

Rajnošek, Leo

Specifičnost filmového výrazu

In: *Otázky divadla a filmu. I. Závodský, Artur (editor). 2., upr. vyd. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970 [i.e. 1972], pp. 251-263*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120417>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CINEMATOGRAFICA

SPECIFIČNOST FILMOVÉHO VÝRAZU

Tento příspěvek se zabývá některými základními problémy filmové sémiotiky. Souhrn dosavadních bádání v této oblasti ukáže, že zvláště u nás jsme na stupni nesmělých aplikací obecných teorií převzatých z lingvistické sémantiky, případně z teorie informace, že pokusy o řešení vlastní problematiky filmového výrazu se zastavují před bariérou „komplexnosti“ obrazu, který se zdá odolávat všem dalším diferenciacím. Tak je filmová sémantika zatím teorií syntagmat, což znamená přešlapování v oblasti pouze stylistické, a když se nedaří proniknout hlouběji do podstaty mechanismu filmového výrazu, vede k pokusům o budování teorií filmového „jazyka“ na oné syntagmatické úrovni, včetně stanovení obrazu jako základní nedělitelné jednotky. Pokusy o přejmenování „filmové řeči“ (ve smyslu stylistických teoremat) na základní „kód“ jsou však řešením dosti povrchním: o skutečné podstatě filmového výrazu neříkají totiž nic, co by neřekla už „stará“ filmová stylistika. Bude proto těžištěm této stati otázka „filmového“ znaku, mechanismus jeho vzniku, významu a artikulace.

Dovolím si reagovat na tři různé teorie, které, pokud vím, dospěly na úroveň stanovisek dosti vyhraněných, aby je bylo možno považovat za relativně nejucelenější.

Christian Metz¹ považuje za základní nedělitelnou jednotku filmového sdělení obraz, vždy naprosto originální a nekonvencionalizovaný, nepředitelný na konvence určitého „jazyka“: v tomto smyslu ani filmová řeč není „jazyk“. Komunikace se realizuje až v rovině konotací, tj. [konotační] významy předpokládají symbolický charakter obrazu. I když s touto poslední tezí můžeme souhlasit, neumožňuje Metzova teorie stanovením předpokladu nedělitelnosti obrazu zkoumání mechanismu tvoření

¹ Christian Metz, *Úvahy o sémantických prvcích ve filmu*, česky: Film a doba 1/67, str. 20–29.

konotací. Metz aplikuje lingvistickosémantickou teorii dvojí artikulace (Hjelmslev, Barthes aj.), avšak vcelku pomíjí fakt, že konotace předpokládá denotaci, neboli že konotace je formou denotace (Mitry). Když Metz shledává pojmový obsah denotace v „obsahu“ obrazu, jehož motivace je založena na analogii se skutečností (která sama obsahuje „sémantickou nosnou sílu, přirozenou výrazovost“), dochází k jakési „apriorní dvojznačnosti“ obrazu: spojením pojmového obsahu (analogon skutečnosti) a znázorňujícího obrazu (úhel kamery, osvětlení atd.) vznikají konotační významy, zatímco denotační význam vzniká už v „realitě“, do obrazu vstupuje „hotový“, tj. netvoří se, ale předpokládá. „Gesto reprodukované ve filmu obsahuje vždy smysl, který by bylo mělo v životě“²: domnívám se na rozdíl od Metz, že tato skutečnost nás nezbujuje povinnosti analyzovat ono gesto jako konvencionalizovaný, zde „filmový“ znak. Otázku významu nelze řešit bez analýzy i „pojmového obsahu“ obrazu, tj. analýzy mechanismu denotací; jinak zavádíme denotaci jako kategorii pouze formální.

Odtud je také zřejmé, proč se Metz vyhýbá pojmu „znak“: jeho představa konotační filmové řeči je představa řeči naprosto spojitě, nediferencovatelně. „Hranice“ mezi obrazy neexistují, film předvádí „přímo kusy skutečnosti... s jejich celkovým smyslem“.² Proto Metz přijímá teorii „nekonečného slovníku“, rozpracovanou zejména Pasolinim. Protože je obraz nevyčlenitelný, začíná filmová sémantika až na úrovni záběrů. Pojmem „kód“ rozumí pak Metz „soubor čistých forem, do nichž mohou být vloženy nejrůznější obsahy“³ (např. křížový střih). Metzovy „sémantické zákony“ jsou pravidly organizování velkých syntagmatických celků.

