

## Pražský strukturalismus

Pražský strukturalismus, označovaný jako **Pražský lingvistický kroužek** či **Pražská škola**, je mimo Kodaňské školy a amerického deskriptivismu jedním z hlavních center strukturalistické lingvistiky. Vznikl roku **1926** z podnětu anglisty Viléma Mathésia ze sdružení lingvistů. V konceptech teoretiků se objevuje nejen návaznost na sémiotické myšlení Ferdinanda de Saussura, jeho pojetí jazyka jako synchronního systému a definování jazykového znaku a jeho struktury, na nové zaměření lingvistiky J. B. Courtenaye a Fortunatovovy školy, ale částečně tato skupina vystřídala i činnost ruských formalistů a je v jistých aspektech prodloužením jejich myšlení. Pražský strukturalismus je také možné označit za **přechod mezi formalismem a moderním lingvistikou**. Spojitost s ruskými teoretiky je na první pohled zjevná již díky společnému působení vědce **Romana Jakobsona**, který roku 1920 odešel do Prahy jako zaměstnanec ruské obchodní mise, aniž by však přerušil styky s domácím teoretickým prostředím. Známou studii „Problémy zkoumání literatury a jazyka“<sup>1</sup> lze chápat za jistou prostupitelnou hranici mezi těmito dvěma školami. Byla napsána v roce 1928 právě Romanem Jakobsonem a **Jurijem Tyňanovem** a je určitým shrnutím doznívajícího formalismu a prologem k myšlení českého strukturalismu. Základní rozdíly v metodách, postupech a tématech těchto dvou škol je možné shrnout v přehledné tabulce:

<b>Ruský formalismus</b>	<b>Pražský strukturalismus</b>
- zaměřuje se na strukturu textu, na jeho formální utváření	- k formální struktuře připojuje i významovou strukturu - překračuje povrchových modelů, zájem o hlubinné struktury a pravidla skrytá v literárním textu
- zaměřuje se na jednotky a prvky a jejich třídění	- sleduje nejen strukturu, ale i její jednotlivé funkce, prvky díla pak chápe jako funkce dynamického celku, dominantní funkce zároveň vždy ovlivňuje funkce ostatní
- tyto textové struktury a jejich prvky popisuje	- popisuje nejen prvky, ale i funkce struktury
- sleduje primární text bez kontextu	- zahrnuje i sociálních a historických okolností

Návaznost Pražské školy na Saussurovy teze a strukturalismus jako takový lze vidět již v samotném chápání jazyka. Do popředí tito teoretikové staví v souladu se Saussurem synchronní jazykovou množinu, vidí jazyk jako dynamickou strukturu a koherentní systém znaků. Sledují zároveň uspořádání jednotlivých znaků na odlišných jazykových rovinách, a to podél paradigmatické osy na základě opozic a kolem syntagmatické osy v závislosti na kontrastech. Jazyk je pro pražské lingvisty celkem výrazových prostředků, jež nesou komunikativní či estetický význam, který je založený na recipročními relacemi mezi funkcemi a formami. Při bádání není možné soustředit se pouze na formu, výraz, ale je třeba sledovat i obsah. Díky souběžným diskurzům ovlivňujících dílo není tedy možné izolovat samotný text, ale je třeba sledovat i ostatní roviny, do kterých zasahuje a které ho současně

<sup>1</sup> Roman Jakobson, „Problémy zkoumání literatury a jazyka“. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 34-37.

tvorí. Středem zájmu se nestává pouze jazyk jako takový, není popisován pouze jazykový znak, ale na základě odlišných jazykových funkcí se výzkum zaměřuje i na znak estetický charakteristický určitou mírou autoreflexivity. Tím, že je nyní podstatný znak, nikoli jazykový znak, je snazší sledování prvků jiných uměleckých děl. Zároveň se veškeré umění ve výsledku osamostatňuje jak od osobnosti autora, tak od představy, že je odrazem reality.

Přínos na poli lingvistiky mají zejména výzkumy fonologie Nikolajeviče Sergejeviče Trubeckého a Romana Jakobsona, respektive zavedení dvou odlišných vědních oblastí v jejím rámci, tedy fonologie a fonetiky. Zatímco **fonetika** se zabývá materiální stránkou lidské řeči z hlediska lidské artikulace a vnímání zvuků a analýzou zvukového signálu pomocí fyzikálních metod, **fonologie** se zaměřuje pouze na ty zvukové prostředky, které jsou schopné rozlišovat v daném jazyce význam, zkoumá zvukový materiál z hlediska funkčního využití v jazyce. Podstatné je rovněž zavedení třídícího systému na základě 12 binárních opozic a distinktivních rysů, které postihují rozlišující schopnosti hlásek. Chaotická zvuková hmota je takto seřazena do jistých struktur a množin, náhle je možné abstraktní komunikační rovinu popsat na základě nového pojmosloví, lze jí lépe používat k dalšímu bádání a komparaci.

