

zaznívá spisovatelova pesimistická filozofie lásky, v První lásce ještě ztlumená, a přesvědčivě doložit, jak posunutí času děje, provázené posílením dekadentních motivů a zdůrazněním smyslné stránky erotiky, plně odpovídá celkovému interpretačnímu záměru – domýšlení námětu z hlediska historického pesimismu samotného autora), ale i kulturně společenských (srov. úvahy o aktualizaci tradičních hodnot v souvislosti s Michalkovým Oblomovem).

Je docela možné, že jsme usilovně hledali souvislosti tam, kde nejsou, a studie byly vybrány podle jiných kritérií a třeba jen z radosti a pro radost (kniha by pak mohla nést podtitul „Filmové adaptace a já“). Ale to vše není až tak důležité, neboť kniha M. Mravcové, přes všechny dílčí nedostatky, přináší především potěšení ze vstřícného, odborně zaujatého neortodoxního a přitom fundovaného přemýšlení o složitých otázkách komparatistiky uměleckých druhů. A kdyby kniha nepřispěla než k tříbení interpretačních schopností, nebylo by to při žalostné úrovni domácí filmové kritiky (tak bezradné právě v konfrontaci s filmovými adaptacemi) zdaleka tak málo, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Petr Málek

* * *

Nový filmologický časopis v Moskvě

Kinovedčeskije zapiski

(1989) č.2, 196 s.; (1990) č. 1, 176 s.

My máme už třetí rok Iluminaci, Maďari letos zahájili Moveast, vycházející anglicky a zahrnující příspěvky k teorii a historii filmu ze zemí bývalého „Ostbloku“ a v Moskvě vycházejí od roku 1988 *Kinovedčeskije zapiski*. Dostala se mi do ruky čísla 2/1989 a 4/1990. Redakce (Kozlov, Listov, Trošin, Fomin, Černěnko, Šilovová, Jampolskij) je definuje jako diskusní tribunu teoretického uměnovědného myšlení v oblasti filmu. K pravidelným rubrikám patří Proces: problémy a úvahy (na téma současné kinematografie), Z historie filmové teorie (překlady pozoruhodných textů) a Ejzenštejnovská čtení. Rozsah zhruba 200 tištěných stran formátu A5.

Zatímco ti starší objevují možnosti High Definition TV (M. Goldovská) a didaktické práce s videem (A. Dubrovin) v době, kdy nastupuje CD digitální záznam a obrat k oslavě kvalitní filmové projekce na plátně, relativně mladší filmoví vědci se pokoušejí udržet krok s dobou. Sem patří třeba studie V. Šitové o postmoderních filmech S. Solovjova Assa a Černá růže, či výtečný rozbor tématu filmu v dílech W. Wenderse od A. Děmenoka. V mnoha případech Rusové

„objevují Ameriku“ jako v práci G. Krasnové o Cannon Group, v Listovově přehodnocení obsahu termínu socialistický realismus, v Zakojanově studii *Národní kultury – národní světy*, v Andrejevově porovnání comics a amerických filmů se superhrdiny, či mapují pro ně aktuální a kdysi ideologicky kritizované oblasti, jako je sféra amerického filmového byznysu ve studii M. Šaternikové. Ideologická nepropustnost jistých hranic také měla značný vliv na beznadějně zastarání článku kdysi výtečného a tragicky brzy zemřelého Jury Chaňutina – *Film – nacismus – propaganda*. Dnes by se o tom psalo zcela jinak.

Trvalou hodnotu si zachovávají Ejzenštejnovská čtení, ať již je to Klejmanovo zveřejnění dosud nepublikovaného textu z r. 1941, jemuž dal název Ejzenštejnem zamýšlené stati *Gogol a filmový jazyk*, kde Ejzenštejn polemizuje s Kulešovým výkladem filmovosti Tarase Bulby a přináší vlastní koncepci, či studie Olgy Bulgakovové o Ejzenštejnově vztahu k psychoanalýze a ke strukturní psychologii z období, kdy plánuje své základní, nedokončené a dosud jen z malé části publikované dílo *Metoda o vztahu vědomí a podvědomí v tvůrčím procesu*, kdy studuje Freuda, Joyce, Ranka, Junga, Reicha. Bulgakovová přednesla výsledky svého zkoumání již na moskevské ejzenštejnovské konferenci v září 1988.