Pier Paolo Pasolini⁴ se vyhýbá řešení problému denotace – konotace; lze se však domnívat, že pokládá filmový výraz za konotační (na základě teze o „základní metaforičnosti filmu“⁵). Základním pojmem Pasoliniho teorie je znak: chápe jej dosti široce ve smyslu „ikon“ (navrhuje termín im-znak) a přisuzuje mu reálnou existenci zejména v oblasti paměti a snů (vybavování představy na základě „obrazové rekonstrukce“). Odtud vyvozuje možnost komunikace na základě im-znaků, tj. akce. I když se zdá, že každá akce může nabýt charakteru komunikace, domnívám se; že komunikační funkce akce není spontánní, nýbrž zprostředkovaná; o tom však dále.

Nejzávažnějším problémem teorie Pasoliniho je však stanovení elementární jednotky filmového výrazu, již je předmět jako realita předcházející konvenci („Jako má v básnické řeči domovské právo předgramatičnost mluvených znaků, má v jazyce filmového tvůrce domovské právo předgramatičnost předmětů“).⁶ Postavení předmětu jako nedělitelného elementu tvoří výchozí bod teorie analogické lingvistické sémantice: předměty (čili podle Pasoliniho „kinémy“) jsou analogiemi fonémů; jejich spojováním vzniká záběr, filmový „moném“. Tato analogie není

² Viz cit. pramen, str. 22.

³ Tamtéž, str. 26.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Film jako poezie a próza*, Film a doba 11/65, str. 589–596.

⁵ Tamtéž, str. 591.

⁶ Tamtéž, str. 591.

zdařilá: fonémy totiž nepředstavují části rozloženého významu, zatímco kinémy jsou jednotkami ještě významovými; podobně záběr neodpovídá monému, ale spíše promluvě. Chceme-li už hledat paralely, nabízí se ještě často používaná „slovo — kiném“. Tuto paralelu bychom však mohli přijmout jedině tehdy, kdybychom „kiném“ považovali za stejně abstraktní jako slovo; zdá se, že Pasoliniho pojetí „předmětu“ k takovému chápání inklinuje. Je však zřejmé, že film nezobrazuje „předměty o sobě“, tj. pojmy, ale zcela konkretizované věci. Zřejmě proto provádí Pasolini onen posun, tj. předmět (kiném) — „foném“: snaží se tím zdůraznit jistou nesamostatnost kinému v kontextu záběru. Tím však předmět nezabavuje jeho zcela konkrétní podoby ani sémantické samostatnosti: „kiném“ může „odpovídat“ větě, promluvě apod. Proti chápání předmětu jako elementární filmové jednotky dají se vznést i další námitky: tak Pasolini chápe předmět jako jednotku statickou, zatímco podstatou filmového výrazu je pohyb; bylo by tedy třeba hovořit o „jednajícím předmětu“.

Zajímavá je Pasoliniho myšlenka „nekonečného slovníku“, hojně přejímaná (viz Metz) a běžně považovaná za zcela evidentní. Pasolini vidí základní rozdíl mezi „lin-znakem“ (lingvistickým znakem) a „im-znakem“ v tom, že první patří, druhý nepatří do konečného repertoáru možných znaků a že zatímco tvorba na základě lin-znaků (např. literární) je otázkou výběru, tvorba z im-znaků (film) je vždy zcela originální, tedy „tvorbou“ ve vlastním smyslu slova. Jakkoli se tato myšlenka zdá logická, vychází z chybné analogie lin-znak = im-znak; oba znaky jsou však nesočetitelné, zejména proto, že im-znak není elementární. Neexistuje ovšem „slovník obrazů“ (jako neexistuje „slovník vět“), ale lze si už představit „slovník předmětů“, z nichž obrazy vznikají variacemi.⁷ Je-li „slovník předmětů“ konečný, pak je konečný i repertoár variací, ačkoliv je ve srovnání s lingvistickým repertoárem mnohem širší; o „nekonečnosti“ můžeme hovořit jen metaforicky, co do praktické využitelnosti.