Pro následující vývoj oboru jazykovědy se však ukázaly jako klíčové i jiné koncepce, například Mathésiova teorie funkční perspektivy, Skaličkova typologie jazyků, Havránkovo stanovení funkčních variet spisovného jazyka či Trnkův jazykový stratifikační model. Na lingvistické výzkumy pak navázala mladší generace lingvistů jako František Daneš, Karel Hausenblas, Petr Sgall či Miloš Dokulil, kteří posunuli centrum vědeckého zájmu na pole slovo tvorby, lexikologie, stylistiky, větné sémantiky a jazykové kultury. Po prozkoumání nejmenších zvukových jednotek se tedy zaměřili spíše na větší celky, na větné vzorce a výstavbu textu, na vnitřní hloubkové struktury a jejich pravidla, které se pak stávají základem konkrétních promluv. Od *langue* postoupili i k *parole*, začali sledovat individuální řeč, složitější jazykové komplexy, celé texty. Tento posun je příznačný i pro literárněvědné bádání.

Stejně jako formalismus vztahuje i Pražský strukturalismus výsledky lingvistických výzkumů na literární oblast. V analýzách textů se na ně však neomezuje, vrací literaturu i do společenského kontextu. Textová organizace začíná být chápána jako funkce mimoliterárního vztahu ke skutečnosti, aniž by musela být jejím přesným zrcadlem. Bádání vědců tak dosahuje i na **interdisciplinární** půdu, například do etnografie, sociologie, obecných dějin umění i estetiky. Jelikož se jednotlivé práce neuzavírají na čistě lingvistickém či literárněvědném poli, zkoumají i jiná umění, tedy i film, poznamenávají dílčí problematiky i dějiny filmových teorií. Proto je třeba se některým studiím věnovat podrobněji.

Na území literární vědy se objevují mnohé analýzy textů napříč dějinami literatury<sup>2</sup>, rozbor tvorby celých historických období<sup>3</sup>, jsou sledovány konkrétní stylové otázky, vznikají například díla o metrice poezie či o jazykovém slohu. Nejhlouběji do teoretického bádání se pouští Roman Jakobson a Jan Mukařovský. V rámci sledování podstaty uměleckého díla staví jako protiváhu *literárnosti* ruských formalistů **poetickou / estetickou funkci**,<sup>4</sup> která je v umění hierarchicky nadřazená jiným komunikačním funkcím textu. Dílo pak sledují jako strukturu danou funkcemi a interakcemi jejích komponentů. Zároveň však nepřehlížejí stavební

---

<sup>2</sup> Cenné jsou práce Jakobsona rozebírající Máchovo dílo se zaměřením na rozbor verše nebo Mukařovského habilitační práce o Máchově Máji, studie o jednotlivých autorech skupiny Májovců či rozbor Nezvalovy poezie a Čapkových próz. Roman J a k o b s o n , *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995. Jan M u k a ř o v s k ý , *Studie II*, Brno: Host 2000.

<sup>3</sup> Roman J a k o b s o n , Základy českého verše. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 157-250. Jan M u k a ř o v s k ý , Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In.: *Studie II*, Brno: Host 2000, s. 116-198.

<sup>4</sup>Roman Jakobson užívá termín poetická funkce, Jan Mukařovský spíše estetická funkce. Tyto výrazy jsou však synonymní

jednotku – znak, zkoumají jak znakovou povahu uměleckých děl, tak se také zaměřují na znaky samotné, jak bude rozvedeno dále.

Pro další uvažování o uměleckém díle jsou dobrou pomůckou úvahy **Romana Jakobsona** ohledně mezilidského dorozumívání, jeho vztahu ke komunikaci skrze umění a sledování relací jazyka a poetické funkce.<sup>5</sup> Rozvinutím Bühlerova trojúhelníku, který popisuje komunikaci na základě vztahů mezi mluvčím - sdělením - adresátem, dospěl Jakobson k šesti článkům **komunikačního procesu**. Základní model obohatil o kontext, kód a komunikační kanál. Tyto jednotlivé uzly ještě rozvedl dále a ukázal jejich odraz ve skutečnosti, tedy to, jaké **komunikační funkce** zastávají. Dospěl tak šesti odlišným funkcím, které nabývají na dominanci v určitých situacích.

kontext sdělení mluvčí ----- adresát kontakt kód	poznávací poetická emotivní ----- konativní fatická metajazyková
--	--

Pro strukturování a zpřehlednění dějin teorie je zajímavé sledování těchto funkcí jako základu pro jednotlivé metodologické přístupy, jak je zřejmé z následující tabulky.

