

Rozhovor

POKUSY PŘEDPOVÍDAT JSOU ZAJÍMAVÉ TÍM, JAK NEVYCHÁZEJÍ

Jurij Lotman

*Rozhovor připravili Jurij Civjan a Michail Jampolskij.
(Rezekne, květen – červen 1986)*

CIVJAN: *Juriji Michajloviči, Vaše názory na filmovou teorii a estetiku filmu jsou víceméně známé. Myslíte si, že je možné oddělit badatelské, teoretické hledisko od hlediska prostě diváckého?*

LOTMAN: Představíme-li si, jak na to, co se děje na plátně, pohlíží člověk, který sedí v sále, pak zjistíme, že patrně základní otázka, kterou si určitě položí, bude znít: podobá se to životu nebo ne? Přitom se z jakéhosi důvodu předpokládá, že víme „co je to život“ a proto můžeme plátno s životem snadno srovnat. Plátno se ocitá v roli obžalovaného, jehož chování hodnotíme podle předem známého kodexu. Klademe na plátno samozřejmě požadavky a ono je nuceno, poněkud v rozpacích, těmto požadavkům vyhovět. Jestli tento přístup nesdílí všichni diváci, pak docela jistě platí pro kritika, který vychází z toho, že je mu známo „co je život“ a zároveň ví, že to má plátno, jak on tomu říká, „odrážet“; je přitom pevně přesvědčen, že „co je to odrážet“ také ví. Avšak znát nějakou věc, to znamená zaprvé vědět, jak je utvořena, zadruhé čemu slouží a zatřetí co se s ní stane přinejmenším v nejbližší budoucnosti. U života neznáme odpověď ani na jednu z těchto otázek. Nevíme, jak je utvořen, nemůžeme ani tušit, proč existuje a dokonce ani jednotlivě o nikom z nás nemůžeme říct, co se s námi stane za několik minut.

Sám pojem „život“ je mnohem nepochopitelnější, než se možná sami domníváme, a proto je srovnání s životem vždy velmi obtížné. Srovnání s životem ve skutečnosti znamená pokusit se nějak pochopit tento neznámý a nepochopitelný celek, proniknout jím. A co znamená pokus o proniknutí? Divákův sklon srovnávat plátno s životem představuje požadavek, adresovaný ani ne tak plátnu, jako životu. Tento požadavek vyvolává sama povaha filmu, který jako by odpovídal nejstarším představám o umění. Jak známo, podle archaických představ vzniklo malířství z odrazu, ze zrcadla nebo z pohledu na vodní hladinu, či ze stínu obtaženého prstem, a rytmus vznikl z ozvěny. To jsou staré mýty, které se objevují u různých národů a zakládají se na téže naivní představě: že umění

je zdvojení života, automatické, mechanické zdvojení; avšak hned se můžeme zeptat: co znamená zdvojení života?

Už v zrcadle se zobrazení převrací. Levé se stává pravým a pravé levým. Přitom však podle základních, hluboce uložených představ člověka, společných všem kulturám, nemá nahoře a dole nebo vpravo a vlevo stejný význam. Pravé se pojí se správným, pevným, přímým. Levé – s chybným, lživým. Jakmile se pravé stane levým, mění se i vztah mezi pravým a nepravým, mužským a ženským, reálným a nereálným. Není náhoda, že zrcadlo vystupuje ve dvou podobách – jako pravdivé (ve staré ikonologii je často symbolem Bohorodičky) i jako lživé (coby nejstarší magický předmět pro obcování se silami onoho světa). Sám okamžik zdvojení v sobě tedy skrývá složité významy. A i film, který jako by vyrostl z takového zdvojení, z fotografické možnosti zastavit a zdvojit okamžik, v sobě tak skrývá adekvátnost stejně jako neadekvátnost. A tu se ukazuje, že obě tyto stránky se v procesu umělecké práce navzájem doplňují. Dovolte mi, abych se odvolal na jednu myšlenku, která leží úplně stranou, ale něco nám pomůže osvětlit, protože umění a jiné formy myšlení spolu těsně souvisejí a jedno se stále přelévá v druhé.

