

Literární obzor

Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu

Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.

Vybral, uspořádal a uvedl Jan Bernard, překlad a doslov Tomáš Glanc.

Knihovna Illuminace 4. Národní filmový archiv, Praha 1995, 249 stran, náklad 600 výtisků.

Tartuská škola vychází po *Angloamerických studiích* (1991) jako druhý svazek velmi slibné řady Sborníků filmové teorie, jimiž chce Národní filmový archiv alespoň částečně zaplnit bílá místa na mapě filmověteoretického myšlení. Jestliže Angloamerické studie si za cíl vytkly nabídnout čtenáři pokud možno nejširší paletu pojetí filmu a filmového díla, předložit i přístupy záměrně protichůdné, sborník Tartuské školy je z pochopitelných důvodů koncipován odlišně: představuje autory spojené nejen příslušností k dnes již legendární škole v estonském Tartu, ale – a to je podstatnější – také **sémiotickým přístupem** ke zkoumanému předmětu.

O tartuské škole se u nás ví již od druhé poloviny šedesátých let, kdy se v literárních a uměnovědných časopisech objevily první překlady prací Jurije Lotmana i recenze sborníků tartuských sémiotických studií. Od let sedmdesátých recepce a reflexe tartuské školy – až na výjimky (studie Vladimíra Macury v *Estetice* 14, 1977) – prakticky ustala a je příznačné, že knižně vyšel český překlad z J. Lotmana až v druhé polovině osmdesátých let (*Puškin*, 1987). Jen o něco lepší situace byla na Slovensku, kde už v roce 1975 vyšel Mihálikův překlad Lotmanovy práce *Sémiotika filmu a problémy filmovej estetiky* (pouze jako interní tisk Slovenského filmového ústavu v počtu 120 výtisků), ale další Lotmanovy práce byly publikovány až po roce 1989: *Štruktúra umeleckého textu* (1990) a *Text a kultúra* (1994). Už z těchto důvodů je potřeba vydání sborníku mapujícího tartuské myšlení o filmu přivítat jako počín, který svým významem přesahuje hranice filmu, neboť českému čtenáři se poprvé v takovém rozsahu představuje fenomén tartuské školy, která – řečeno s Tomášem Glancem, „jedinečným způsobem vstoupila do diskursu kulturologických nauk druhé poloviny dvacátého století“.

Není náhodné, že sborník otevírá Lotmanova studie *Text v textu*. Jurij Lotman byl až do své smrti v roce 1993 vedoucí osobností tartuské školy a pojem **text** byl jedním z klíčových pojmů tartuské sémiotické koncepce. S tartuskou školou je spojené především široké pojetí textu, které překračuje jeho běžné chápání jako realizace verbálního jazyka a rozšiřuje tak platnost pojmu text i mimo literaturu. Vytyčení dostatečně obecných vlastností textu (vyjádřenost, ohraničenost a strukturnost) umožňuje uvažovat o textu hudby, výtvarného umění, filmu, baletu a vytváří platformu pro široké interdisciplinární zkoumání, jak o tom podávají svědectví tartuské sborníky (proslulé *Trudy po znakovym systémam*), v nichž vedle studií literárních můžeme nalézt články z oboru hudby, divadla, mytologie, archeologie, medievalistiky atd. Dodejme ještě, že hovoří-li Lotman o materiální vyjádřenosti textu, má na mysli specifickou vlastnost znakových systémů: materiální substancí v nich nejsou „věci“, ale **vztahy** věcí. Chápání textu jako invariantního systému vztahů dává možnost pracovat s konceptem textu i na různých stupních abstrakce: např. petrohradský text.

