberom a zmena plánu vnútri toho istého záberu (s modálnymi zmenami, alebo bez nich: zmenu krátkych a dynamických záberov na veľmi dlhé a statické možno vnímať ako výsledok montáže).³⁶⁾

Montáž „môže byť definovaná ako priradovanie rôznorodých prvkov filmového jazyka“³⁷⁾, a proto je montáž jedním z prostředků tvorby nových významů, jakými jsou významy symbolické, metaforické a metonymické. Lotman, a nutno podotknout že i jiní představitelé tartuské školy, se při vysvětlování podstaty metafor a metonymie vydali po cestě vyznačené Romanem Jakobsonem. Významným příspěvkem ke zkoumání tvorby metafor a metonymií ve filmu je text Vjačeslava V. Ivanova *Funkce a kategorie filmového jazyka*.

V tomto textu se Ivanov věnuje i synekdoše („ktorú jedni autori pokladajú za základnú, primárnu figúru, iný za čiastkový prípad metonymie“)“³⁸⁾:

Christian Metz řekl, že jedním z hlavních způsobů, jimiž se ve filmu vytváří obraz, je synekdocha (část namísto celku), jak si všiml již Ejzenštejn v souvislosti s detailem: jedna z dílčích stránek konkrétní situace se díky výstavbě filmu stává znakem situace jako celku.³⁹⁾

Podle Ivanova

k posunu významu dochází v případě metonymie a synekdochy [část za celek – doplnili P. M. a V. Z.] v rámci jedné a téže oblasti jevů vnějšího světa, jako například když oslovují člověka podle jeho oděvu (v replice básně I. Anněnského:

33) Tamtéž, s. 64.

34) Tamtéž.

35) Tamtéž, s. 79.

36) Tamtéž.

37) Tamtéž, s. 70.

38) J. M. L o t m a n, *Text a kultura*, s. 73.

39) Vjačeslav V. I v a n o v, *Funkce a kategorie filmového jazyka*. In: Jan B e r n a r d (ed.), *Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2*. Praha : NFA 1995, s. 58.

„Hej, liščí kožichu“), zatímco metafora spojuje obvykle dvě různé předmětné oblasti. Proto metonymie ani synekdocha neruší soudržnost literárního vyprávění, nemusejí přitom souviset se zápletkou. Metafora odkazuje k paralelní (druhé) řadě jevů, které s právě vykládanými bezprostředně nesouvisejí.⁴⁰⁾

Metafory se dají tvořit podle Ivanova různým způsobem. Tak například

raný Chaplin a takoví komici jako bratři Marxové nebo Laurel a Hardy užívají excentricky, jako v klauniádě, metaforického srovnání předmětů, které se shodují svým vnějším vzhledem: hrdina pojídá své tkaničky, jako by to byly špagety, krájí klobouk jako maso a polévá ho omáčkou, nastupuje do lodi po pasažérce, která spadla na zem, jako po můstku. V těchto případech se druhý kontext (špagety, maso, můstek) může chápat jako obecně známá norma. Jsou-li dány oba kontexty, metafora se motivuje jako záměna jednoho předmětu za druhý.⁴¹⁾

Naproti tomu existuje ještě jiný způsob, založený na „nevyslovení“, nevyjádření druhého členu metafory. Příkladem může být epizoda z Bertolucciho filmu *KONFORMISTA*, „kde hrdina vzpomíná, jak navštívil rodný dům, vítr zjevně metaforicky zdvihá v parku vedle domu jeho matky hromadu podzimního listí, ačkoli se metafora neobjasňuje prostřednictvím střihu“.⁴²⁾

Ivanov uvádí ještě jeden případ, kdy je film metaforický jako celek, a dosvědčuje tak a dovádí do důsledku principiální tendenci metafory rozšiřovat se na celek textu, kterou zjišťuje Mukařovský již v roce 1927 (heslo „metafora“ v Masarykově slovníku naučném, 1929):

Zatímco v Ejzenštejnově *Stávce* (Stačka, 1924–1925) vznikala závěrečná metafora na základě montážního spojení obrazů vražděných demonstrantů a zabíjení býka na jatkách, v Kramerově *Chraňte zvířata a děti* (Bless the Beasts and Children, 1971) se během celého filmu, již od počátku, od prvních záběrů hrozného snu, v němž dospělí střelí na děti, stále opakuje srovnání bizonů, které zabíjejí jen pro zábavu, s chlapci, z nichž jednoho na konci filmu zastřelí.⁴³⁾

Kromě toho k vyjádření metafory ve filmu někdy stačí slova:

ve filmu mexického režiséra Emília Fernándeze *Maclovie* (Maclovie, 1948) se nabízí srovnání indiánských rybářských loděk s motýly; není však vyjádřeno střihovou metaforou jako u Ejzenštejna, ale pouze slovy. Zvukový film právě díky své možnosti formulovat metafory slovy často upouští od jejich vizuální realizace.⁴⁴⁾

Lotman rovněž přispěl do diskuse o metafoře a metonymii. Ve studii s výmluvným názvem *Rétorika* se pokusil načrtnout typologické odlišnosti tropů, příznačné pro různá

40) Tamtéž, s. 59.

41) Tamtéž, s. 60.

42) Tamtéž.

43) Tamtéž.

44) Tamtéž, s. 61.

historická období dějin umění. Tak například metaforika baroka vyrůstá z „zblížení vzájomne nepreložiteľných slovesných a ikonických sfér, diskretných a nediskretných znakov“⁴⁵⁾.

V období romantizmu nachádzame podobný obraz: hoci metafora a metonymia majú tendenciu difúzne splynúť (pozri M. Grimaud), očividná je celková zameranosť na tróp ako štýlotvorný základ. Myšlienka organickej syntézy, splynutie rozčlenených a nespojitelných stránok života na jednej strane a myšlienka nevyjadriteľnosti podstaty života prostriedkami jedného jazyka (prirodzeného jazyka alebo izolovane vzatého jazyka ktoréhokoľvek jednotlivého umenia) na strane druhej zrodili metaforické a metonymické prekódovanie znakov semiotických systémov.⁴⁶⁾

Pro avatgardní proudy je zase příznačný princip juxtapozice,

figúry utvorené touto cestou možno spravidla čítať aj ako metaforu, aj ako metonymie. Podstatné je iné: významotvorným princípom textu sa stáva juxtapozícia principiálne neporovnateľných segmentov. Ich vzájomné prekódovanie vytvára jazyk, ktorý možno prečítať mnohorakým spôsobom, čo odkrýva nečakaný rezervár významov.⁴⁷⁾

Respektování historické specifičnosti tvorby figur brání vytvářet zjednodušující pohledy na dějiny umění v tom smyslu, že například renesance, klasicismus a realismus se rovnají metonymii a baroko, romantismus a symbolismus odpovídají metafoře. Jistě by bylo lákavé tímto zjednodušením vnést řád do jakoby chaotického a nelineárního proudu dějin umění, jenže cena, kterou by bylo třeba za takovou simplifikaci zaplatit, by byla příliš vysoká.