Progresivní roli ve formování filmové vědy sehrávají dle mého názoru zejména překlady dnes již klasických textů, jako studie W. Benjamina (u nás otištěná v jeho odeonském výběru) a rozhovorů s Claude-Levi Straussem a s Romanem Jakobsonem. V rozhovoru Michela Delahaye a Jacquese Rivetta se známým etnografem a antropologem Levi-Straussem (*Cahiers du cinema*, juin 1964), jehož *Smutné tropy* a *Myšlení přírodních národů* vyšly i v češtině, je pozoruhodné jeho chápání filmu jako podívané, v níž musí být přesně vše propočítáno, protože vyžaduje od diváka cenu nejvyšší – cenu veškerého času, věnovaného dílu intenzívně. Z tohoto hlediska je pak pochopitelná jeho nechuť k experimentálním náčrtkům, k dílům, navozujícím obraz nudy nudou skutečnou (např. Antonioniho trilogie) i obhajoba klasických amerických děl. Odsud vychází také jeho prozíravá obhajoba filmů, pojatých jako velkolepá féerická opera, pracující s mýty. Film by se tak mohl stát určitým muzeem mýtů současného člověka. Tuto Straussovu vizi velkolepě naplnil postmoderní film (např. díla Greenawaye, či Lynche).

Rozhovor R. Jakobsona (vedli ho Adriano Apra a Luiaggi Faccini, *Cinema e film*, primavera 1967) je jeho druhým základním vyjádřením se k problematice filmové teorie (po českém článku *Úpadek filmu?* in: „Listy pro umění a kritiku“, 1933, s. 45 – 49 a „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86). Ve filmologii inicioval především sémiotické zkoumání filmu bratří Marxů (R. Barthes) a rozpracování problému metaforického a metonymického filmu, přičemž tvrdí, že se ve filmu vždy významně prolínají (metonymie je základním principem montáže) a někde dokonce rozdíl mezi nimi mizí (*Loni v Marienbadu*). Pokud

jde o problém, je-li film jazykem či řečí, přiklání se k Bazinově koncepci různých etap ve vývoje filmu a tvrdí, že při analýze struktury filmu je vždy třeba vycházet z historického pozadí dobových konvencí, na něž je divák zvyklý. Říká „jazyk je jen jedním ze znakových systémů a lingvistika je jen jednou ze sémiotických provincií“. Opět se vrací ke koncepci sv. Augustina a tvrdí, že film vychází z množství znakového systému, v němž se předmět stává znakem předmětu. Nebude snad nezajímavé ocitovat to, co říká o okolnostech vzniku své mezinárodní proslulé stati *Úpadek filmu?*: „Napsal jsem ji poté, co jsem sám pracoval na filmu. Jeden z mých nejbližších českých přátel, skutečně skvělý spisovatel, originální novátor V. Vančura napsal scénář filmu, který měl značný úspěch; neměl dost času na realizaci svého dalšího projektu a tak mi navrhl, abych napsal scénář, protože jsem měl čas. Sám napsal jen jeho základní náčrt. Film se jmenoval *Na sluneční straně*. Napsal jsem to ve spolupráci s mladou specialistkou na folklór z pražské university S. Pirkovou a za účasti známého českého básníka V. Nezvala. Hodně jsme na scénáři pracovali, a tak jsem se mnohému naučil, i díky tomu, že jsme pozorovali natáčení řady filmů v pražském prostředí. Mimo to v té době probíhala řada diskusí. Mladí představitelé avantgardy tvrdili, že zvukový film znamená konec filmového umění, protože skutečná originalita filmu spočívala v jeho němotě – říkali, že jde o nezbytnost synekdochy. Vystoupil jsem proti této, chcete-li, reakční tezi a tvrdil jsem, že vztah mezi viděným a slyšeným ve filmu nemusí napodobovat vztah mezi viděným a slyšeným ve skutečnosti. V té stati jsem uváděl příklad dialogu mezi lidmi, které na plátně nevidíme; v obraze jsou zcela jiné věci současně s tímto dialogem. Stať nebyla určena pro časopis, kde byla uveřejněna. Napsal jsem ji pro Vančurou zamýšlený sborník statí o filmu, který ale z nějakých důvodů nebyl realizován. Protože jsem už stať napsal, dal jsem ji tomu časopisu. Pamatuji si také, že jsem v poznámce napsal, že je jen jakýmsi náčrtem k větší práci o sémantice filmu. Tu jsem ale nenapsal, protože jsem byl pozván na universitu a byl jsem nucen se soustředit na filologickou problematiku. Poté mne neočekávané změny v mém programu přinutily vzdát se myšlenky rozšíření mých výzkumů na nelingvistické znakové systémy, zvláště na současné a staré malířství a na divadelní folklór“.