Vymezuje-li Lotman v úvodu své studie dva základní přístupy k textu, reflektuje zároveň proměnu pohledu na tento pojem v rámci tartuské školy. Pro počáteční období školy, charakterizované zájmem o popis všeobecných struktur (jazyků, kódů) a přísně synchronním přístupem, je příznačný lingvistický model textu, v němž je text materializovanou realizací jazyka (kódu): „jazyk je chápán jako jakási prvotní podstata, která získává materiální podobu tím, že se zpředměňuje v textu. Při vši různorodosti aspektů a přístupů se tu dotýkáme společného předpokladu – jazyk předchází textu, text se rodí z jazyka“ (s. 13). Logickým důsledkem je představa, že ze sémiotického

hlediska nemůže být v textu nic, co by předtím nebylo v jazyku (kódu). Pro další vývoj tartuské školy je příznačný přesun těžiště badatelského zájmu od popisu všeobecných struktur ke konkrétním uměleckým textům, které si samy svou dynamickou mnohovýznamovostí a proměnlivostí „vynutily“ revidování počátečních představ a vypracování nové koncepce textu, v níž se zásadním způsobem proměňuje vztah textu a kódu (jazyka): „Pokud nějaký objekt považujeme za text, předpokládáme zároveň, že je nějakým způsobem zakódovaný, předpoklad kódu se účastní samotného chápání pojmu text. Avšak samotný kód ještě neznáme, musíme jej teprve rekonstruovat na základě textu“ (s. 14). Je to nyní tedy text, který je prvotní a předchází jazyk (kód), resp. jazyky (kódy), které je třeba v textu hledat, jimž je nutné se „učit“. A během toho se generuje nová informace (smysl); text se „nechová jako pasivní nádoba, jako nositel zvnějšku vloženého obsahu, ale jako generátor“ (s. 17). Ze sémiotického hlediska je nyní text bohatší než jazyk, neboť se může dekódovat v kontextu několika kódů, včetně ještě neexistujících: „Ve vztahu k imanentně organizovanému a uzavřenému textu se aktivizuje příznak jeho nehotové otevřenosti“ (s. 14). Logickým důsledkem, reflektovaným v poslední Lotmanově knize *Kultura i vzrůst* (1993), je další **dynamizace** pojmu text, který se přestává považovat za apriorní konstantu, za počátek i konec výzkumu. Opouští se představa o odděleném, izolovaném a stabilním textu, do centra pozornosti se dostává analýza **dějin textu**; už ne izolované dílo, ale i to, co bylo před textem, a vše, co je jeho následkem. Text ve vztahu k jiným textům, text ve vztahu ke kulturnímu kontextu, ve vztahu ke kultuře, Lotmanem ostatně chápané také jako velký text. Explicitně to Lotman formuluje v samotném závěru své studie: „Kulturu jako celek můžeme chápat jako text. Avšak je neobyčejně důležité zdůraznit, že jde o složitě utvořený text, který se rozpadá do hierarchie ‚textů v textech‘ a vytváří spletité textové prolínání. Vzhledem k tomu, že samo slovo ‚text‘ etymologicky odkazuje k prolínání, můžeme říct, že takovým výkladem vrátíme pojmu ‚text‘ jeho původní význam“ (s. 27).

Pohled fixovaný na text se u Lotmana otevírá podobně jako v recepční estetice a teorii intertextovosti, i u něj se text začleňuje jak do otevřeného horizontu následujících textů (jako v recepční estetice), tak do tkáně dialogických referencí, jež dílo zpřítomňuje v horizontu předchozích děl (jako v teorii intertextovosti). Pretext, tj. souhrn intertextových odkazů textu, a posttext, tj. dynamicky se rozrůstající souhrn textů, které svědčí o jeho účinnosti a zachovávají se jako zformulované akty rozumění, se stávají současnými kontexty díla, jež otevírají nové dimenze rozumění uměleckým textům.¹⁾

Přes tyto nápadné shody s úvahami stoupenců intertextovosti jsou zde ovšem i podstatné rozdíly, jak je odhaluje samotné vymezení „textu v textu“. Pro Lotmana představuje „text v textu“ specifickou rétorickou figuru, „v níž se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem autorské výstavby i čtenářovy recepce textu. Základ generování významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici. Taková konstrukce především v textu zesiluje moment hry. Následkem jiného způsobu kódování získává text rysy zvýšené stylizace, zdůrazňuje se jeho herní povaha, tj. jeho ironické, parodické, divadelní atd. rysy“ (s. 22). V Lotmanově pojetí se ozývá Bachtinova koncepce **dialogičnosti**, která si všímá zejména dialogu hlasů (promluv) v hranicích jednoho textu, zatímco vztahy jednotlivých hlasů (promluv) v textu k textům jiným (tedy vztahy, které jsou v centru pozornosti teorie intertextovosti) se ukazují jako sekundární.