Struktura filmové narativnosti

Dříve než začneme s popisem jednotlivých rovin či úrovní struktury filmového vyprávění, musíme přiblížit Lotmanovu základní typologii textů.

Podle Lotmana lze všechny texty – umělecké i nonumělecké – vytvořené lidskou kulturou v průběhu její dlouhé historie, rozdělit do dvou skupin: „prvá z nich akoby odpovídala na otázku ‚čo to je?‘ (alebo ‚ako to je urobené?‘), druhá zasa na otázku ‚ako sa to stalo?‘ (prípadne ‚akým spôsobom sa to udialo‘).“⁴⁸⁾

Typ prvních skupiny označuje jako asyžetový, druhý jako syžetový. Je zajímavé, že obdobné dělení najdeme i u Umberta Eca, který mimochodem velmi oceňoval Lotmanovo širší pojetí kódu, dialektiku mezi kódy adresanta a adresáta. Eco je přesvědčený, že věci (události, situace či nejobecněji „kulturní jednotky“) můžeme poznávat buď prostřednictvím definic, nebo prostřednictvím příběhů. Například

45) J. M. L o t m a n, *Text a kultúra*, s. 77.

46) Tamtéž.

47) Tamtéž, s. 78.

48) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 82.

čosi, čo má značku NaCl, pomôže pochopiť tomu, kto sa trochu vyzná v chémii, že ide o zlúčeninu chlóru a sodíka, a pravdepodobne – hoci to definícia nehovorí explicitne – mu z toho vyplynie, že ide o kuchynskú soľ.

To, čo potrebujeme vedieť o soli ďalej (že slúži na konzervovanie a dochucovanie jedál, zvyšuje tlak, získava sa z mora alebo zo soľných baní a v dávnych dobách bola drahšia, než je dnes), nám chemický vzorec neprezradí. Aby sme zistili o soli všetko, čo o nej môžeme vedieť, alebo potrebujeme vedieť (bez zbytočných podrobností), museli sme počuť nielen jej definíciu, ale aj príbehy o nej. A to také príbehy, ktoré záujemcovi odkrývajú zázračné dobrodružné romány, karavány na dlhých soľných cestách púšťou medzi Malijskou ríšou a morom, alebo aj príbehy primitívnych lekárov, ktorí omývali rany slanou vodou. Inými slovami, naše poznanie (aj vedecké, nielen mýtické) je votkané do príbehov.⁴⁹⁾

Po rozlíšení medzi poznáním prostřednictvím definice a pomocí příběhu, mezi asyžetovými a syžetovými texty můžeme přejít k popisu filmové narativnosti. Právě v tomto bodě se Lotman nejvíce přiblížil představitelům francouzského strukturalismu. V pozadí jeho pojetí je znát nejen vliv strukturální lingvistiky Ferdinanda de Saussura, ale i Émila Benvenisty, který do lingvistiky zavedl důležitý pojem „rovina konstituce“.

Při jeho zdůvodnění vychází z toho, že Saussurovo pojetí (jazyková významnost je dílem fonického rozlišení znaků) je třeba ještě diferencovat. Neboť tento o sobě zcela abstraktní princip může fungovat na různých rovinách. Existuje např. fonetická rovina, na níž se rozlišují jednotlivé zvuky daného jazyka; dále je tu rovina fonologická, na níž jsou vyčleněny **distinktivní rysy** daného národního jazyka a ustanoveny možnosti kombinování i jejich protiklady (např. v japonštině na rozdíl od evropských jazyků neexistuje opozice mezi **l** a **r**); pak je tu morfemická rovina, na které se vydělují minimální a dílčí významové jednotky – např. v němčině koncovka „-te“ v imperfektu „ich hat-**te**“; dále je tu syntaktická rovina, na níž se rozlišují slova a kombinují se v syntagmata (a věty); a konečně rovina kontextová, která přihlíží k významovým rozdílům celých výpovědí v souvislosti s jinými atd. Je tedy možné rozlišovat mezi vzájemnými vztahy elementů na jedné určité rovině (tj. např. mezi fonémy) a mezi takovými vztahy, které spojují prvky **jedné** roviny s prvky roviny **jiné** (např. vztahy mezi slovy a větami). První vztahy nazývá Benveniste **distribučními**, druhé **integračními**. Struktura jazyka by pak byla souborem vztahů nejen mezi elementy dané roviny, nýbrž vztahů mezi všemi rovinami konstituce.⁵⁰⁾

Lotman postupuje analogicky, podle něho je film vyprávění, narace, která se odehrává v žívu pohyblivých obrazů. Je-li film vyprávěním, je zároveň syžetovým textem ve smyslu výše uvedeného rozlišení, jehož struktura se skládá ze čtyř rovin: „dve z nich možno definovať ako montážové a dve zvyšné ako frázové.“⁵¹⁾

49) Umberto Eco, Celé naše poznanie, vedecké či mýtické, je votkané do príbehov. *Sme*, 30. 4. 2005, s. 14.

50) Manfred Frank, *Co je neostrukturalismus?* Praha: Sofis/Pastelka 2000, s. 46.

51) J. M. Lotman, *Semiotika filmu...*, s. 90.

Každá z těchto rovin má svoji analogii v nějaké rovině verbálního jazyka.

První rovina spojuje nejmenší samostatné jednotky, přičemž tyto jednotky ještě nemají vlastní sémantický význam, protože ten vzniká až v procesu integrace. „V prirodzenom jazyku sa v tejto rovine nachádzajú fonémy. Vo filme pôjde o montáž záberov.“⁵²⁾

Druhou rovinu tvoří elementární syntagmatická jednotka. „Vo vzťahu k prirodzenému jazyku sa dá interpretovať ako rovina vety, hoci vo zvláštnych prípadoch sa môže realizovať ako slovo.“⁵³⁾

Pro tuto jednotku je příznačná kompaktnost a ohraničení. Elementární syntagmatická jednotka je hranicí oddělená od jiné jednotky a jasně stanovené hranice jsou zároveň nutnou podmínkou vnitřní organizace sémantických prvků, protože na této úrovni se kombinují prvky, již mající význam.