Mám na mysli tu oblast, která se nazývá logikou a sémantikou „možných světů“. Obecná idea je následující: vyloží se jisté postuláty (které je možné vybrat celkem libovolně), a na nich se vybuduje svět, uzavřený ve své logice, zcela logický uvnitř sebe sama. Srovnáme-li tento svět s jinými světy, měníme především svůj pohled na všednodenní život, který nás obklopuje. To je vůbec příznačné pro naše století, kdy můžeme na svět pohlédnout i z kosmu, kdy se mění všechna měřítká. Na obyčejný, přirozený život, který se zdá být všem pochopitelný (kdo by nevěděl, co je to život: všichni se ráno probouzíme, večer jdeme spát, nacházíme se uvnitř života a je směšné říct, že ho neznáme), na tento život můžeme pohlížet jako na jedině možný a jedině daný. Ale co když možnosti rozšíříme a představíme si náš všednodenní život jako **jeden z možných**? Řeknete, že tím se neustále zabývá vědecká fantastika. Avšak já se domnívám, že malá přesvědčivost a neúspěšné pokusy průměrných autorů tohoto žánru nespočívají v tom, že by příliš fantazírovali, ale naopak v tom, že fantazírují málo a narážejí na svou neschopnost vytrhnout se z hranic jedině daného světa. Chlestakov z Gogolova Revizora ve svém nestydatém lhaní líčil život u dvora jako silně zvětšený život drobného úředníka. Ve svém fantazírování jen odhaloval zákony vlastního všednodenního vědomí. Polévka přivezená parníkem z Paříže, meloun za tisíc rublů, nadzvedneš z polévky pokličku, a tam je taková vůně, že se to ani nedá rozumem postihnout. Všední život drobného úředníka se kvantitativně zvětšuje. Velmi to připomíná naše představy z fantastických textů o vzdálené budoucnosti. Je to velmi silně znásobená přítomnost. Vytrhnout se z přítomnosti bývá vůbec velmi obtížné. A v tomto smyslu mohou vnitřní variace a skryté možnosti světa naší omezené všednodenní zkušenosti daleko úspěšněji odhalit právě takzvané realistické filmy (ale, samozřejmě, jen dobré), které se zabývají reálnou všednodenní, životní situací, ale přitom ji představují jako jednu z možností. A tak vzniká, ať už v samotném filmu nebo „za filmem“, dojem možnosti nekonečných variací světa. V této souvislosti bych si dovolil říct několik slov o filmech s válečnou tematikou. Často můžeme pozorovat, že si filmy s válečnou tematikou ve skutečnosti vůbec nekladou za cíl vytvořit něco podobného tomu, co bylo v reálné válce, a přitom to nepřestávají být velmi dobré filmy. Možná by taková rekonstrukce byla velmi obtížná, nevím. Ale nejspíš vůbec není nutná. Válečný

žánr se používá jako možnost vytvořit v relativně svobodných, nevšedních, extrémních podmínkách takovou situaci, která by za jiných okolností nebyla možná. Ve válečném filmu se objevují okolnosti z jiných sfér a epoch, včetně současných typů, které se velmi odlišují od typů čtyřicátých let. zdá se mi, že je to zřetelně vidět například v Germanových filmech, které mnozí považují za vzor historické rekonstrukce. To je naivní... pro člověka, který si pamatuje na lidi třicátých let a tím spíš si dobře vzpomíná na válečnou skutečnost, je samozřejmě jasné, že tu jde o jiný úkol. German ve skutečnosti používá situaci třicátých let nebo válečnou situaci s velmi přesnou reprodukcí všednodenní skutečnosti těch let pouze k nové konstrukci současného života. A to ho nijak nesnižuje, podle mého názoru to naopak odpovídá některým zákonitostem umění. To jsme ale odbočili. Zkrátka chci říct, že k poznání života prostřednictvím filmu patří možná i velmi nečekané variace všedního života, nové konstruování vztahů, které se nám zdají být pevně dané. To je to, co můžeme slovy Dostojevského nazvat „fantastickou realitou“. Důraz je tu na obou slovech: čím reálnější, tím fantastičtější. Fantastika nepředstavuje odtržení od danosti všednodenního života, ale jakési sdírání kůry, představuje nové přestavění toho, co se již ustavilo, novou kombinaci toho, co zdánlivě nelze nově kombinovat. A proto – rozparování života zevnitř. A v tomto ohledu představuje film zcela nečekané možnosti, protože je v něm obsažena tatáž schopnost přestavby jako ve slovesném textu, ale přitom se vyznačuje názorností textu výtvarného.