Lotmanovo pojetí textu v textu je stejně jako Bachtinova teorie především intratextové, a nikoli intertextové. Sleduje-li Lotman z hlediska textu v textu například Bulgakovův román *Mistr a Markétka*, zajímá ho výlučně problém prolínání dvou „samostatných“ textů, z nichž jeden vypráví o událostech, které se odehrávají v Moskvě autorovy současnosti, druhý (předkládaný jako výtvar

1) Srov. Karlheinz Stierle, *Dimenze rozumění*. „Česká literatura“ 41, 1993, č. 2, s. 123.

jedné z postav) je románem o Pilátovi Pontském a má povahu textu v textu. Lotman nezkoumá, v jakém vztahu je biblický příběh k evangeliím nebo jaké povahy je relace moskevského textu k faustiádám, resp. ke Goethovu Faustovi (motto z Fausta, jímž je román uveden, plní funkci signálu intertextového navazování).

Zatímco Lotman se ve své obecně koncipované studii zmiňuje o filmu pouze okrajově, studie V. V. Ivanova *Film ve filmu* a částečně i *Funkce a kategorie filmového jazyka* problematiku textu v textu analyzují právě na filmu. Ivanov především rozlišuje dva základní případy: film pojednávající o filmu (vytvoření filmu jako filmové téma) a film uvnitř filmu. V prvním případě, reprezentovaném filmy jako *8 1/2*, *Americká noc*, *Vše na prodej* jde o filmy o filmech, filmy **tematizující** vznik filmu a reflektující jeho jazyk, tedy **metafilmy**. Tak tyto filmy ostatně charakterizoval již Lotman, který se témuž problému věnoval v poslední kapitole své práce *Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*, kde při analýze některých významných filmových děl (znovu *8 1/2*, *Vše na prodej*, *Zvětšenina*) dospěl k závěru, že sémiotické problémy začínají pronikat i do obsahů filmů: film si začíná uvědomovat sám sebe jako znakový systém, začíná vědomě využívat své kvality. Ve druhém případě se Ivanov dotýká problému **citátu** ve filmu a sleduje, jak se tento problém aktualizuje např. ve filmech *Poslední filmové představení* a *Žít svůj život*.

Doplňme, že oba tyto případy souvisejí s obecnějším jevem, který bývá obvykle označován jako **autotematizace** nebo **sebereflexe** filmu.²⁾ Filmoví teoretici a historikové se většinou shodují v tom, že autotematizace doprovázela vývoj filmového umění od samotného počátku, ale (s výjimkou avantgardního filmu dvacátých let) spíše mimochodem a okrajově, nestrhávala na sebe výraznější pozornost. A tak až v šedesátých letech – právě v souvislosti s filmy jako *8 1/2* nebo *Vše na prodej* – se fenomén autotematizace dostává do centra pozornosti. Jak známo, tento proces probíhal v prvních desetiletích dvacátého století i v literatuře, divadle a výtvarném umění (typickými reprezentanty těchto tendencí jsou např. Gidovi Penězokazi, hry Pirandellovy, Brechtovy) a jeho charakteristickými projevy jsou popření tradiční „napodobivosti“ díla a akcentování jeho „tvořivosti“, antiiluzivnost, zveřejňování aktu tvorby, reflexe kreativního aktu a přítomnost autora-tvůrce. Poetika sebereflexivního díla se zdvihá především jako reakce na napodobivost tradičního, popisného realismu a naturalismu. Ve filmu bývá autotematismus spojován s reakcí na napodobivost klasického modelu kinematografie, reprezentovaného především hollywoodským filmem, pro který je typické, že film skrývá a maskuje svou zprostředkovanost: aby svět prezentovaný na filmovém plátně působil jako skutečnost sama, vymazává stopy po tom, že je vyprávěn. Podstata autotematizace spočívá v tom, že film už o sobě neříká „jsem svět“, ale otevřeně přiznává „jsem film“.