V tretej rovine sa spájajú frázové jednotky do frázových radov. Výskumy posledných rokov si všímali štruktúrnú organizáciu nadvetných textových jednotiek, jednako však treba povedať, že následnosť fráz sa buduje zásadne ináč, ako jednotlivá fráza: tvorí sa z rovnorodých prvkov (frázy sa medzi sebou správajú ako funkčne rovnocenné jednotky); ich štruktúra neobsahuje v sebe pojem hranice, preto aj ich rozširovanie metódou pripájania nových prvkov môže byť prakticky nekonečné. Spôsobom štruktúrnej organizácie sa tretia rovina podobá prvej.⁵⁴⁾

Poslední rovina je syžetová a určité syžetové schéma je možné vytvořit určitým počtem frází (vět). Svým charakterem se podobá rovině druhé, v tomto případě se

text rozpadá na segmenty, ktoré sú štruktúrne špecializované. Tieto segmenty, na rozdiel od prvej a tretej roviny, ale podobne ako prvky druhej roviny, majú bezprostredne sémantický ráz. Spojením týchto prvkov sa tvorí fráza druhej roviny – **sujet sa vždy buduje v závislosti od stavby vety**. Nie náhodou vety typu „zabili ho“, alebo „utiekla s husárom“ sa môžu interpretovať buď ako prvky druhej roviny – ako jedna z viet v texte, alebo ako prvky štvrtej roviny – ako zredukovaná sujetová schéma.⁵⁵⁾

Pokud bychom chtěli ještě přesněji přiblížit rozdíl mezi druhou a čtvrtou rovinou, mohli bychom využít barthesovskou opozici detailní akce/velká artikulace praxe. Na straně detailních akcí by se potom ocitly například setkání, prosba, dohoda, na straně velké artikulace praxe pak žádost, která integruje detailní akce, tedy setkání, prosbu, dohodu do jednoho celku.

52) Tamtéž, s. 88.

53) Tamtéž.

54) Tamtéž, s. 89.

55) Tamtéž.

Čas a prostor

Syžetový text, hraný film vypráví nějaký příběh, který se musí odehrávat v nějakém čase a prostoru. Každý z uměleckých druhů modeluje svět mimo jiné i tak, že objektivní čas a prostor překládá do vlastního jazyka. Ve filmu je tento překlad o to těžší, že film jako „dvojník“ světa vnucuje tvůrci ekvivalenty objektivního času a prostoru. Na rozdíl od slovesných umění nemůže film prvoplánově pracovat s minulým a budoucím časem.

Na obraz možno nakresliť budúci čas, ale nie je možné namaľovať obraz v budúcnosti. S tým súvisia aj ťažkosti iných slovesných kategórií výtvarných umení. Dej možno vizuálne vnímať len v jednom mode – reálnom. Všetky ireálne spôsoby: želací, podmienovacie, rozkazovacie, atď., všetky formy nepriamej a polopriamej reči, dialogické rozprávanie so zložitým poprepletaním aspektov hovoriacich znamenajú pre výtvarné umenia ťažkosti.⁵⁶⁾

Toto omezení však pro filmové tvůrce neznamenal a neznamená absolutní hranici, která se nedá překročit, a proto zahájili boj s časem a prostorem.

Film sa hneď od začiatku pokúšal nájsť prostriedky na zobrazenie sna, spomienok, polopriamej reči, pričom siahal po zvýšenej rýchlosti pohybu a po iných, dnes už zavrnutých prostriedkoch. V súčasnosti má film bohaté skúsenosti s reprodukováním rozličných slovesných kategórií prostriedkami reálneho i ne-reálneho deja, ale cez reálny dej.⁵⁷⁾

Jeden příklad jako *pars pro toto*: legendární film *LONI V MARIENBADU* Alaina Resnaisa – v něm to, co vidíme, není reprodukcí minulosti, ale reprodukováným obsahem řeči postavy. Režisér přerušil senzomotorické vazby mezi slovem a obrazem, jedno postavil proti druhému a dosáhl toho, že aktuálně viděné jednání se neodehrává v přítomnosti, ale v minulém čase.

Čas ve filmu je konvencí a obdobnou konvencí je i prostor ve filmu. Otázku, nakolik je konvencí či konstruktem nebo „formou názoru“ i reálný, tj. žitý čas a prostor ponecháme více méně stranou. Přesto pro nahlédnutí problematiky prostoru ve filmu podnikneme předchůdně krátký exkurz do dějin výtvarného umění. Chceme ukázat, že i to, co považujeme za přirozený prostor, je do značné míry konvencí.

Boris Andrejevič Uspenskij v textu *Příspěvek ke studiu jazyka středověkého umění*, který je předmluvou ke knize Lva Fjodoroviče Žegina *Jazyk malířského díla*, analyzuje dva typy perspektivy. Prvním je inverzní perspektiva, která je příznačná pro středověké výtvarné umění, stejně tak jako pro naivistické neboli insitní umění a dětskou kresbu a která byla dlouhou dobu považována za příznak neuměleckosti, neumělosti, nedostatečné vyspělosti jazyka výtvarného umění.

Proti inverzní perspektivě se kladla lineární perspektiva, která se stala synonymem uměleckosti a vyspělosti jazyka výtvarného umění. Rozdíl mezi nimi můžeme vysvětlit

56) Tamtéž, s. 96.

57) Tamtéž.

zjednodušeně následovně. Víme, že stůl má pravoúhlé strany, víme ale i to, že „pravoúhlý stůl na vyobrazení se musí zužovat s mírou vzdálenosti, ač dobře víme, že má ve skutečnosti tvar pravoúhelníka“⁵⁸⁾.