Části komunikačního paradigmatu	Funkce komunikace		Metodologické přístupy k uměleckému diskursu
Mluvčí	Emotivní	Existenciální vztah odesílatele ke sdělení	Romantický přístup
Kontext	Poznávací	Veškeré odkazování ke kontextu sdělení	Realistický přístup, Marxistické teorie
Sdělení	Poetická	Zaměření se na operaci s jazykem, na samotnou podobu sdělení; seberefrenční vlastnost umění	Formalisté
Kontakt	Fatická	Udržování fyzikálního média komunikace	
Kód	Metajazykové	Jazyková sebereflexe, reflexe jednotlivých operací	Sémiotický přístup
Adresát	Konativní	Ta část vzkazu, která je orientovaná k příjemci a směřuje k jistému účinku, jako například k zákazům a příkazům obsažených ve sdělení	Psychoanalýza, teorie recepce

Pro dějiny uměnovědných teorií je podstatné Jakobsonovo zkoumání a definování **poetické funkce**. Ta se podle něj stává *dominantou* ve verbálních uměních a je doplňována ostatními komunikačními funkcemi, které se podílejí na komplexu estetického vnímání a hodnocení literárního znaku. Stejně tak funkce poetična prostupuje jakoukoliv jazykovou aktivitu. Jakobson ukazuje, že neexistuje specifikum básnického jazyka, že se pouze jedná o

<sup>5</sup> Roman Jakobson, Lingvistika a poetika. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 74-105.

způsob, jak jsou jednotlivé prvky vybírány a kombinovány. Podstatou poetické funkce je tedy přechod centra zájmu z vybírání jednotlivých prvků mezi řadou paradigmat na syntagmata, jedná se tedy o projekci principu ekvivalence z osy výběru na osu kombinace.

Důležitý je rovněž vztah poetické funkce ke znaku. V poetických textech je znak oddělen od svého objektu, poetická funkce totiž strhává pozornost na samotné znaky, klade důraz na jejich hmatatelnost, na jejich materiál, aniž by se více zaměřovala na konkrétní obsah. Proto je třeba studovat je více jako znaky, než jako odrazy vnější reality. Toto odtržení od reálných objektů je ještě posíleno představou jednotky uměleckého díla, **estetického znaku**, jako autoreflexivní a autonomní. Ta je díky své povaze základem celkového konceptu díla jako samostatné dynamické jednoty, které není výsledkem výrazu osobnosti autora ani obrazem mimoliterární skutečnosti.

Jakobsonovo zkoumání se zaměřilo i na úvahy o **filmu** a jeho **specifikách**. Ve stati „Úpadek filmu“<sup>6</sup> z roku 1933 vidí film jako samostatné umění s výraznou sociální a ideologickou rolí. V rámci sledování znaků a struktur se ptá po úloze filmového obrazu. Staví proti sobě dva možné a existující přístupy k filmovému záběru, tedy názor, že materiálem filmu jsou věci, oproti tezi, že podkladem každého umění je znak. Rozpor filmové podstaty řeší tak, že za **materiál filmu označuje věc přeměněnou na znak**, přičemž základní pomůckou této přeměny je synekdocha. Poukazuje na to, jak film pracuje s fragmenty věcí (detailem, polodetailem, polocelkem) a zlomky prostoru a času. Na základě metonymie (soumeznosti) či metafory (podobnosti a kontrastu) pak jednotlivé části spojuje do homogenního celku.

Roman Jakobson vystupuje proti výroky kritiků, že přijetí zvuku do filmu znamená jeho úpadek. Tyto názory jsou podle něj způsobeny pouze tím, že teoretikové přijali „němost“ do strukturních vlastností filmového znaku. S nástupem zvuku dochází k odchýlení od jejich prvotních představ. Je třeba pouze pochopit, že materiálem filmu není entita optická, ale akusticko optická. Zároveň poukazuje na **znakovou podstatu zvuku**. Jejím důkazem se může paradoxně stát ticho. Zatímco v reálném prostředí, tedy i na divadle, je ticho skutečnou nepřítomností zvuku, ve zvukovém filmu je pak ticho znakem reálného ticha. Němý film byl proti zvukovému akusticky zcela bezpředmětný, bylo třeba mu dodávat neutralizační zvukový doprovod. Zapojení zvuku do filmu vidí Jakobson jako pozitivní, jelikož poskytlo tvůrcům nové možnosti synekdochy, nové možnosti spojování záběrů. Zvuk také konečně umožnil plné vypuštění mezititulků z obrazového toku. Ty totiž doposud ničily jednotlivý ráz filmového představení a přibližovaly ho kabaretním číslům v rámci jednoho programu.