JAMPOLSKIJ: *Juriji Michajloviči, to znamená, že pro recepci filmového díla je důležité jeho srovnání s jistým obrazem reality. A co je pak ten efekt reality, který vzniká ve filmu – produkt tohoto srovnání, anebo se zakládá na nějakých specificky filmových předpokladech?*

LOTMAN: Jak vidíte, srovnání v nejprostším, vulgárním smyslu vyznívá jako jakási přímá analogie, přičemž slovo „vulgární“ tu nemá žádný pejorativní význam. Umění vždycky musí obsahovat jistý prvek, no řekněme hrubé prostoty. Ale i bez toho je určitý moment potenciální srovnatelnosti přítomen vždy, i když zůstává nevyslovený, nezformulovaný nebo dokonce nevědomý. Už proto, že nemůžeme myslet svět bez nějakých konstant, které jsou nám dány. A ať je představujeme jakkoli, docela se vymknout jazyku těchto konstant nemůžeme. Hrubě řečeno, sledujeme-li dvorní balet, uvádíme ho do souvislosti s ekonomickými procesy statkářského hospodářství. Jakási souvislost vždy zůstává. Například odpojení od života: diváci, kteří sledují dvorní balet, na všechno ostatní zapomínají. Vždyť zapomnění je přeci také určitá forma souvislosti s tím, na co se zapomíná. Srovnání s životem je nevyhnutelné. Souvislost ovšem může být nejružnějšího druhu. Pokud vidíte, že si hrdina v historickém filmu oblékl kalhoty jako husar a kabát jako hulán, můžete to srovnat s normami oděvu a říct, že se tu stala chyba. Avšak nelze srovnat svět filmu s naším světem a říct, že film je chybný, jestliže máme co do činění s umělecky motivovanou neshodou.

JAMPOLSKIJ: *Existuje pak ovšem nějaký zásadní protiklad mezi tím, co se obvykle nazývá „lumièrovský“ a „mélièsovský“ film? Vždyť v takovém případě jde jen o různé pravděpodobné světy, které zkrátka jen odlišným způsobem souvisejí s našimi představami o realitě.*

LOTMAN: Ano, s tím bych souhlasil. Jak byste například pohlížel na rytectví a malířství? Můžeme říct, že vytvářejí různé světy? Nesporně. Uvnitř této dvojice mají možná víc odlišnosti než společných rysů. A v něm se mohou protínat, protože oba tyto projevy patří ke světu výtvarných jazyků, také jsou oba součástí toho, co nazýváme světem našeho života, který obsahuje nejrozličnější vrstvy. Vždy jsme v pokušení omezit se izolovaným popisem, ale stejně dobře můžeme jednotlivý izolovaný popis odmítnout. Všechno závisí na tom, jaký stupeň přiblížení nastavíme na svém teleskopu. Já ale pořád mluvím v nějakých metaforách a parabolách... Víte, když učí v Japonsku děti malovat, ze všeho nejdřív je učí, aby nechávaly bílé místo mezi obrázkem a okrajem papíru. Změnit okraj papíru znamená změnit i obrázek. Na tom, kudy povedeme okraj svého pohledu, záleží, zda budeme Lumièra a Mélièse považovat za různé druhy téhož, nebo za dva protiklady.

JAMPOLSKIJ: *Podle některých autorů, například Sadoula, dospěla k filmu nevyhnutelná logika historického vývoje techniky i umění. Podle tohoto názoru je film pokračováním celé linie kulturních dějin, která nás zavedla až k takové míře podobnosti životu.*

LOTMAN: Ano, já tuto tezi znám a dokonce se domnívám, že je v určitém smyslu správná. Představte si například, že jste vešel do vysázeného lesa, kde stromy stojí určitým způsobem uspořádané. Získáte přirozeně dojem, že stojíte v centru a všechny stromy se sbíhají směrem k vám. Změníte místo – a opět se k vám všechny stromy sbíhají. Dokud nezpracujete historický materiál, jste v divokém lese, všude pociťujete nepořádek. Jakmile materiál vyložíte, ocitáte se ve vysázeném lese a všechny stromy se sbíhají k vám. Nejprve ale na obhajobu Sadoulova pohledu: má pravdu; v umění skutečně můžeme pozorovat pohyb směrem k filmu už před filmem. Vezměte například Tolstého Falešný poukaz a uvidíte, že to je typický scénář, filmový scénář. Veškerá literární psychologie odpadá, psychologie už nespočívá v úvahách Tolstého, ale v montáži jednotlivých epizod. Je to podivuhodné dílo. A zřejmě právě proto podle tohoto románu nelze natočit film...