Malíř, který používá inverzní perspektivu, namaluje stůl s pravými úhly, malíř, používající lineární perspektivu ho namaluje jako lichoběžník, přičemž strana blíže k divákovi bude delší nežli strana vzdálenější. Rozdíl mezi oběma perspektivami (perspektivními zobrazeními) je zjevný na první pohled, ale podle Uspenského to neznamena, že inverzní perspektiva je nižším vývojovým stupněm perspektivy lineární. Naopak, je třeba vycházet z toho, že

inverzní perspektiva, právě tak jako perspektiva lineární, je konvencionálním systémem pro vyjadřování prostorových charakteristik reálného světa v ploše obrazu. Každý formální systém klade určité meze vyjadřovanému obsahu; tyto meze nemůžeme dobře vnímat, jsme-li ponořeni uvnitř tohoto systému.⁵⁹⁾

Musíme tedy opustit předsudek o přirozenosti lineární perspektivy a podrobněji se zaměřit i na inverzní perspektivu. Vezměme si za příklad středověkého malíře. Jeho úkolem

je v první řadě zobrazit svět, který se jako celek světu podobá (ačkoli se v podrobnostech může lišit od toho, co zrak reálně vnímá); vyobrazení jednotlivých předmětů se pak stává funkcí tohoto globálního úkolu. A tedy, každé jednotlivé vyobrazení, vzaté izolovaně, pak nutně podobné skutečným předmětům být nemusí.⁶⁰⁾

To je jeden aspekt. Druhý aspekt, související s inverzní perspektivou, spočívá v tom, že

svět, který na nás hledí ze starého obrazu, představuje prostor do sebe uzavřený. My (naš pohled, pohled diváka) jako bychom do obrazu vstupovali a dynamika našeho zraku se přidržuje zákonů výstavby tohoto mikrosvěta. Tento mikrosvět má svou vnější i vnitřní sféru, přičemž my samy se na něj díváme jakoby současně zvenku i zevnitř, provádíme sumaci svých dojmů z našeho vlastního zorného bodu a ze zorného bodu našeho protějšku – diváka, který se nachází uvnitř obrazu.⁶¹⁾

Malba, která respektuje konvence lineárního perspektivního systému je jiná, je

prezentována jako souhrn vyobrazení, z nich každé se dá bezprostředně vztáhnout k věci, jejímž je obrazem. Znamená to, že celek může odrážet reálný souhrn zobrazovaných objektů. Tak se celek sám utváří ze svých částí.⁶²⁾

58) Boris A. U s p e n s k í j, Příspěvek ke studiu jazyka středověkého malířství. In: Lev Fjodorovič Ž e g i n, *Jazyk malířského díla*. Praha : Odeon 1980, s. 12.

59) Tamtéž, s. 15.

60) Tamtéž, s. 17.

61) Tamtéž, s. 18–19.

62) Tamtéž, s. 18.

V tomto případě vztah diváka k tomu, co vidí na obraze, můžeme připodobnit k člověku, který se dívá z okna, přičemž tímto člověkem je divák a oknem, oknem do světa, je obraz, který chce, aby byl považován za svět, a proto, na rozdíl od středověkého obrazu, potřebuje rám.

Viděli jsme, že výtvarné umění si vytvořilo vlastní konvencionální (modelující) systémy, pro transformaci prostorových charakteristik viditelného světa do plochy obrazu. Podobně si musel i film vytvořit vlastní konvence vytváření prostoru, které se odlišují jak od tvorby divadelního, tak i výtvarného prostoru. Naši další průzkumnou cestu začneme plátnem, které tvoří základní limitu tvorby filmového prostoru.

Plátno je ohraničené štyrmi stranami a plochou. Za týmito hranicami filmový svet nejstvue. No vnútorná plocha sa zaplňa tak, aby neustále vznikala predstava možnosti prelomenia týchto hraníc. Základným prostriedkom útoku na okraje plátna je detail. Vybraný detail nahrádza celok a stáva sa metonymiou. Je izomorfný so svetom. Jednako však nemôžeme zabudnúť na to, že ide vždy o detail nejakej reálnej veci a obrysy tejto veci, ktoré nejstvuejú na plátno, sa zrážajú s jeho hranicami.⁶³⁾

Filmoví tvůrci se originálním způsobem vypořádali i s hloubkou, tedy s rozměrem, který v dvojrozměrné ploše schází. Při interpretaci Mukařovského estetických názorů na film jsme připomněli, že zvuk může dodat obrazu „hloubku“.

K analogickému javu vedie umiestnenie osi deja kolmo na plochu plátna. Efekt vlaku, ktorý sa rúti na divákov, je taký starý ako umelecký film, no dodnes si zachováva účinnosť práve vďaka sile organického pocitu plochosti plátna.⁶⁴⁾

Analogický efekt můžeme dosáhnout i tzv. hloubkovou stavbou záběru, který umožní rozdělit obraz na paralelní plány, vytvářející iluzi hloubky (analogicky divadelním kulisám, postaveným za sebe a částečně se překrývajícím) nebo pomocí hloubky ostrosti (připomeňme „vzdušnou perspektivu“, o které píše už Leonardo da Vinci). Orson Welles ve filmu *OBČAN KANE* v jednom záběru situoval do popředí ledové sochy, potom stůl, který se zužuje směrem dozadu a na nejvzdálenější konec místnosti za stolem naskládal nábytek, čímž vytvořil dokonalou iluzi plastičnosti, neboli třetího rozměru. Boj s časem a prostorem, resp. s jejich reprezentacemi pokračuje, velký pokrok nastal, když do hry vstoupila počítačová animace, která dokáže vytvořit dlouhatánské jízdy, dokáže vytvořit iluze plynulých přechodů z místnosti do místnosti. Vzhledem k velkým i technologickým inovacím už nemá boj s časem a prostorem povahu urputného konfliktu, v němž chce jedna strana porazit druhou, ale spíše povahu pohraničních bojů, které se odehrávají na hranici a které se nedotýkají vnitrozemí. Protože toto vnitrozemí, „přirozenost“ našeho vnímání viditelného světa se mezitím i vlivem filmu proměnilo.

63) J. M. L o t m a n, *Semiotika filmu...*, s. 99.

64) Tamtéž.

Filmový herec

Herectví se ve filmu v jeho počátcích utvářelo po vzoru divadelního herectví, ale s postupným vývojem filmové řeči se od něj začalo zásadně odklánět. Abychom pochopili specifičnost filmového herce, bude užitečné srovnání s hercem divadelním.

Ve filmu i na divadle zaujímá člověk zcela zásadní roli (lze říci, že veškeré umění je antropocentrické), ale v každém z těchto uměleckých druhů ji „hraje“ jinak.