Druhým teoretikem, který zásadně ovlivnil vývoj strukturalistické a sémiotické estetiky 30. a 40. let byl **Jan Mukařovský**. Než přistoupíme k jeho konkrétním dílům, je třeba zmínit jeho postupy, nástroje a vlivy. Mukařovského metoda nebyla pouze rozvíjením tezí ruského formalismu, ale byla inspirována i Edmundem Husserlem a jeho fenomenologií. Teoretik Pražské školy proto není ortodoxním zastáncem formalismu, který by vytrhnul dílo z kontextu a jednotlivé prvky podrobil empirickému rozboru, ani pragmatikem, který se zaměří na autora a jeho vyjádření, ale v rámci fenomenologických postupů projevuje i zájem o diváka a jeho vnímání zobrazovaného, posunuje svá bádání do širší oblasti obecné estetiky. Do zkoumání přesných struktur uměleckých děl se rovněž dostává filozofický zájem, k přesnému definování jednotlivých modelů používá Mukařovský i nástroje strukturující poznávání světa jako takového, k definování specifik jednotlivých umění si například půjčuje kategorie času a prostoru. Zajímá se tedy nejen o tvorbu a její jednotlivé projevy, ale i o přenos sdělení v širším kontextu. Sleduje tak všechny části komunikačního paradigmatu, jak je definuje Roman Jakobson.

---

<sup>6</sup> Roman J a k o b s o n , „Úpadek filmu“. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 148-153.

K pochopení a ilustrování strukturalistické metody, jejích nástrojů, postupů a cílů, se můžeme zaměřit na mnoho textů Pražského lingvistického kroužku. Dobrým příkladem je jak rozbor Baudelairových Koček od Jakobsona a Lévi-Strausse<sup>7</sup>, Jakobsonova analýza staročeského verše<sup>8</sup> či podrobné postižení obecných zásad novočeského verše od Jana Mukařovského<sup>9</sup>. Posledně zmiňovaný teoretik však jde ještě dále, textovou analýzu a strukturní rozbor znaku přenáší i do zcela jiných oblastí, dostává se na obecnější půdu. Jako výstižná ilustrace může sloužit jeho strukturalistický rozbor filmového herectví.<sup>10</sup> To ukazuje, že znak pro něj může podléhat hloubkovým pravidlům, aniž by musel nutně být znakem jazykovým, filmový obraz může být proto zkoumán stejně jako poezie a její jednotky. Jakobson toto již naznačil ve své úvaze o podstatě filmu, ale tuto tezi zpracoval pouze teoreticky bez předvedení v praxi.<sup>11</sup>

V **strukturalistickém rozboru hereckého projevu** Mukařovský dokazuje, že je možné brát herectví jako znak, masku, kterou lze odtrhnout od živé postavy, jež je jejím nositelem. Ukazuje, že jednotlivé herecké typy mají svůj kánon, jsou jistým vzorem a tudíž se zařazují do určitého hlubinného paradigmatu. Nejprve upozorňuje na to, že herecký výkon je pouze jednou složkou celkového komplexu díla, který vyjadřuje význam až po určité souhře s ostatními složkami. Vnitřní prvky struktury hereckého projevu pak analyzuje, pojmenovává a třídí do skupin a podskupin. Jako jednotlivé komponenty herectví určuje složky hlasové, složky mimiky gest a postojů a poslední skupinu tvoří pohyby herce v prostoru scény.<sup>12</sup>

Tento rozbor již naznačuje, jak Mukařovský chápe strukturu, dílo a jejich vzájemné vztahy, co je pro něj znak a jak lze popsat jeho vlastnosti. Na základě tohoto příkladu ještě ukažme, jak je jeho zacházení s těmito pojmy zakotveno v teorii. Strukturalistické myšlení je rozvinuto do větší šíře, estetično je pak chápáno jako strukturní systém funkčně spjatých estetických znaků. Struktura je definována jako vnitřní sjednocení prvků do celku. Tyto prvky jsou v oboustranném vztahu, jejich hierarchie podléhá trvalé změně, která je zárodkem dynamiky této struktury. Pojetí, které klade důraz na strukturu, pak zahrnuje dílčí témata jako:

- sledování vnitřního složení každého uměleckého díla
- zájem o celkovou tradici určitého druhu umění jakožto komplexu uměleckých konvencí a norem, který existuje v kolektivním vědomí
- sledování vztahů k jiným uměleckým dílům, k jejich strukturám.