JAMPOLSKIJ: *Bresson nedávno natočil takový film – Peníze – a velmi dobře.*

CIVJAN: *Tento příklad spíš potvrzuje než vyvrací to, co bylo řečeno. Vždyť Bresson si vybírá takové romány, které v podstatě nelze zfilmovat...*

LOTMAN: Představte si, že technika dospěla ne k filmu, ale řekněme například k holografii nebo k něčemu jinému. Historici by pak odhalili to, co nyní nevidíme – že k tomu vedly houštinou kultury určité cesty. Je nám vlastní domnívat se, že to, co se stalo, se zaprvé nemohlo nestat a za druhé že to bylo to jediné, co se muselo stát. Ale ve skutečnosti každá historická cesta představuje volbu na rozcestí; jinak by dějiny neobsahovaly žádnou informaci a už dávno by se byly vyčerpaly. Jakmile je jedna cesta vybrána, znamená to, že ostatními se nepůjde. A my jsme zvyklí mít za to, že jiné neexistovaly. Bylo by možné napsat celé dějiny lidstva jako dějiny nenastoupených cest, opuštěných možností. Kdyby dějiny šly po nějakých jediné možných cestách, mělo

by to jednoduchý následek. Dokumentované dějiny čítají přibližně sedm tisíc let před naším letopočtem a téměř dva tisíce let našeho letopočtu. Devět tisíc let, to je velký časový úsek. Kdybychom tu měli co do činění s jednoznačně se odvíjející trajektorií, mohli bychom ji předpovědět alespoň na tři dny dopředu. Představte si, že kámen proletěl většinu své cesty. V každém okamžiku můžeme vypočítat jeho následující polohu. Dějiny ale neumožňují předpovídat. A všechny pokusy o takovou předpověď jsou nejzajímavější tím, jak nevycházejí. Souvisí to s tím, že dějiny nejsou letící kámen, ale proces, který vždy dochází ke křížovatce. Do dějin patří i automaticky působící síly. To je rozvoj výroby, rozvoj techniky. Tam můžeme říct: kdyby Edison zemřel v dětství, neudělal by svůj objev on, ale někdo jiný, protože zde můžeme cestu předpovědět. Ale kdyby v dětství zemřel Puškin, Evžena Oněgina nikdo nenapíše. Bude něco jiného – ale ne toto dílo. Dějiny nejsou jen dějinami procesů, ale také lidí. A to, že jsou dějinami lidí, znemožňuje předpovědi. Vybíráme-li jednu cestu, jinou zároveň ztrácíme, a proto není správné domnívat se, že se určitě muselo stát, co se stalo. Kdyby to bylo **jinak**, zjistili bychom, že i k tomu veškerá kultura směřovala. Kultura směřuje k lecčemu, a my to zjišťujeme vždy teprve retrospektivně. Asi tak bych odpověděl na vaši otázku.

CIVJAN: *Mluvil jste o rytectví a malířství. Rytectví a jeho vznik můžeme přesně datovat. Vzniklo jako odmítavá reakce na malířství. Film přece také vstupuje do vztahu nejen s našimi představami o skutečnosti, ale i s našimi představami o filmu?*

LOTMAN: Nejprve o rytectví. Nebylo ani tak odmítnutím malířství, jako rezignací na výjimečnost. Projevuje se tu vliv renesančního ducha, sklonu ke kopírování, masovitosti, alespoň tak se mi to zdá. Ale nyní se vraťme k filmu.

CIVJAN: *Když už tu zaznělo téma kopírování, bylo by zajímavé zmínit souvislost filmu a kopie. Stejně jako vztah každého filmu nejen s životem, ale i s jinými filmy.*

LOTMAN: Jistě, samozřejmě, když mluvím o vazbě mezi filmem a životem, nemám na mysli jenom život, ale i film. Aby film byl filmem, musí k nám promlouvat filmovým jazykem. A jazyk sám už představuje vazbu na jiné filmy. Vzniká tu, samozřejmě, poměrně komplikovaná situace. Každé umělecké dílo představuje, na jedné straně, text v určitém jazyce. Pokud jste nikdy neviděl žádný film a nemáte vůbec představu, co to je, nestanete se patrně jeho divákem. Musíte do určité míry ovládat filmový jazyk. Jde ale o to, že každý text je nejen realizací jazyka, ale i generátorem jazyka nového. Kdyby byl jen ztělesněním už existujícího jazyka, bude vám připadat ubohý, nic vám nedá. Ve skutečnosti se v umění stáváme účastníky paradoxního spojení dvou jevů. Na jedné straně jazyk předchází textu, který dostáváme, a na druhé straně text předchází jazyku: jako bychom dostali text v neznámém jazyce, který podle textu musíme rekonstruovat. Oba tyto jevy jsou naprosto reálné. Když spolu mluvíme, používáme předem daný jazyk. Ale když vykopeme ze země sochu, nebo nějaký jiný archeologický předmět, nevíme, jestli je to hračka nebo předmět kultu, nevíme, zda se k té sošce lidé modlili anebo si s ní hrály děti. Je to magický předmět, nebo umělecké dílo... Nevíme, jakým jazykem ta věc k li-