Autotematizace má mnoho podob a variant, může se realizovat různými způsoby. Autotematické jsou především situace, o nichž se zmiňuje Ivanov: film tematizuje realizaci filmu (jiného, anebo toho, který sledujeme). Autotematizace se může vztahovat buď především k hlubokým duchovním a psychickým zdrojům tvůrčího procesu (*8 1/2*) nebo může být důraz položen naopak na jeho technickou, řemeslnou stránku; odhalují a tematizují se tzv. umělecké postupy (*Americká noc*). Proto Fellini, jak píše Ivanov, potřebuje „k vyjádření vnitřní atmosféry, v níž se rodí film, spíš hrdinovy vzpomínky, vidiny, spleť jeho fikcí a ztělesněných komplexů, než ukázky technických a pracovních okolností, které předcházejí natáčení“ (s. 46). Přitom oba aspekty se samozřejmě nevyklučují a mohou se vzájemně doprovázet.

Připomeňme tu v této souvislosti autorem opomenutý film, v jehož centru je umělecký proces – natáčení filmu inspirovaného Homérovou Odysseou: *Pohrdání* Jean-Luka Godarda. V úvodní

2) Srov. Alicja Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada“ kina*. In: *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Ed. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko. Łódź 1993, s. 9 – 16.

sekvenci, která plní funkci prologu, kamera umístěná na vozíku sjíždí po kolejích ulic v ateliérech Cinecittà a její ohromný objektiv se postupně „zmocňuje“ obrazu. Vzápětí následuje proslulá scéna v ložnici, kde na posteli leží nahá Camille (Brigitte Bardotová) a vybízí svého muže, aby ji znovu ujistil, jak miluje každou část jejího dokonale krásného těla. Když Paul postupně vzývá její nádherné nohy, kolena, stehna, prsa, vlasy..., jako by prováděl „anatomii“ své lásky, začíná Godard s „anatomii“, reflexí filmových postupů: přechází od jednoho barevného filtru k druhému a používá silně romantickou hudbu, aby předvedl, jak tyto složky silně proměňují náladu. Tímto postupem fragmentace nás Godard vzdaluje od erotické hry a prožitku, který by milostná scéna normálně probouzela, a vede nás k intelektuální hře, odkrývá herní momenty textu, obrací pozornost k jeho znakové povaze. Vedle této explicitní tematizace procesu natáčení a technické stránky filmu Godardovo *Pohrdání* prostřednictvím problému filmového zpracování Homérovy *Odyssey* akcentuje otázky o povaze samotné umělecké tvorby. Proti hrubému a násilnickému přístupu, reprezentovanému producentem Prokoschem, který usiluje proměnit starověký epos v kýčovitou podívanou holywoodského stylu (*sic!*), stojí německý režisér, který se naopak snaží zachovat autonomní svět Homérova originálu, respektovat jeho svébytnost. Godard zdůraznil význam postavy režiséra zdůraznil tím, že ji nechal ztvárnit Fritzem Langem, který tu hraje sám sebe: při jeho prvním setkání s Paulem a Camille se mluví o jeho filmech *Ranč zlosynů* a *M*, později si Camille čte v monografii věnované Langovi.

Autotematický charakter mají i nejrůznější podoby **mezitextového navazování**: citáty, aluze, pastiše, parodie..., jimiž dílo manifestuje svou „filmovost“, a tedy znovu zvýrazňuje svou „tvořenost“. Míra „filmovosti“ pochopitelně stoupá nebo klesá v závislosti na poučenosti diváka. „Naivnímu“ divákovi filmové aluze prostě unikají, v některých případech neznalost filmového pretextu může vést až k naprostému nepochopení: v jedné z úvodních scén *Mahlera* Kena Russella těžce nemocný skladatel, vracející se zemřít do Vídně, vidí z vlaku, jak na nástupišti sedí starší muž v bílém obleku a pozoruje chlapce, který se s provokující smyslností otáčí kolem sloupů. A na tváři muže se mihne ten důvěrně známý úsměv... Bez znalosti Viscontiho *Smrti v Benátkách* jsou ovšem postavy Aschenbacha a Tadzia neidentifikovatelné a celý výjev (vystavený z motivů „nádražní“ a „plážové“ scény) je nesrozumitelný.