Umělecká díla Mukařovský definuje jako „struktury, tj. soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními“<sup>13</sup>. Jeho pojetí uměleckého díla je však mnohem širší a obsahuje ještě další aspekty. Dílo tedy není jedním artefaktem, ale je možné ho definovat také jako:

- komplex znaků nesoucích složitou strukturu významů
- autonomní estetická entita, která je odrazem reality i jejího vnímání

<sup>7</sup> Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Baudelairovy Kočky. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 622-638.

<sup>8</sup> Roman Jakobson, Základy českého verše. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 157-250.

<sup>9</sup> Jan Mukařovský, Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In.: *Studie II*, Brno: Host 2001. s. 116-198.

<sup>10</sup> Jan Mukařovský, Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta). In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 463-472.

<sup>11</sup> Roman Jakobson, Úpadek filmu. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 148-153.

<sup>12</sup> Jan Mukařovský, Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta). In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 463-472.

<sup>13</sup> Jan Mukařovský, Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve Světlech velkoměsta). In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 463.

- kolektivní fenomén, který odráží vztah subjektivních představ a struktury představ kulturního společenství
- významová struktura mezi tvůrcem a příjemcem, kteří jsou členy společnosti.

Jednotlivé struktury jsou pak interním sémantickým kontextem, které se aktivují v případě hledání celkového smyslu díla, jsou nástroji pro interpretaci při čtení konkrétního sdělení. Konstrukce uměleckého díla je také dána souhrou těchto jednotlivých složek, do velké míry je však ovlivněna estetickou funkcí, synonymem Jakobsonovy funkce poetické, která je v komplexní umělecké struktuře dominantní.

Výčet jednotlivých struktur podle Mukařovského, popis jeho přístupů k dílům a estetické funkci, jak je definuje zejména ve stati „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“<sup>14</sup>, jsou nejen nástinami jednotlivých metod tohoto teoretika, ale i úvodem k popisu jednotlivých oblastí jeho zájmu, které jsou podstatné pro filmové teorie. Pokud jsme tedy popsali základní postupy při práci Jana Mukařovského, i jeho zacílení, je možné přejít ke konkrétním statím i průnikům jednotlivých témat a jejich odrazu na filmovědné bádání.

Jan Mukařovský se nesoustředil pouze na otázky lingvistiky, literatury a estetiky, ale zároveň se často obracel i k filmu a filmové teorii. Je proto nutné věnovat mu v rámci tohoto představení teoretického konceptu pražského strukturalismu větší pozornost. Přínosné jsou nejen jeho poznámky ohledně pravé podstaty filmu, sledování filmové specifčnosti, tedy hledání centra konkrétní struktury a zásad estetické funkce strukturního komplexu, ale i srovnávání kinematografie s jinými druhy umění, které lze označit jako pozorování komunikace jednotlivých struktur. Jeho metoda vstřebávající více vlivů pak dosahuje odpovědi na vytčené otázky ohledně filmu díky vztahování jednotlivých uměleckých druhů k univerzálním filozofickým kategoriím poznávání reálného světa. K popsání jádra filmového tvaru tedy nepoužívá pouze nástroje a pojmy z uměleckého světa, nezaměřuje se jen na způsoby zobrazování reality a vytváření fikce, jako je například rámování, osvětlení, zobrazení postav, děj a jeho vývoj, ale využívá i entity z žité skutečnosti. Ve studii „K estetice filmu“ postupně srovnává jednotlivá umění ve vztahu k filmu, aby mohl postihnout jeho esenci a zároveň vyjádřit složitost sítě vazeb mezi jednotlivými uměními, jejich vzájemný dialog i reciproční vztahy. Také se však zaměřuje na odlišné pojetí prostoru a času při tvorbě konkrétních umění, tedy divadla, filmu, malířství a literatury, a jejich následného vnímání.

Kategorii **prostoru** používá k doložení rozdílu mezi ději v **divadle** a ve filmu, k tomu, aby vyvrátil často opakovanou tezi o podobnosti těchto dvou umění: „*Filmový prostor býval, zejména v začátcích, zaměňován s prostorem divadelním. Avšak tato záměna neodpovídá skutečnosti ani tehdy, kdyby aparát, neměně svého místa, jak toho žádá povaha divadelního prostoru,*<sup>15</sup> *prostě fotografoval dění na divadelní scéně. Divadelní prostor je totiž trojrozměrný a pohybují se v něm trojrozměrní lidé. To neplatí o filmu, který má sice možnost pohybu, ale promítnutého na dvojrozměrnou plochu a do iluzivního prostoru.*“<sup>16</sup>

Jednotlivé záběry i samotnou kinematografii a její možnosti reprezentace přirovnává dále k umění **malířskému**. Tímto přiblížením opět umísťuje film do opozice k divadlu. Skutečností, že film jednotlivé děje zplošťuje z reálného trojdimenzionálního prostoru do dvourozměrného rámu, se nabízí srovnávání projekčního plátna s plátnem malířským. Technické schopnosti kamery pak dává do souvislosti s výtvarnými technikami. A to jak ve způsobu užití perspektivy a zacházení s iluzivností, tak i v možnostech směřování pozornosti diváka na objekty v obraze.