Není smyslem těchto úvah diskutovat o nesmyslné možnosti vyčerpání repertoáru možných variací (stejně jako o této možnosti nelze uvažovat v jazyce); jde však o to ukázat, že ani filmová tvorba není naprostou inovací a že filmař nevybírá, jak tvrdí Pasolini, „z chaosu“ (str. 590), nýbrž že kombinuje v rámci reálně existujícího a omezeného repertoáru „předmětů“, podobně jako spisovatel. Tímto konstatováním částečně odstraňujeme fantastickou představu chaotického repertoáru potenciálních „obrazových znaků“, představu plynoucí ze zavedení výrazového elementu na příliš vysokém stupni organizovanosti. Zdá se tedy nezbytné stanovit pojem elementárního znaku a teprve pak zkoumat možnosti výrazu, sémantické a estetické nosnosti obrazu atd.

Značně diskutní je Pasoliniho koncepce kódu: správně považuje za nutné hledat kód i na nižším stupni organizovanosti, než jsou syntagmata, avšak protože chápe pojem znak příliš široce, vidí kód především v po-

⁷ Tato úvaha odpovídá i obecnému zákonu formulovanému H. Frankem: „Pro každý způsob nazírání (tóny, písmena, slova) lze obecně předpokládat konečný repertoár možných znaků.“ (Srov. sborník *Kybernetika ve společenských vědách*, Praha 1965, str. 223).

zvolna vznikající konvenci klišovitých stylemat, tj. „hotových“ symbolů s bezprostředním významem: listy kalendáře („plynutí času“), kola lokomotivy apod. Tato stylemata vznikají však spíše ustrnutím vazeb mezi znakem a významem, jsou „mrtvými“ stylematy a jejich funkce je pouze sémantická, nikoli estetická.

Umberto Eco⁸ se zabývá problémy, které jsou největší slabinou obou předchozích teorií, totiž analýzou výrazových prostředků už na elementárním stupni. Zdá se, že Ecova práce je pro další zkoumání nejperspektivnější.

Eco zavádí do filmového kódu (proti mluvené řeči) třetí artikulaci. Jakkoli je tento krok diskutní, počítá Eco s faktorem zatím opomíjeným, totiž s pohybem (teorie Pasolinioho je v podstatě statická). Eco rozlišuje dvě základní roviny: synchronickou, v níž dochází k výstavbě okénka postupem ikonická figura — ikonický znak — ikonická séma — filmové okénko, a diachronickou (v jeho grafu kolmou na předchozí), budovanou postupem kinesická figura — kin — kinemorf. V obou rovinách sledujeme tedy výstavbu od elementární jednotky, odpovídající fonému v lingvistické sémantice. Zajímá nás zejména rovina diachronická, v níž se projevuje tzv. třetí artikulace, zahrnující sémantický smysl filmové akce.

Pojem kinetické figury vyvozuje Eco z evidentní funkce filmové kamery, totiž z rozkladu pohybu do statických fází. Tato funkce je ovšem známa a prakticky se jí využívá (např. při studiu pohybu sportovců, rostlin apod.). Ecova aplikace se zdá být přirozená: jednotlivé fáze pohybu můžeme skutečně považovat za jakési „fonémy“, pokud považujeme akci za druh komunikace. Je-li totiž gesto (např. kývnutí hlavou) významové, pak „kinetická figura“, zachycující např. (proti předcházející figuře) dráhu rovnou $\frac{1}{10}$ celkové dráhy pohybu hlavy, potřebné k identifikaci gesta jako „souhlasu“, významová není: může být součástí gesta jiného — sklopení hlavy — „rezignace“, „pohledu dolů“ atd. Teprve spojením kinesických figur získáme kin, významovou jednotku (obdobu monému), jakýsi „akční znak“. Kiny se spojují do kinemorfů (kinetických sémat nebo syntagmat), kde se už projevují konotace.

Dospívá tedy Eco konečně k diferenciaci dostačující k tomu, aby bylo možno zkoumat mechanismy vzniku významu in statu nascendi; zároveň vysvětluje organizační schéma filmové komunikace jako celku. Domnívám se však, že jeho další úvahy, chápání roviny kinesických figur a jejich další organizace jako „třetí artikulace“, nejsou zcela opodstatněné. Podle mého názoru tu totiž nejde o zvýhodnění filmového kódu (proti lingvistické řeči) dalším stupněm artikulace, ale o projev tzv. syntetičnosti⁹ filmového výrazu, zavádějící do filmové komunikace řadu relativně samostatných rovin, z nichž každá disponuje specifickými „fonémy“, „monémy“ ... atd.: vedle Ecovy „roviny pohybu“ bychom mohli zařadit sémantické roviny „mluvené řeči“, „hudby“ ... „barvy“ atd., rovněž ne-

⁸ Umberto Eco, *O artikulacích filmového kódu*, Film a doba 1/68, str. 26–36 (zkrácený překlad).