Jednou z podstatných vlastností tradičního fabulovaného filmu je také přísné oddělení mimofilmové reality, filmového představení a hlediště (publika). Ve filmu nejsou žádné signály přítomnosti režiséra, kamery, osvětlení, mikrofonu (a pokud ano, působí většinou rušivě), lidé na plátně neví nic o tom, že jsou sledováni, žádným způsobem se neobrací k publiku a nenavazují s divákem žádný kontakt. Fikce je narušena v okamžiku, kdy se některá z postav nečekaně obrátí do kamery nebo dokonce osloví diváky. Okrajově se tohoto problému dotýká i Michail B. Jampolskij ve studii o reverzních montážních modelech (srov. níže), když při analýze tzv. „osmičky“ (jde o zvláštní typ stříhového zobrazení dialogu) zdůrazňuje bezpodmínečnou tabuizaci pohledu postavy do kamery: „Skutečně, jestliže herec pohlédne do kamery, celá prostorová struktura je ohrožena. Pohledem do kamery vytváří postava nového adresáta, kamera ztrácí statut „absolutního subjektu“ a stává se třetím účastníkem rozhovoru, jakoby fyzicky přítomným v prostoru dialogu“ (s. 102). Je příznačné, že nejrozšířenějším postupem se „osmička“ stala právě v klasických hollywoodských filmech, zaměřených na nerušenou iluzi reality! Dodejme, že v tomto směru jde v autotematizaci média ještě dále Woody Allen ve filmech jako *Zahraj to znovu*, *Same* nebo *Purpurová růže z Káhiry*, v nichž filmovým postavám umožnil překročit hranici, dělicí film a „život“. Zajímavým způsobem se problematiky vztahů mezi texty dotýká i vynikající studie Jurije G. Civjana *K symbolice vlaku v počátcích filmu*. Civjan, opíraje se o dobový ohlas na Gardinovu adaptaci Anny Kareninové (1914), se ptá, jak je možné, že tento na tehdejší dobu docela řadový přepis vzbudil tak silný zájem. Podle Civjana divák desátých let pociťoval „jakési zvláštní vlastnosti“

filmu *Anna Kareninová* nezávisle na úrovni filmového přepisu, tedy nezávisle na jeho literárním pretextu. „Jestliže šlo o setkání s něčím, již jednou zakoušeným“, pokračuje Civjan, „pak v jiné rovině – film se dotýkal dávného zážitku, který již jednou v diváckém vědomí propojil námět Anny Kareninové s filmem“ (s. 112). Tím dávným zážitkem byl Lumièrův *Příjezd vlaku*, který se ruskému divákovi konce devatenáctého století téměř automaticky spojoval s nejbližší literární paralelou – se závěrem románu *Anna Kareninová*: „v ruském literárním vědomí vstoupily Lumièrův film a závěr románu do vztahu pseudomorfismu (...) již v době prvních představení bylo možné téměř s jistotou předpovědět, že se v budoucích filmových verzích *Anny Kareninové* bude scéna sebevraždy natáčet nikoliv podle Tolstého, ale podle Lumièra“ (s. 112). Závěr Gardinova filmu o tom přesvědčuje: nejen že se hlavní hrdinka vrhá pod lokomotivu (Tolstého *Anna* skáče pod projíždějící vagón!), ale umístění vlaku ve vztahu ke kameře je přesnou replikou Lumièrova filmu.

Pro Civjana nejen *Příjezd vlaku*, ale i další Lumièrovy snímky představují prvotní text-zdroj, z něhož kinematografie čerpá četné obrazy. Tak např. v případě proslulého a v dějinách filmu frekventovaného obrazu-znaku letícího pířka (s významem orgie nebo extáze), který nalézáme u Chaplina, Buñuela, Viga, Laurela a Hardyho i Felliniho, lze vcelku snadno rekonstruovat trajektorii tohoto migrujícího obrazu; doplníme-li však do této řady Lumièrův film *Polštářová bitva*, „pak diagram přejímání získá podobu ne trsu nebo řetězce, ale stromu s jediným kmenem“ (s. 114). V závěru své studie autor formuluje překvapivou hypotézu o možné souvislosti mezi Lumièrem a slavným záběrem-nájezdem Mabusovy tváře, který je uváděn jako učebnicový příklad expresionistického stylu: na pozadí zkušenosti se snímkem s převrácenou perspektivou, mizejícími lidmi a vlakem, který roste do děsivých rozměrů, „expresionistické filmy ohromovaly ani ne tak tím, jak jsou nové, jako spíš připomínaly něco již známého. Jakkoli se tomu těžko věří, vnímavému divákovi 20. let takové postupy jako nájezd, zvětšení nebo přiblížení neomylně oživovaly emocionální vzpomínku na film *Příjezd vlaku*“ (s. 125).