<sup>14</sup> Jan M u k a ř o v s k ý , Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 81-148.

<sup>15</sup> Zde Mukařovský cituje: Otakar Z i c h , *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama 1987.

<sup>16</sup> Jan M u k a ř o v s k ý , K estetice filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 444.

Dále sleduje vzájemný vztah filmu a **literatury**<sup>17</sup>. Když se mu podařilo popřít zdánlivě jasnou povrchovou analogii mezi filmem a divadlem, ustavit analogii novou ve vztahu film a malířství, věnuje se ještě jednomu přehodnocení, aby se dobral pravé podstaty filmové specifičnosti. Mukařovský staví film do souvislosti s literaturou, zejména s epikou. Jako jeden z argumentů tohoto spojení opět používá druhou podstatnou kategorii pro poznávání světa, **čas**. Jak v epice, tak ve filmu je vidět distance mezi časem uměleckého díla a časem reálným. Na rozdíl od dramatu je čas, ve kterém probíhá děj, zcela odtržen od času, ve kterém žije vnímatel uměleckého díla. Sledování časových řad bude konkretizováno dále.

Jako další srovnávací prvek filmu a literatury si český strukturalista nebere pouze povrchovou analogii časových disproporcí při vnímání těchto dvou uměleckých druhů, natož zcela jednoduchý odraz toku řeči literatury v pohybu filmového pásu, ale jde mnohem hlouběji, do abstraktních rovin prostorové podstaty. Zaměřuje se na **prostorové uspořádání** jazykových struktur. Jak v básnictví tak ve filmu spatřuje jako základní prostor, avšak ne *prostor-obraz*, ale *prostor-význam*. Tedy sémantickou matici, kterou recipient chápe jako součást celku, jednotlivé náznaky (slov, prvků v obraze) chápe již jako určité symboly, jež předem vytvářejí očekávání konkrétního významu. Za primární podstatu filmového prostoru bere tedy onen prostor-význam, odlišný od prostoru iluzivního náležitých výtvarnému umění i od prostoru skutečného, do něhož lze umístit drama.

Podobnost filmu a literatury rozvíjí ještě dále. *Prostor – význam* je v obou mimetických uměních doplňován shodně dějem. Stejně jako prostor je děj utvářen sukcesivně, sledem motivů a ne jejich kvalitou. Tedy i děj je **dějem – významem**. Film i literatura jsou vystavěny na dvou sémantických řadách, ději a prostoru, přičemž Mukařovský staví děj jako základní, zatímco prostor plní úlohu diferenciací. Toto stanovení dominanty však ani Mukařovský nevidí jako neměnné. Film dnešní doby často přehodnocuje vedoucí postavení děje, kterému je prostor podřízen. Již v Mukařovského studii jsou uvedeny příklady krajních poloh, kdy se většinová role dějové dominance převrací. Pro případ, kdy se stává prostor centrální komponentou, volí Vertovova MUŽE S KINOAPARÁTEM. Dnes je možné tuto skupinu rozšířit nejen o filmy, které upřednostňují formu nad dějem (2046, RESTART), filmové eseje a meditace (RAPA NUI, STŘED SVĚTA, KOYAANISQATSI), dokumentární filmy (MEDVĚDI), ale i nové samostatné druhy jako je videoklip či videoart.

Druhou krajní polohu, tedy dominanci sukcesivního prostoru ve prospěch děje, spatřuje pouze u raných filmů, tedy tam, kde je aparát ve funkci statického pozorovatele, tam, kde se prostor stává pouhým stínem reálu. Dnešní kinematografie ukazuje, že i anulování prostoru je možné a je hojně užíváno. Ztráta prostorových souvislostí se může stát prostředkem důrazu. Užití velkých detailů tváří koncentruje diváka na dialog či na stav postavy v centru obrazu. Záznam děje před statickou kamerou pak zvyšuje účinek scény (znásilnění ve filmu ZVRÁCENÝ).