Divadlo nám ukazuje obyčejného člověka, našeho současníka. Musíme však na to zabudnout a vidieť v ňom nejakú znakovú podstatu – Hamleta, Othella alebo Richarda III. Musíme zabudnúť na realitu kulís, na umelé brady i na hľadisko a musíme sa preniesť do konvenčnej reality divadelnej hry.⁶⁵⁾

Ve filmu je to jinak, na plátně vidíme černé, bílé, šedé či barevné skvrny, které v aktech pasivních i aktivních syntéz a selekcí vnímáme jako obrazy, vizuální reprezentace lidí. To ale není všechno. „Hra herca vo filme predstavuje v semiotickom zmysle správu, kódovanú v troch rovinách: 1. režijnej; 2. správania sa v živote; 3. hereckej hry.“⁶⁶⁾

Podle Lotmana se režijní práce se záběrem, v němž účinkuje postava, nápadně podobá práci se záběrem, v němž postava absentuje. Co je ale velmi důležité, je to, že režisér může pracovat s „oddělenými“ částmi lidského těla.

Schopnosť filmu rozdeliť zovňajšok človeka na „kúsky“ a v časovom vývoji zostaviť tieto segmenty do následného reťazca, mení vonkajší výzor človeka na naratívny text, čo je vlastné literatúre, ale absolútne cudzie divadlu. Ak nám hercova mimika ponúka typ nediskrétného rozprávania, v tomto zmysle rovnakého typu ako v divadle, potom sa rozprávanie režiséra buduje podľa literárneho typu: diskrétné časti sa spájajú do reťazcov. Ešte jedna črta spája aspekt „človeka na plátně“ s „človekom v románe“ a odlišuje ho od „človeka na javisku“. Možnosť udržať pozornosť na nejakých častiach zovňajška – buď v detaile alebo dĺžkou trvania záberu na plátně (analógiou v literárnom rozprávaní je podrobnosť opisu alebo iné významové určenie), či opakovaním záberu – ktorá nestvára ani v divadle, ani v maliarstve, dodáva záberom častí ľudského tela metaforický význam.⁶⁷⁾

Herec na jevišti může akcentovat nějakou část lidského těla, například ruku v případě divadelního Othella, rovněž malířství může zobrazit oči či jakoukoli jinou část lidského těla, ale „ani herec, ani malíř nemôžu oddeliť nejakú časť tela a premeniť ju na metaforu“⁶⁸⁾. My k tomu dodávame, že ani za metonymii nebo synekdochou, které se rovněž vytvářejí pomocí „oddělení“ nějakých částí těla.

65) Tamtéž, s. 104.

66) Tamtéž.

67) Tamtéž, s. 106.

68) Tamtéž.

Film, na rozdiel od divadla, umožňuje väčšiu presvedčivosť hereckého výkonu, ktorý smeruje alebo môže smerovať k maximálnej podobnosti s jednaním v živote. Jak tomu máme rozumieť? Jednoducho tak, že herectví na divadle je limitované normami divadelného projevu více, nežli se může na první pohled zdát.

Herec myslí nahlas (to od základu mení celé jeho rečové prejavy), hovorí podstatne viac ako „človek v živote“, silu hlasu a výraznosť artikulácie – čo sa bezprostredne odráža v mimike – reguluje tak, aby ho bolo jasne počuť v celom hľadisku, svoje pohyby určuje tým, že ho možno **vidieť len z jednej strany**. Preto dokonca, odhliadnuc od niekoľko storočnej tradície divadelného gesta a divadelnej deklamácie, i o divadle Čechova a Stanislavského musíme povedať, že správanie sa hercov **označuje** bežné životné gestá a intonáciu, ale vonkoncom ich nekopíruje.⁶⁹⁾

Divadlo, a je jedno zda zámerně, nebo nezámerně, abstrahuje od konkrétního života a následkem toho se vzdaluje od historickou kontingencí utvářené národní mimiky a gestikulace. Ano, i mimika a gestikulace, prostředky nonverbální komunikace, se mohou stát etnickým identifikačním činitelem. Traduje se, že se jižní národy vyznačují bohatou, expresivní až vášnivou mimikou a gestikulací, naproti tomu severské národy charakterizuje ekonomicky úsporná, rozvášná a klidná mimika. Tyto specifčnosti film nepotlačuje, ale naopak vyzdvihuje a činí je sémanticky příznakovými.

Schopnosť filmového textu pohlcovať semiotiku bežných životných vzťahov, národnej a sociálnej tradície spôsobuje, že je oveľa viac ako v ľubovoľnej divadelnej inscenácii nasýtený všeobecnými, neumeleckými kódmi doby. Film je tesnejšie spojený so životom, ktorý sa nachádza za hranicami umenia.⁷⁰⁾

Poslední rovinou, jíž se budeme věnovat, je herecká hra ve filmu. Herec ve filmu vystupuje v paradoxní roli, k níž se dostaneme oklikou přes divadlo.

Keď sa v divadle pozeráme na Hamleta, musíme zabudnúť na herca, ktorý ho stvárňuje (princiálne iná situácia je v opere, kde na rozdiel od činohry **počúvame speváka** v danej úlohe). Vo filme však súčasne vidíme Hamleta i Smoktunovského. Nie náhodou si filmový herec buď zvolí ustálenú masku, alebo vystupuje bez masky. Na javisku sa herec usiluje bezo zvyšku stotožniť s rolou, kým vo filme sa herec predstavuje v dvoch podstatách: ako realizátor **danej** roly i ako nejaký filmový mýtus. Význam filmovej postavy sa skladá zo vzájomných vzťahov (zhody, konfliktu, boja, posunutia) týchto dvoch rozličných významových organizácií.⁷¹⁾

Současná komerční produkce je bytostně závislá na vytváření mýtů velkých hereckých hvězd. Jejich obsazování do filmů zvyšuje pravděpodobnost diváckého a tedy komerčního úspěchu. Lotman toto vytváření hereckých mýtů, kultu hvězd, klade do přímé souvislosti s folklórem, který vždy nadřazoval moment tradice nad moment inovace.

69) Tamtéž, s. 107.

70) Tamtéž, s. 109.

71) Tamtéž, s. 111.

Opakování určitých známých prvků je přijímáno pozitivně, protože toto opakování koresponduje s očekáváním diváků, inovace toto očekávání narušuje, a je proto přijímána negativně. Pro současnou komerční kinematografii je příznačná tvorba sérií, tzn. že pokud je nějaký film úspěšný, přetransformuje se energie úspěchu do natáčení druhého, třetího atd. *ad nauseam* pokračování.

Druhé a všechna další pokračování nemusí natáčet původní režisér, ale pokud se předpokládá divácký úspěch, což je hnací motor celého natáčení, obvykle v takovýchto pokračováních musí hrát hlavní postavy herci z filmu, protože si je divák oblíbil, je na ně zvyklý a „ví“, co od nich může očekávat.