Civjan se ve své studii také pokouší rekonstruovat, jakým způsobem tyto filmy působily na nepřipravené publikum. V jeho postupu se nám tak na malém prostoru připomíná nesmírně inspirující lekce, kterou dal Lotman ve svém *Evženu Oněginovi*: nejde tu, jak v doslovu připomíná T. Glanc, „o utopický požadavek úplné rekonstrukce někdejšího příjemce díla, ale o důkladné studium veškerého literárního i mimoliterárního materiálu, které dnešnímu recipientovi umožňuje, aby se co možná nejpřesněji, byť z pozice vzdáleného ‚cizince‘, přiblížil kontextu, do něž dílo původně vešlo“ (s. 220).

Civjanova stať ovšem reprezentuje především „žánr“ tematologických studií, jež byly v kontextu tartuské školy hojně pěstovány; připomeňme známou Lotmanovu studii na téma karty a karetní hry v ruské literatuře na počátku devatenáctého století, Jampolského studii K symbolice vodopádu, Timenčikovu studii K symbolu tramvaje v ruské poezii atd. Lumièrův vlak a jeho pozdější transformace v dějinách filmu považuje Civjan za samostatnou větev na stromě železniční mytologie, který je tvořen symboly vlaku také v literatuře, výtvarném umění, divadle, hudbě...³⁾

Druhá Civjanova studie – *K metasémiotickému popisu vyprávění ve filmu* – se opírá o podněty generativní gramatiky. Generativní gramatika, vycházející od vět, ponechává stranou problém znaků a kódů, který tak zatěžoval první fázi filmové sémiologie, a obrací pozornost k hledání pravidel, podle nichž je filmový text uspořádán. Civjanova studie se svou snahou o formalizaci pravidel, zajišťujících soudržnost filmového vyprávění, přiřazuje ke generativní sémiologii, která

3) V tomto ohledu Civjanova studie mimovolně, ale velmi šťastně doplňuje sborník *Osudový vlak* (sborník příspěvků z vědecké konference k 150. výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy), kde citelně schází právě příspěvek k symbolice vlaku ve filmu.

patří k nejsostifikovanějším oblastem teorie filmu. Odtud i náročnost Civjanova textu, doprovázeného četnými schémata, diagramy... Ačkoli aplikace generativněgramatického modelu na film může být mnohým čtenářům právě pro svůj proklamovaný scientismus a jistou „odcizenost“ svého metajazyka cizí, Civjanův popis způsobů spojování záběrů, vycházející z možných kombinací invariantů subjektu záběru a jeho pozice v prostoru a ústící v rozlišení syntagmat sémantických (opakovací a distribuční pravidlo) a artikulačních (scéna, epizoda, souvislá epizoda), je – i přes jistou abstraktnost – nesporně podnětné.