Jan Mukařovský je při tomto sledování relací mezi jednotlivými strukturami předchůdcem teorií **intermediality**. Sleduje skutečnost, zda je film fúzí několika umění, či uměním novým. Film vidí jako půdu pro setkávání se jiných umění, ale i materiál, který může jiná umění inspirovat. Filmové umění chápe jako podklad k mediálnímu dialogu. Upozorňuje na možnost, ale i vhodnost **přestupování hranic mezi jednotlivými uměními**.<sup>18</sup> Ještě před vynálezem kinematografu vidí zárodky intermediálních vazeb. Jako příklad uvádí básnický symbolismus, jež sám sebe označoval za hudbu slova, vyzdvihuje surrealistické malířství pracující s básnickými tropy, čímž splácí svou výpůjčku z výtvarného umění v době popisné poezie.

„Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že se umění učí pociťovat nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany; přitom však vždy zůstává

<sup>17</sup> Jan M u k a ř o v s k ý . K estetice filmu. In.: *Studie I*. Praha Host 2000, s. 443 - 453.

<sup>18</sup> Jan M u k a ř o v s k ý . K estetice filmu. In.: *Studie I*. Praha Host 2000, s. 443 - 453. Stať je z roku 1933

*samo sebou, nesplývá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efektů nebo různým postupem efektů stejných.*“<sup>19</sup>

Zajímavý je i Mukařovského popis diferenciacie zdánlivě jednotné kategorie **času** a její užití pro popis vztahu filmu a literatury, filmu a divadla. Čas nevidí jako přímý tok, ale analyzuje jeho možné výskyty a podoby ve studii „Čas ve filmu“. Časovost dává do vztahu s dějovostí, s charakteristikou, kterou má film společný se srovnávanými uměleckými druhy. „Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem.“<sup>20</sup>

Děj epiky a dramatu se při vnímání štěpí na dvě odlišné časové řady:

- 1) časová řada daná **plynutím děje, který nazývá dějem sledovým**
- 2) časová řada zakládající se na aktualizaci **reálného času prožívaného vnímatelem**

Zatímco v dramatu probíhají obě časové řady současně, divákův čas se shoduje s časem, který je předváděn na jevišti, při čtení epiky se tyto řady zcela rozbíhají, nemají žádný poměr. Film je pak umístěn někde mezi epiku a drama, kinematografie se tak stává jakýmsi průsečíkem vlastností těchto dvou uměleckých druhů. V případě sledování časových rovin při popisu děje v kinematografii, dochází k vytvoření další vrstvy:

- 1) časová řada daná **plynutím děje, čas dějový**
- 2) časová řada zakládající se na aktualizaci **reálného času prožívaného vnímatelem,**
- 3) časová řada daná **pohybem obrazů** („objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu“), **čas obrazový.**

Ukazuje, že se film blíží více epice, díky možnosti dějového resumování, možnostem přechodů mezi časovými plány a částečným rozchodem s reálným časem, tedy většinově nespojité řady dějové a času diváka.

Pokud jsme se seznámili s jednotlivými postupy, přístupy a statěmi, které je konkretizují, je užitečné na závěr shrnout, jakou úlohu měl strukturalismus v dějinách teoretického myšlení. **Pražská škola**, navazující na **formalismus a sémiotku**, se stala podstatným směrem, který určil, ovlivnil a inspiroval mnohé další koncepce. Jeho vztažení lingvistických teorií na umění se stalo převratným v mnoha ohledech, jak bylo již tezevitě naznačeno výše. Aby bylo zřejmé, čím se jednotlivé body staly tak důležitými, jak pootočily vnímání umění a nasměrovaly další myšlení, jsou zde shrnuty v přehledné tabulce.

Přínos strukturalismu		Další rozvíjení konkrétního impulsu v strukturalistických teoriích
- demystifikace literatury	- vyvrací představu „duše“ a živé esence jakožto jejího základu	- soustředění se na text a jeho odtržení od individuality, ahistorické přístupy, sledování utváření díla; (v tomto byl částečně výjimkou Jan Mukařovský, který se zaměřoval na sledování vztahu básníka a díla. Strukturalistické myšlení se však odráží v tomto případě tak, že teoretik nesleduje tento vztah psychologicky či geneticky, ale sémioticky, básník je původcem sémantického gesta, dynamického a energického sjednocujícího prvku díla, ve výsledku

<sup>19</sup> Jan M u k a ř o v s k ý . K estetice filmu. In.: *Studie I*. Praha Host 2000, s. 443.