⁹ Dost nevhodný, i když vžitý termín; snad by bylo lépe mluvit o mnohovrstevnosti, aby se zabránilo představě filmového výrazu jako něčeho homogenního.

oddělitelné od obrazové informace. Proto však nebudeme zavádět třetí, čtvrtou... artikulaci.

Jak synchronická, tak diasynchronická rovina disponují podle mého názoru dvoji artikulací: v obou se dá mluvit o konotacích (na úrovni ikonických sémát, kinemorfů) a denotacích (na úrovni ikonických znaků, kinů). Z tohoto hlediska se zdá pojem třetí artikulace nejasný nebo prázdný.

Přijetí „třetí artikulace“ vede logicky k závěrečnému konstatování „nadřazenosti“ filmové řeči (co do sémantické i estetické nosnosti) řeči mluvené. Eco k tomuto závěru skutečně dochází. Avšak v jeho dedukcích se projevuje chyba překladu. Argument, že ona nadřazenost plyne z faktu, že „... ve filmu, tak jako v ikonickém sématu se jednotlivé významy neřadí za sebou podle syntagmatické osy, ale objevují se naráz a dále působí vyvolávání konotací“ (str. 36), neznamená např. proti literatuře větší sémantickou nosnost, jak plyne z pochopení mechanismu vnímání literatury i filmu; nanejvýš tu může jít o jisté „zhuštění“ informace, kterou nicméně nepřijímáme „komplexně“, ale „postupně“.¹⁰ Dokonce se může „zhuštění“ projevovat jako nevýhoda, když pochopení „významu“ předpokládá jistou nespojitost promluvy.

*

Z připomínek k citovaným teoriím vyplývá i směr našich dalších úvah. Pokusíme se dále nastínit možnosti řešení problému obrazového znaku, jak ho používá filmová komunikace.

Protože v užívání pojmu „znak“ vládne zejména ve filmové sémiotice značná libovůle, zpřesňujeme smysl pojmu alespoň pro potřeby této práce. Znak chápeme dále podle A. Schaffa. Ten praví: „Každý materiální předmět, jeho vlastnost nebo materiální událost se stává znakem, když v procesu komunikování slouží v rámci jazyka přijatého rozmlouvajícími přenosu nějaké myšlenky o skutečnosti, tzn. o vnějším světě nebo o vnitřních (emocionálních, estetických, volních atp.) prožitcích některé z komunikujících stran.“¹¹ Tato definice je ovšem velmi obecná, vystihuje však především funkční charakter znaku (na němž se shoduje většina autorů) a jeho závislost na znakové situaci, na procesu komunikace. Chápeme tedy znak ne jako předmět (ten může být jen „potencionálním“ znakem), ale jako vztah.

Pole znaků takto vymezené je však příliš široké a je tedy vhodné zavést v něm určitou hierarchii (běžně se např. operuje s totožností znak – ikon, ačkoliv jde o totožnost až v konotační rovině: ikon lze zrovna tak považovat za séma nebo i syntagma; za znak či superznak dá se považovat i dílo jako celek.¹² Protože se nemůžeme zabývat obecným problémem superizace, spokojíme se se zavedením pojmu elementár-

¹⁰ O tom viz např. stať S. M. Ejzenštejna *Vertikální montáž* (ve sborníku *S. M. Ejzenštejn kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961, str. 277–376).

¹¹ Adam Schaff, *Úvod do sémantiky*, Praha 1963, str. 164.

¹² Srov. stať E. Waltherové v knize M. Bense *Teorie textů*, Praha 1967, str. 60.

ní znak, který tu má spíše pracovní smysl: jde o takový elementární souhrn nevýznamových prvků (figur), který se už může chápat jako znak.