Vedle Civjana má z autorů sborníku k filmu nejbližší Michail B. Jampolskij, který je zastoupen vysoce specializovaným příspěvkem *Dialog a struktura filmového prostoru (o reverzních montážních modelech)*. Opíraje se o početnou teoretickou literaturu (N. Burch, N. Brown, D. Bordwell, R. Bellour, S. Heath, P. Bonitzer, J. P. Oudart) Jampolskij vymezuje tři základní typy záběrů, na nichž je založeno každé filmové vyprávění, dále popisuje figuru „reverse angles“, která tvoří základ montážního kódu, a analyzuje nejrůznější varianty tzv. osmičky (*angle-reverse angle*), která představuje „složitý systém, jehož prostřednictvím se překonávají protiklady vznikající následkem zavedení dialogické situace do prostoru, založeného na binární montážní figurě „reverse angles““ (s. 103). Celá řada těchto figur – od nejjednodušších forem „reverse angles“ až po rafinované figury „osmičky“ – má význam kódu, na němž je založený kinematografický styl konce třicátých a čtyřicátých let, tedy v období nadvlády „klasického“, tj. „hollywoodského“ modelu filmu. Jampolského výklad je nejzajímavější tam, kde na příkladě Dreyerova *Utrpení panny orleánské* sleduje, jakým způsobem se buduje filmový dialog ve snímcích, které se vědomě odchylují od kodifikovaných norem. Právě na Dreyerově *Utrpení* Jampolskij ukazuje, jak přehodnocení tradičních dialogických struktur a rozpad diegetického prostoru vyvolává mobilizaci „bočních“ sémantických složek montážního kódu a hraje hlavní roli ve „spiritualizaci“ filmu. Míra rozpadu normativního montážního reverzního modelu tak může podle Jampolského do jisté míry signalizovat míru netradičnosti filmového jazyka (s. 103).

Nejrozsáhlejším textem sborníku je *Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění* V. V. Ivanova, která je vlastně druhou kapitolou Ivanovovy knihy *Očerki po istorii semiotiky v SSSR* (1976). Mapuje-li Ivanov v této knize ruskou tradici sémiotického myšlení o umění, nemohl přirozeně pominout estetické dědictví S. M. Ejzenštejna, jehož estetické teorie se dnes obecně považují za shodné se základními myšlenkami současné sémiotiky a strukturní poetiky. Ve vybrané druhé kapitole, která se opírá o rukopisné fragmenty rozsáhlých Ejzenštejnových prací *Metoda* a *Grundproblem*, před námi Ejzenštejn vystupuje jako autor pronikavých poznámek o archetypech a kolektivních mýtech a jejich funkci v nevědomí a umění, které – jak Ivanov několikrát připomíná – v mnohém předjímají analýzy mytického myšlení C. Lévi-Strausse a mohou být i dnes velmi inspirativní pro filozofii umění.

Není možné reprodukovat všechny problémy, kterých se Ivanovův text dotýká, neboť ve stopách Ejzenštejnových poznámek pokrývají obrovskou rozlohu témat od speciálních otázek mytologie (strom života, mýtus o Minotaurovi, mýtus androgyna, mýtus otcovraždy) až po komplexní otázky karnevalizace umění (s odkazy na M. M. Bachtina) a vnitřní řeči, která pro Ejzenštejna představovala třetí typ řeči (vedle řeči písemné a ústní), kde je v nejčistší a nejúplnější podobě přítomna afektivní struktura; za vzor pro výstavbu filmového jazyka považoval tu formu vnitřního monologu, k níž dospěl J. Joyce v *Odyseovi*.

Jedním z důvodů, proč Ejzenštejnovy etnologické a sémiotické etudy vzbuzují značný zájem, je i to, že vědecké zkoumání dané problematiky u něj šlo ruku v ruce s uměleckými experimenty. Ivanov ukazuje, jak například Ejzenštejnova vědecká analýza Wagnerovy koncepce mýtu, jejímž výsledkem je stať *Ztělesnění mýtu*, korespondovala s jeho prací na inscenaci Wagnerovy *Valkýry* (v letech 1939 – 1940). Co je však na Ejzenštejnových úvahách, týkajících se archaických forem

vědomí, zvlášť imponující, je ono spojení poznatků s hlubokou sebeanalýzou. Proto i tam, kde je možné o Ejzenštejnových závěrech z vědeckého hlediska pochybovat, uchovávají si hodnotu osobního dokumentu, hodnotu svědectví o nejhlubších vnitřních pochybnostech o funkci umění. „Základní problém“ teorie umění spočívá podle Ejzenštejna v tom, že „v umění dochází k prudkému progresivnímu stoupání po linii vysokých ideových stupňů vědomí a zároveň prostřednictvím formální výstavby ke střetům s vrstvami velmi hlubinného pocitového myšlení“ (s. 139).