<sup>20</sup> Jan M u k a ř o v s k ý , Čas ve filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000. s. 455



		zahrnujícího nejen tvorbu, ale i četbu)	
- zrovnoprávnění druhů a žánrů literatury	- literární text jako struktura nemusí nutně patřit mezi vysokou literaturu, aby byl centrem zájmu vědců, proměňuje se akorát komunikační funkce, ale zákonitosti zůstávají stejné	- stejné zkoumání poezie i pohádek a mýtů	
- teorii o arbitrárnosti znaku převádí na celý literární text	- jelikož mezi znakem a referentem je vztah zcela náhodný, dochází k osvobození znaku i jazyka	→ odmítnutí reálného objektu, <b>odmítnutí empirismu</b>	- nelze užívat poznání, které je založeno na přímé korespondenci, jelikož i realita a naše vnímání je diskontinuitní
- nadřazení jazyka <sup>21</sup>	- jazyk není tím, který realitu odráží, ale tím, který jí utváří, je samostatným systémem s hlubkovými pravidly, které se nevážou na konkrétní individuum, dílo tak není výrazem myslí jedince	→ <b>odmítání subjektu i objektu</b> , přezíravý postoj k individuu, antihumanismus	- dochází k odklonu od tvůrčího individua díky vyzdvižení textu, odmítnutí ireálné esence literatury a zavrnutí univerzálního významu
<b>Přínos strukturalismu</b>		<b>Další rozvíjení konkrétního impulsu novými směry</b>	
- představení literatury jako umělého konstruktu	- literatura se stává mechanismem a strukturou, lze jí dělit na jednotlivé části, analyzovat, třídit a klasifikovat	→ položení základu moderní strukturalistické analýzy, samostatné vědy <b>naratologie</b>	- analýza formy se přesunuje na analýzu vyprávění

<sup>21</sup> Odklon od strukturalismu se pak stává odklonem od jazyka směrem k diskurzu, posun od lange k parole, od textu k tvořícímu subjektu a vnímajícímu objektu, ke kontextům tvorby, aniž by však došlo k návratu k romantickým uvažování o literatuře či k pragmatismu a jeho centrálnímu sledování individuality autora a jeho historického zázemí.

- ukazuje „udělanost“ významu	- ukazuje, že význam není výtvorem obecně sdílených systémů a označování, není přirozený ani ustálený, ale je závislý na základě toho, jaký jazyk vnímatel užívá - zároveň se vymezuje k představě nadřazení jediného správného významu na základě záměrů autora	→ základ <b>historické a sociální teorie významu</b>	- sledování posunů významu na základě sociálních a historických podmínek, které se po strukturalismu soustředilo i na hloubkovou sféru. <sup>22</sup>
- nový pohled na historii, lze jí sledovat i synchronně	- historie je sérií po sobě jdoucích struktur, ve kterých je vždy dominantní jiný prvek, jiná forma či žánr, které se obměňují na základě <i>ozvláštnění</i>	→ principy <b>Nového čtení historie</b>	- sledování a srovnávání jednotlivých struktur, technologií a forem napříč časovou osou a ne jejich umístování na diachronní osu
- sledování archaické kultury, mýtů a folklóru ve smyslu znakových systémů a lingvistických struktur	- takto je možné zachytit kulturu v její celkové struktuře, kulturu lze chápat jako formu, ve které se projevuje symbolická činnost člověka. Je tedy možné na základě zkoumání příslušných manifestací odhalit zákonitosti obecné symbolizace světa (tato uvažování jsou blízká zejména antropologovi Claudovi Lévi-Straussovi)	→ otvírá cestu <b>Kulturním studiím</b> a to jak strukturalistickým, tak poststrukturalistickým	- antropologické výzkumy a sociologie se spojují a jejich optikou lze nahlížet na vývoje kultury a její sémiotiky; pozorování kulturních zákonitostí probíhá nejprve na základě víry v stabilní souvislosti mezi označovaným a označujícím, později i s vědomím její ztráty, se zacílením na sledování diskursu

### Literatura:

Aitken, Ian: *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Bloomington, Indiana University Press 2001.

Casetti, Francesco: *Theories of Cinema, 1945-1995*. Austin: University of Texas Press 1999.

*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur Burks (ed.). Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-1958.

<sup>22</sup> Strukturalismus byl ve své podstatě ahistorický, jeho odmítnutí univerzálního významu však bylo impulsem pro historický pohled.

Jakobson, Roman: „Problémy zkoumání literatury a jazyka“. In.: *Poetická funkce*. Praha: H&H 1995, s. 34-37.

Mukařovský, Jan: Čas ve filmu. In.: *Studie I*, Brno: Host 2000.

Mukařovský, Jan: Obecné zásady a vývoj novočeského verše. In.: *Studie II*, Brno: Host 2001.

Nünning, Ansgar (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host 2006.

Saussure, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia 1996.

Stam, Robert; Burgoyne, Robert; Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Routledge 1992.