Proti obvyklým pokusům se domníváme, že pojem elementárního znaku nelze přiřadit určitému stupni organizování filmového obrazu: nemůžeme např. říci, že elementárním znakem je filmové poličko, záběr apod. Půjde spíše o kategorii značně proměnlivou, závislou na aktuální funkci té které komponenty filmového obrazu.¹³ V každém případě půjde ovšem o ikonický znak (hovoříme stále o obrazové vrstvě); odtud se dá myslím vyjít při zkoumání problému významu. Přijmeme Schaffovu tezi, že mezi celou řadou „jazyků“ je jediné „mluvený“ jazyk schopen abstrahovat, být prostředkem myšlení a sdělení abstraktní myšlenky.¹⁴ Je-li abstrakce vlastní mluvené řeči, pak filmový „jazyk“ je příkladem jazyka naprosto konkrétního. Jak tedy může – bez schopnosti zobecnovat – vyjadřovat složitou myšlenku? Vysvětlení „analogií se skutečností“ tu není mnoho platné, stejně jako vysvětlení „metaforičností“ filmového obrazu (když chceme pochopit tvoření „významu“). Gesty lze ovšem komunikovat, ale nikoli myslet; žádná vyšší komunikace se nemůže realizovat prostřednictvím konkrétních předmětů. Jestliže je film přesto schopen komunikace značně abstraktního charakteru, domnívám se, že je jí schopen jediné na základě těsné sepnutosti ikonického znaku se znakem slovním, a to na základě tzv. zástupnosti. Slovní znak vždy funguje „za“ ikonem jako součást „významu“. „Řeč hluchoněmých“ (argument Pasoliniho) je ovšem srozumitelná, avšak jen proto, že je „podložena“ významy vyjádřitelnými slovy; každou „akční“ informaci můžeme transformovat do mluvené řeči (je-li ovšem sémantická), nikoli však naopak.

Proces příjmu „filmové“ ikonické informace je procesem transformace ikonu na slovní znaky, ovšemže neuvědomělé a spontánní, ale naprosto reálné: tam, kde chybí slovní „zázemí“ ikonu, tj. kde ikon nezastupuje, je ikon nesémantický, nesrozumitelný. Vytváření symbolických konotací je pak až druhotným „zvýznamňováním“.¹⁵

*

Charakter „filmového“ ikonu je poněkud zvláštní: použijeme-li Schaffovy klasifikace, stojí na hranici mezi znaky přirozenými a umělými (vlastními). Pokusíme se ikon v tomto vymezení umístit přesněji.

Za přirozené znaky považujeme ty, „jež se vyskytují nezávisle na účelné činnosti člověka a jež člověk interpretuje teprve ex post jako znak něčeho“,¹⁶ za vlastní znaky „ty, které jsou vědomým společenským výtvozem člověka, výtvozem, jenž byl vyvolán v život za účelem fungování jakožto znaku“.¹⁷ Zdá se, že je tato klasifikace sdostatek jasná;

¹³ „Nezáleží na fyzikálních vlastnostech signálu, ale na příjemci, kterého nadřazování bude použito pro přijímané znaky.“ (H. Frank, sborník *Kybernetika ve společenských vědách*, str. 224).

¹⁴ Viz Adam Schaff, *Úvod do sémantiky*, str. 190, 373–276 aj.

¹⁵ Hovoříme o sémantické funkci ikonu: nositelem estetické funkce se může stát i ikon „nezástupný“.

¹⁶ Adam Schaff, *Úvod do sémantiky*, str. 156.

¹⁷ Tamtéž, str. 156.