Mravní krize v Ejzenštejnově vztahu k umění spočívala v jeho tezi o genetické vazbě mezi uměním a regresivními oblastmi psychiky. „Základní problém“ umění tak pro něj nebyl pouze tématem teoretických úvah, ale problémem osobně prožívaným, a proto zneklidňujícím a mučivě naléhavým. Stačí se jen začíst do oddílu Před východem slunce, v němž Ivanov rekonstruuje Ejzenštejnovy úvahy o úloze „traumatu“ v umělcově tvorbě. Ejzenštejn se tu pomocí psychoanalýzy, k níž měl ovšem velmi komplikovaný vztah, pokouší proniknout k předlogickým podvědomým základům umění. A znovu je tu ten vnitřní svár a účtování se sebou samým; Ejzenštejn sám formuloval myšlenku o tom, že v jeho umění se v jisté míře odrazila „traumata“ jeho vlastního dětství: vypjatě konfliktní vztah k otci se „promítl“ do scén s carovým pomníkem v *Deseti dnech, které otřáslý světem* nebo se „transformoval“ v téma otcoborectví a bohoborectví ve filmu *Běžín luh*. Také když uvažoval o krutosti svých filmů a nelidských obrazech, které se v nich opakují, hledal Ejzenštejn jejich psychologický zdroj v dětství. Ivanov připomíná, že např. traumata hrdinova dětství v prologu k *Ivanu Hroznému* nesou podle samotného Ejzenštejna autobiografické rysy. Tak se náhle film, vykládaný nejčastěji jako podobenství o stalinismu, ukazuje být především skrytým autoportrétem. Ivanov však již neříká, že právě zde, v tomto souznění mezi individuální a dobovou krutostí, vzájemném napětí a souladu mezi osobními komplexy (a jejich tvůrčí psychoterapií) a sociální objednávkou se odhaluje skryté drama Ejzenštejnova uměleckého i lidského údělu. Přesto lze bez výhrad souhlasit s editorem Janem Bernardem, že Ivanovova práce „významně přispívá k poznání jiného, hlubšího Ejzenštejna, nepřekrytého nánosem ideologických hodnocení“ (s. 12). Současně naléhavě připomíná další velký dluh: potřebu nového českého výboru z Ejzenštejna.

V úvodu se Jan Bernard přiznává, že sborník začal připravovat v polovině osmdesátých let. Mezitím se již začala psát nová kapitola dějin tartuské školy: nastalo období retrospektivní sebereflexe, kdy sama škola se proměnila v sémiotický jev, který je předmětem zkoumání. Přehledně tuto etapu mapuje ve svém doslovu T. Glanc, my jen dodejme, že přes všechny specifické aspekty je diskuse o tartuské škole nutně vnímat jako součást širší debaty o strukturálně-sémiotickém konceptu, vidět ji na pozadí metodologického pohybu v humanitních vědách, který je podněcován především snahou překonat objektivistický scientismus. Není těžké domyslet si výhrady, vznesené proti sémiotickému modelu (scientistické konstrukce a modely nemohou postihnout transcendentální smysl uměleckého díla), nelze však popřít, že sémiotika svým důrazem na fungování kultury, zájmem o vnitřní podobu „kulturního předmětu“ i jeho chod, mechanismus „přebývání“ v rámci širšího pole znaků, umožňuje – jak zdůrazňuje T. Glanc – „reflektovaný zážitek vlastního bytí v kultuře, včetně všech jeho duchovních hlubin, bytí v prolínajících se významových vrstvách“ (s. 223).

Jestliže diskuse o tartuské škole a strukturálně-sémiotickém konceptu umění bude nejspíše dál pokračovat, bude zvažovat jejich přednosti i nedostatky, vydání sborníku tartuské školy je bez diskuse významný počín a některá přehlédnutí (Vygotského Psychologie umění i Lichačovova – Pančenkova kniha Smích staré Rusi byly přeloženy do češtiny, Vološinovy, resp. Bachtinovy práce Freudismus a Marxismus a filozofie jazyka jsou zase přístupné ve slovenštině) jsou jen drobné vady na kráse, o nichž je skoro neslušné ze zmiňovat.

Petr Málek