Krátký suplement o animovaném filmu

Krátkým, ale důležitým textem přispěl Lotman i k interpretaci jazyka animovaného filmu. Podle něj rozdíl mezi hraným a dokumentárním filmem na jedné straně a animovaným na straně druhé pochopíme tehdy, když tuto opozici nahradíme jinou opozicí a to fotografie/kresba. Fotografie se stala „principem“ filmu

v našem kulturním vědomí zastupuje přirozenou podobu, předpokládá se, že identicky zachycuje objekt. Takové hodnocení neodpovídá reálným vlastnostem fotografie, ale jejímu místu v systému kulturních znaků. Každý ví, že obraz někoho blízkého, pokud jej maloval dobrý portrétista, shledáváme věrnějším než jakoukoliv fotografii, ale jde-li o dokumentární přesnost, například při pátrání po zločinci nebo v novinové reportáži, saháme po fotografii. Každý jednotlivý snímek můžeme podezírat z nepřesnosti, ale Fotografie – to je synonymum přesnosti samé.⁷²⁾

Film, a to platí jak pro hraný, tak i dokumentární, se tradičně chápe jako pohyblivá fotografie, z níž si zachovává vlastnosti zmíněné přesnosti, věrnosti, a je proto vnímán v prvním plánu jako neznaková realita. „Montáž nebo kombinované natáčení získávají kontrastní přídech a celý jazyk se ocitá v herním poli mezi neznakovou realitou a jejím znakovým zobrazením.“⁷³⁾

Podstata animovaného filmu je jiná. Laik by řekl, že východiskem je kresba, ale skutečnost je složitější. Animovaný film se orientuje na dětskou kresbu, na karikaturu, na fresku. „Divákovi se tak nepředkládá nějaký obraz vnějšího světa, ale například obraz vnějšího světa v jazyce dětské kresby přeložené do jazyka animace.“⁷⁴⁾ Animovaný film tedy operuje se znaky znaků. „To, co se odehrává před očima diváka na plátně, představuje zobrazení zobrazení. Násobí-li přitom pohyb iluzívnost fotografie, násobí také stylizovanost kresleného záběru.“⁷⁵⁾

Lotman jednoznačně odmítl podřizovat animovaný film normám „fotografického filmu“ a rovněž odmítl názor, že animované filmy představují žánr, který je učen výhradně dětskému divákovi. Je to nepodložený předsudek, protože jazyk animovaného filmu

72) J. M. L o t m a n, O jazyku animovaných filmů. In: J. B e r n a r d (ed.), c. d., s. 77.

73) Tamtéž, s. 78.

74) Tamtéž.

75) Tamtéž.

dokáže rozehrávat něco, s čím si hraný film jen těžko dokáže poradit. Když animovaný film, v němž „účinkují“ loutky porovnáme s klasickým loutkovým divadlem, zjistíme, že pokud v loutkovém divadle „loutkovost“ vytváří neutrální pozadí, což vyplývá z přesvědčení, že v loutkovém divadle vystupují loutky, tak

ve filmu loutka zastupuje živého herce. První plán zaujímá její „loutkovost“.

Tyto podstatné rysy jazyka animace způsobují, že je tento druh filmového umění mimořádně vhodný pro vyjádření různých odstínů ironie, pro vytvoření herního textu. Ne náhodou dosáhl kreslený a loutkový film největších úspěchů v žánru pohádky pro dospělé.⁷⁶⁾

Jediná cesta, kterou se podle Lotmana může ubírat animovaný film, je ta, kdy se nebude pokoušet mechanicky přizpůsobovat poetice hraného filmu, nebude se pokoušet zastříť rozdíly mezi ním a jinými uměleckými druhy, ale naopak si bude vždy vědom své nezastupitelné a neredukovatelné zvláštnosti a jako samostatný a plnokrevný druh umění bude rozvíjet své přednosti. Například už zmíněný dar schopnosti vyjádření různých odstínů ironie.

Marginálie k filmovým žánrům

Jedním z nejdůležitějších problémů výzkumu filmu – hraného, dokumentárního i animovaného – je problém žánru, kterému se věnoval i Vjačeslav V. Ivanov ve studii *Funkce a kategorie filmového jazyka*. I on, podobně jako mnoho jiných myslitelů, byl ovlivněn názory Michaila M. Bachtina, který se žánrem zabýval v souvislosti s jazykem a literaturou a z ní především románem. Už v knize z roku 1929 *Marxismus a filosofie jazyka* (jejíž autorství je vedle Bachtina připisováno i Valentinovi N. Vološinovi) se objevil pojem řečový žánr, kterým byly souhrnně označené diferencované formy a typy řečové komunikace a s nimi související témata. Jinak řečeno

každé skupině rovnorodých foriem, t. j. každému životnému řečovému žánru zodpovedá vlastná skupina tém. Medzi formou komunikácie (napríklad bezprostredná technická pracovná komunikácia), formou výpovede (stručná pracovná replika) a jej témou jestvuje organická jednota. Preto sa **klasifikácia foriem výpovede musí opierať o klasifikáciu foriem verbálnej komunikácie**.⁷⁷⁾

Bachtin se k tomuto tématu vrátil ještě jednou ve studii *Problém řečových žánrů*, v níž detailně rozvinul to, co bylo v knize *Marxismus a filosofie jazyka* jen tezovitě nadhozené. Ivanova zaujala především otázka „paměti žánru“, protože

„paměť žánru“ bezesporu působí i ve filmu a uplatňuje především v masové produkci v jeho struktuře a v jednotlivých epizodách tvrdá omezení. Může však

76) Tamtéž, s. 79.