dem promlouvala. A když vidíme nový film nový obraz? Film vychází na jedné straně z toho, co víme, z naší kulturní presumpce, protože jinak bychom s plátnem nemohli komunikovat, ale zároveň s námi mluví jazykem, který je pro nás nezvyklý, nový. A my se ten jazyk musíme učit podle textu. To je obecné pravidlo – jazyk se učíme podle textů, když si osvojujeme rodný jazyk, a podle jazyka si osvojujeme text, když se učíme jazyk cizí. Umění pro nás plní úlohu zároveň cizího i rodného jazyka. Slyšíme, jako děti, jak se kolem nás mluví a chápeme smysl vět. Díváme se na plátno. Nejdříve ho čteme jakoby jen v mezích jazyka již známého, a potom nás jako učitel učí jazyk nový. Proto je vztah k **předcházejícímu** filmu velmi složitý. To sami dobře znáte... Vždycky jde o pokračování i kritickou reakci, o následnost i boj.

Co se týče kopírování, tak to je opět dvoustranný, dvojsečný jev. Vynález knihtisku byl obrovským kulturním krokem kupředu, jedním ze základních kroků renesance. Vedl k masovému zapojení do kultury, k neobyčejně rychlému šíření znalostí – a to zcela proměnilo život. Ale mělo to, stejně jako počátek písemnictví dlouho před vynálezem knihtisku, i negativní následky. Například vlny panického strachu, procesy s čarodějnicemi, procesy, které na některých místech v Německu vedly k úplnému vyvražďování žen a které se staly skutečnou nemocí šestnáctého století – to všechno, kromě jiných příčin, souviselo i s knihtiskem, protože „dábelská“ literatura, tištěná v lidových knížkách, dosáhla takových nákladů, na které středověk nemohl vůbec ani pomyslet... náklady se v podstatě shodovaly s dnešními čísly. Tato literatura se dostala do rukou masového člověka šestnáctého století, nepřiliš kulturního a zároveň stíhaného pocitu sociální nestability, do rukou člověka přesvědčeného, že svět spěje ke katastrofě, a sehrála tak osudovou úlohu... Kopírování je výborná věc, pokud to, co se kopíruje, má kulturní hodnotu. Vztah ke kopírování je komplikovaný. Na jedné straně musí umění umět mluvit se všemi a být, no, jak říkala Anna Achmatovová: „Kdybyste jen věděli, z jakého smetí rostou verše, a stud neznají... Umění se vůbec nevyhýbá nejhrubějším formám. Ostatně, právě umění velkých mistrů je vždy daleko spíš hrubé, než umění druhořadých tvůrců. Ale jedna věc je umělecká hrubost, a druhá – vytváření padělků, kvaziumění, převrácení srozumitelnosti ve fetiš... Tehdy se do umění, včetně filmu, začínají vkrádat nebezpečné tendence. Kdysi se konaly bouřlivé oslavy Puškino-va výročí, na kterých vystoupili se svými projevy Dostojevskij, Turgeněv... Méně pozornosti vzbudila skromná řeč Ostrovskeho. Ten přitom vyjádřil velmi hlubokou myšlenku – že při četbě Puškina se stáváme moudřejšími. Při čtení některých děl se stáváme moudřejšími, při četbě jiných zůstáváme těmi, jimiž jsme, a při čtení některých knih se stáváme hloupějšími. A s tím souvisí velká odpovědnost umění. A čím je masovější, tím je ta odpovědnost větší. Ačkoliv film je masovým uměním, jeho jazyk představuje velmi živý a dynamický celek, a vůbec ne nějakou synchronní matici, která jen produkuje šablony.

JAMPOLSKIJ: *Znamená to, že úkol přísně vědeckého popisu takového jazyka je prakticky neuskutečnitelný?*

LOTMAN: Promiňte, ale jestli docházíte k tak pesimistickým závěrům ohledně materiálu filmového jazyka, co mají dělat ti, kdo se zabývají celou kulturou, v níž film předsta-

vuje jednu, a zdaleka ne dominantní část? Máme skutečně co do činění s heterogenními a výjimečně mnohostrannými objekty, které jsou opravdu těžko dostupné modelování. Ale víte jak u Theokrita, když se ženy ze Syrakus ptají, jestli je možné proniknout davem, aby se dostaly do paláce, odpovídá stařenka pichlavě: „Achajci se snažili a dostali se až do Tróje.“

Kino (Riga) 1987, č. 1.

Přeložil Tomáš Glanc