Sémiotickou problematiku v recenzovaných sbornících představuje také přetisk referátu J. M. Lotmana *Jazyk filmu a problémy filmové sémiotiky* včetně diskuse, která se k němu uskutečnila na semináři s tématem *Jazyk filmu* v Tartuské universitě na jaře 1987 za účasti filmologů z Tartu, Moskvy a Tallinu. Lotman – podobně jako Jakobson – tvrdí, že „jazykem může být libovolný systém, který není realitou, ale může být uveden s realitou do vztahu a může tak plnit komunikační funkci“. Dále rozebírá Abuladzeho *Pokání* a Felliniho ... *a lod' pluje*, kde významnou část jazyka zaujímají symbolické citáty, fungující jako viditelné a hudební obrazy, odvolávající se na historické asociace diváků. Rozdíl mezi jejich původním významem a jejich smyslem ve filmovém textu odhaluje me-

chanismus dobové lži a demagogie. Základní polohu této asociace mezi denotací a smyslem je pak logicky ironie, umožňující právě onu dvousmyslnost výkladu.

V diskusi pak B. Uspenskij naznačuje, že jde spíše o disonanci mezi denotací a smyslem, M. Jampolskij tvrdí, že ono sklouzávání po škále modálnosti (k ironii) je možno popsat jako práci v kontextech konotaci vyvolávajících, či ji naopak popírajících. Lotman pak vyvozuje, že v některých případech „žertování“ může být právě nejreálnějším modelováním vnější reality. Úvahy o mikrotextech a zrození jazyka buď z atomárních elementů strukturního celku, či naopak z celostného textu, rozpadajícího se na určité prvky, přechyluje Jampolskij k problému narace. Ve filmu – podle něj – narativní situace geneticky předchází vzniku jazyka a v určité míře jej „rodí“. Lotman pak dochází k podobnému závěru jako Jakobson když přemýšlí o módě jako o systému, který lze vystavět pouze na popírání její předchozí etapy. Podstata filmu je antropologická a ta se příliš nemění. Dynamický je sám život, všední den, nad nímž je film vystavěn. Tento systém sociálního bytí se mění s rychlostí změn módy a móda je metronomem udávajícím čas kultury. Nakonec pak Lotman dochází k závěru, že jazyk přirozený i jazyk umění je složen z celé řady dílčích jazyků. „Jazyk filmu existuje, ale jeho specifčnost spočívá v tom, že – stejně jako jiné jazyky –, je systémem překódovávání mnoha jiných jazyků.“

Na obálce pak sborníky anoncují ještě další pozoruhodná témata, jako – Jak dnes psát dějiny filmu?, Záhada Stalkera, Tarkovskij a Tuščev, a tak si lze jen přát, aby vydávání *Kinovedčeskich zápiskov* mohlo pokračovat a aby byly jejich exempláře dostupné i u nás.

Jan Bernard