77) Michail M. Bachtin – Valentin N. Vološinov, *Freudismus. Marxismus a filozofia jazyka*. Bratislava: Pravda 1986, s. 196.

působit i jako příprava vynikajícího díla velkého umělce, díla, jež sice vzniká v témž jazyce, ale obvykle jej propracovává.⁷⁸⁾

Paměť žánru tvoří soubory norem, pravidel, omezení, kladoucích především na tvůrce komerčních filmů

přísné nároky, které na skutečnosti pokaždé nezávisejí. Filmy, v jejichž formálním zpracování se opakují tytéž limity, představují proto zvlášť vhodný objekt pro zkoumání, které se zaměřuje na odhalení standardního schématu struktury. Zjišťujeme tu, stejně jako v případě folklórních žánrů, některé jednoduché obecné zákonitosti, spojené s masovou povahou publika, opakovanými požadavky sociální objednávky a s velkým množstvím děl, v kterých se s malými variacemi reprodukuje jedno a totéž schéma. V komerční kinematografické produkci, která se řadí k jasné vykrystalizovaným žánrům, pozorujeme, jak se v ní důsledně rýsují standardní bloky, z nichž se skládá strukturní schéma jakéhokoliv filmového žánru. Z tohoto hlediska představuje komerční filmová produkce určitou obdobu současného audiovizuálního folklóru.⁷⁹⁾

Podle Ivanova se tato paměť žánru nejvýrazněji projevuje u těch žánrů, které jsou vykrystalizované, stabilizované, jako například western nebo kriminální film. Tyto žánry (a samozřejmě i jiné žánry především komerční produkce) jako by měly jasné stanovená a všeobecně akceptovaná pravidla, která tím, že je jejich tvůrci dodržují, umožňují divákům předvídat průběh příběhu a mít ho tak pod kontrolou. Každá postava je neměnně definovaná, jsou dány její morální a povahové charakteristiky, je vymezený okruh činností, které může vykonávat.

V určitém smyslu se postavy, vystupující ve filmech tvořených podle stabilizovaných žánrových pravidel, podobají šachovým figurkám, které mají diferenciálně stanovenou hodnotu a z ní vyplývající možnosti pohybu po šachovnici (v syžetovém prostoru). Typickým příkladem paměti žánru mohou být sáhodlouhé severoamerické televizní seriály nebo jihoamerické telenovely. Když jsou neměnně definované charakteristiky postav, stanovené okruhy činností, kterou mohou vykonávat, je zachovaná jednota času a místa, můžeme každý díl považovat za samostatný text a zároveň za součást jednoho velkého textu. Následkem toho může divák sledovat jednotlivý díl bez toho, aby musel vidět předcházející díl, protože každý díl je relativně samostatným textem a vše, co potřebuje vědět pro pochopení smyslu příběhu, závisí na pravidlech paměti žánru.

Michail M. Bachtin ve studii *Epos a román* tvrdil něco podobného v souvislosti s eposem, s epopejí. Tato forma národní orální tradice se totiž vyznačuje vysokou mírou kanoničnosti. Epos, epopej představuje hotový žánr *par excellence* a proti němu klade Bachtin jako opositum román, který představoval pro teorii literatury velký problém a to z toho důvodu:

S ostatními žánry pracuje jistě a přesně, neboť je to předmět hotový, dotvořený, vyhraněný a zřejmý. V klasických obdobích svého vývoje tyto žánry nikdy neztratily stabilitu a kanoničnost, jejich mutace v určitých dobách, směrech

78) V. V. I v a n o v, c. d., s. 54.

79) Tamtéž, s. 55.

a školách nejsou zásadního rázu a nezasahují jejich fixovanou žánrovou strukturu. Teorie těchto hotových žánrů nedokázala de facto až do současnosti [autor tím myslel samozřejmě současnost psaní této studie, to znamená rok 1941 – doplnili P. M. a V. Z.] nic podstatného přidat k tomu, co už učinil Aristotelés.⁸⁰⁾

Román v porovnání s eposem, ale i například při porovnání s filmovými vykrytalizovanými žánry je žánrem principiálně nehotovým, rodí se „a konstituuje za bílého dne historické existence“⁸¹⁾. Pro román je typická parodizace, travestie, křížení ostatních žánrů, neustálé přepracovávání vlastních žánrových pravidel a nepominutelnými příznaky románu jsou i dialogismus a plurilingvismus. Daly by se uvést ještě další charakteristiky románu jako žánru, ale jelikož naším cílem není podrobná interpretace Bachtinových názorů na román, budou uvedené charakteristiky stačit k hlubšímu pochopení „otevřených“ žánrů ve filmu.

Oproti stabilizovaným filmovým žánrům, typických zejména pro komerční produkci, klade Ivanov filmy, které se nedokáží „vtěsnat“ do nějaké vykrytalizované žánrové formy. Jsou to filmy, jejichž žánrová forma jako by byla silně „romanizovaná“. Tyto filmy vznikly na základě výrazné inovace, destrukce či přepracování existujících krystalických žánrů, podobně jako „z přeměny schémat kriminálního nebo soudního románu v próze devatenáctého století se zrodil Zločin a trest, stejně jako kdysi vznikl Don Quijote transformací schémat rytířského románu“⁸²⁾.

Jenže Ivanov je přesvědčený, že „romanizace“ nepostihuje všechny filmové žánry stejně. Tak například

kriminální kinematografie nevytvořila dosud ani jediný film, který by docela překonal konvenční rámec žánru. Daleko zajímavěji působí v daném ohledu (stejně jako v mnoha jiných ohledech) práce s westernem v *Malém velkém muži* (Little Big Man, 1970) Arthura Penna, kde se žánr překonává zjevnou parodií, například parafrází honičky z Fordova *Přepadení* (The Stagecoach, 1939); ve scéně se citují takové podrobnosti jako detaily tváří v okně dostavníku, přeskoky z koně na koně za cvalu spřežení... někdy takový postup ústí v nový výklad tradičních konfliktů, například indiánů s bělochy, kde v podstatě jde o nový pohled v duchu protikladu přírody a „kultury“. Jindy se mění pouze elementy prostředí nepostradatelné pro western – kompozice záběrů ze salónu je založena na jeho složitém vybavení a tyto scény vytvářejí protiváhu záběrům krajiny.⁸³⁾

Nemyslíme si, že by vůči „romanizaci“, která se výrazným způsobem dotkla i tak exemplárně krystalického žánru, jakým byl v minulosti western, zůstaly imunní kriminálka nebo detektivka, přestože Ivanov připouští, že Michelangelo Antonioni byl v době publikování této studie (1975) jediným velkým režisérem, který se filmem *Zvětšenina* pokusil podkopat kánony detektivního žánru.

80) M. M. B a c h t i n, *Román jako dialog*. Praha: Odeon 1980, s. 11.

81) Tamtéž, s. 7.

82) V. V. I v a n o v, c. d., s. 56.

83) Tamtéž.

Tento film je atypický z hlediska tradičního detektivního žánru mimo jiné i tím, že v určitém okamžiku rozvíjení příběhu detektivní syžet končí a film proti všemu očekávání diváků, odchovaných a „vychovaných“ komerční produkcí, končí třemi tečkami. Nechceme polemizovat s Ivanovem, zda byl Antonioni skutečně jediným umělcem, který se pokusil „romanizovat“ detektivku, dovolíme si však podotknout, že zlatý věk „romanizace“, tedy parodizace, travestie, destrukce a kontaminace jednoho žánru jiným je období rozkvětu tzv. postmoderního filmu.

Jako jeden příklad za mnohé může posloužit film Quentina Tarantina PULP FICTION (1994), v němž můžeme nalézt takřka všechny postupy, příznačné pro „romanizující práci“.

Místo závěru

Příslušníci neoficiálního a neformálního sdružení, které se ve světě proslavilo pod názvem „tartuská škola“ nebo někdy jako „moskevsko-tartuská škola“, za několik desetiletí let trvání a intenzivní vzájemné komunikace publikovali řadu textů, které se dotýkaly různých oblastí kultury, mimo jiné i filmu jako její organické součásti. Každodenní fungování v pozici vědce, zabývajícího se uměním a kulturou nebylo v tehdejším Sovětském svazu vůbec jednoduché, zejména když si uvědomíme, že ze strany oficiálních ideologů byly jejich názory zpochybňované, protože se ve svých zkoumáních vedle progresivních domácích zdrojů intenzivně inspirovali nejnovějšími teoriemi svých západních kolegů.

Umožnila jim to bezpečná znalost cizích jazyků, vysoká odborná erudice a originalita výsledků. I jejich vědecký jazyk se lišil od „výraziva“ příslušníků domácí „vědecké“ nomenklatury. Není divu, že pro tuto inklinaci si vysloužili označení „zapadníci“, které jim následně ztrpčovalo život a silně omezilo jinak a jinde běžnou komunikaci s vědeckým světem na západ od železné opony.

Když jsme se věnovali těm textům jednotlivých představitelů tartuské školy, které se přímo nebo okrajově zabývaly filmem, zaujal nás vedle vědecké heuristiky ještě jeden fakt, hodný pozornosti a to velmi kultivovaný vkus jednotlivých protagonistů. Navzdory všem ideologickým omezením byli tito myslitelé také kultivovanými diváky, znali nejen díla velikánů filmových dějin, ale i díla současníků, kteří měli do dějin filmu teprve vstoupit. Dobře znali hlavní mezníky vývoje filmu, dovedli ocenit originalitu uměleckého zpracování, uměli si ze záplavy filmové produkce vybrat takový detail, který dokázal nejlépe ilustrovat či osvětlit řešenou problematiku.

Na jedné straně byli fascinováni filmy, které chápali jako heterogenní a mnohostranné objekty. Na druhé straně je tato fascinace podněcovala k tomu, aby co nejpřesněji popsali všechny složky filmu. Přesně to vyjádřil Jurij Lotman v rozhovoru z roku 1986, který vedl Jurij Civjan a Michail Jampolskij, těmito slovy, které mohou sloužit nejen jako závěr této kapitoly, ale i jako výstižné krédo vědeckého zkoumání tartuské školy:

Máme skutečně co do činění s heterogenními a výjimečně mnohostrannými objekty [jimiž jsou filmy – doplnili P. M. a V. Z.], které jsou opravdu těžko dostupné modelování, ale víte jak u Theokrita, když se ženy ze Syrakus ptají, jestli je

možné proniknut davem, aby se dostaly do paláce, odpovídá stařenka pichlavě:
„Achajci se snažili a dostali se až do Tróje.“⁸⁴⁾

Představitelé tartuské školy se rovněž snažili a dostali se až na jeden z nejvyšších vrcholů strukturně-sémioticky orientovaných výzkumů.

Prof. PhDr. Peter Michalovič, Ph.D. (1960)

Působí na Katedře estetiky, kde přednáší estetickou teorii, věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Působí také na Filmové a televizní fakultě VŠMU, publikuje v různých odborných časopisech. Knižně mj. publikoval: *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (1997; s P. Minárem), *Orbis terrarum est speculum ludi* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003), *Juraj Jakubisko* (2005; s V. Zuskou).

(Adresa: Katedra estetiky Filozofické fakulty UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Prof. PhDr. Vlastimil Zuská, CSc. (1951)

Je vedoucím Katedry estetiky na FF UK v Praze, kde přednáší od roku 1990. Věnuje se estetice 20. století a problematice temporality uměleckého díla. Knižně mj. publikoval: *Temporalita metafor* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, fikce, distance* (1996, 2002), *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (2001), *Juraj Jakubisko* (2005; s P. Michalovičem).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, Katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Chraňte zvířata a děti (Bless the Beasts and Children; Stanley Kramer, 1971), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Maclovía* (Emilio Fernández, 1948), *Malý velký muž* (Little Big Man; Arthur Penn, 1970), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Přepadení* (The Stagecoach; John Ford, 1939), *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Stávka* (Stáčka; Sergej Ejzenštejn, 1924–1925), *Zvětšenina* (Blow-Up; Michelangelo Antonioni, 1966).

84) J. M. L o t m a n, Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí. *Illuminace* 7, 1995, č. 3, s. 91.

SUMMARY

TARTU SCHOOL:

From Modelling Systems to Artistic Texts

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

The authors present a concise overview of the Tartu school, especially innovative conceptions of its leading figures – J. Lotman, V. Ivanov, B. Uspensky and M. Iampolski. These conceptions are shown on the background of French structuralism and Saussure's semiology, as well as Czech structuralism. The original notions of primary and secondary modelling systems are examined in spheres of artistic texts, namely in literature and movies. The article deals with Lotman's conception of the text and its essential features (articulation, structuralization, limitation) and proceeds to more specific analysis of the arts as a domain of the secondary modelling systems. In that framework Lotman differentiates between aesthetics of sameness and aesthetics of opposite, in order to get to an important conclusion about the artistic text as a process of generating a code. The article further pursues problems of the conventionality of iconic signs, together with questions of the film shot as an element of film works and resulting dominance of the text and a code over the sign. Also the structure of film narrativity with its constituted strata in Tartu rendering reveals the process of creating meaning by multiple interactions among signs in the same "horizontal" plane and simultaneously among different "vertical" levels. The analysis of time and space in film differentiates the specificity of the film from literature, shows continuous "struggle" with limitations of two dimensional representation, distinction between the theatrical actor and the film one, where in the movie actor there is a conflict between a character and a movie star as a product of mythicising. Attention is also paid to animated cartoon movies and its additional meaning level – level of metasigns. The study concludes by an assessment of originality and innovation of Tartu school in the context of aesthetics and film theory of 20th century.

Translated by Vlastimil Zuska