přesto její smysl poněkud zatemňuje fotografická podstata filmového obrazu. Jde totiž o to, do jaké míry (a zda vůbec) přiznáme fotografii konvencionální charakter. Tak v interpretaci Pasolinioho je konvencionální charakter fotografie potlačen, filmový obraz je chápán v maximálně možné míře jako analogon reality, tedy jako transformovaná, téměř konzervovaná objektivní realita. Protože nechceme přiznat apriorní komunikační schopnost „předmětu“, ztotožňujeme se spíše s obecnějším míněním, že totiž ikonický znak (včetně fotografie) je znakem vždy umělým, vytvořeným za účelem komunikování. Přes „realističnost“ fotografie chceme pak uznat filmový obraz za konvencionální, úmluvový prostředek. Vysvětlení zdánlivého rozporu mezi „analogičností“ a konvencionálností fotografie vyplývá myslím z mechanismu vzniku „fotografického“ znaku: rozhodující tu totiž není „analogie“ s realitou, ale výběr. Podobně jako při tvorbě slovního znaku máme i při vzniku znaku ikonického („fotografického“) k dispozici řadu prvků nevýznamové, „fonémové“ povahy. Empirická představa, že při tvorbě takového znaku pracujeme už s „hotovými“ dílčími významy („předměty“), zdá se mi nesprávná: zajisté je každý z takových „předmětů“ neelementárním znakem, rozložitelným na další prvky, jejichž kombinace a změny zásadně obměňují význam konečného znaku. Potíž záleží v tom, že jestliže v lingvistice pracujeme s fonémy, jejichž charakter je zřejmý, pak ikonické prvky obdobné fonémům jsou méně zjevné. Přesto je jejich charakter zřejmý aspoň u těch, které bývají označovány jako „figury“: osvětlení, úhel sklonu kamery atpod.; mluvili jsme už i o „akčních“ figurách – Ecových „kinesických figurách“. Z tohoto hlediska se nám i ikonický fotografický znak jeví jako konvencionální; jeho existence není „přirozená“ a význam není doplňován „ex post“, nýbrž narůstá kontrolovaně v průběhu vytváření takového znaku. I „fotografické“ ikony jsou vytvářeny jen pro aktuální komunikaci a mimo tento účel nemají jiný smysl. Není tudíž důvodu k vyčleňování fotografie z pole ostatních ikonických znaků, jak to činí např. Schaff.¹⁸

Mýtus „reálného předmětu“ se ostatně rozplývá, srovnáme-li fotografický ikon se schematickým obrázkem. Pokud vím, nikdo tuto souvislost (zvláště ve filmu) dosud nezkoumal, ačkoliv se tu otevírá možnost modelového zkoumání funkce ikonického znaku a ačkoliv filmová historie poskytuje řadu příkladů praktického využívání takovéto paralely. Je např. známo, že S. M. Ejzenštejn rozkresloval celé sekvence budoucího filmu (např. Ivana Hrozného) do jednotlivých schematických políček, což bývá vykládáno jako „návrh kompozice obrazu“ apod.¹⁹ Myslím, že tu jde o víc: schematický obrázek představuje postupnou výstavbu „významu“ ikonického znaku, když zdůrazňuje právě ty prvky („fonémy“), které podle Ejzenštejna představovaly významově dominantní prvky celkového ikonu a které bylo třeba zdůraznit proti „realitě“ filmového obrazu. Že na těchto prvcích (a nikoli na „komplexní“ realitě filmového obrazu) spočívala sémantická funkce znaků, o tom svědčí Ejzenštejnovy

¹⁸ Srov. Adam Schaff, *Úvod do sémantiky*, pozn. na str. 157.

¹⁹ Nedorozumění vyplývají i ze specifického obsahu pojmu „kompozice“ u S. M. Ejzenštejna.

grafy vyjadřující vztah obrazu, hudby, „obrazové kompozice“ a pohybu (doplňme: a slova): Ejzenštejn staví „syntetický“ filmový výraz tak, že hledá adekvátní hudební, pohybové a slovní „významy“ právě analyzovaných „figur“, nikoli „celých“ obrazů.²⁰ (Pokud jde o kompozici, je pro Ejzenštejna především prostředkem orientace v obraze, „postupného“ vnímání, má tedy rovněž analytickou funkci: srov. s Ecovou „komplexností“ filmového výrazu.)

Zatímco běžný postup spočívá v empirické výstavbě „významů“ při natáčení (nebo v jejich slovním nastínění už ve scénáři), vytvářel Ejzenštejn jakýsi sémantický model v ikonické (schematizované) podobě. Markantně z něho vyplývá i hierarchie „předmětů“: je to boj proti paušalizujícímu vlivu kamery, proti „komplexnosti“ obrazu.

Sémantičnost schematického ikonu ve srovnání s ikonem fotografickým můžeme dále zkoumat na animovaném (kresleném) filmu: zajímají nás zejména filmy se zdůrazněním schematicčnosti kresby, tj. s tzv. konturovou kresbou, jako jsou např. *O místo na slunci*, *Pozor aj.* „Analogie s realitou“ je u těchto filmů velmi volná, přesto nejsou filmy sémanticky o nic méně nosné než filmy „fotografované“. Zdá se dokonce, že schematické ikony jsou zvlášť vhodné pro vyjádření myšlenek dosti složitých (viz citované příklady), když k jistému zobecnění dochází už u samotného ikonu (tj. zjednodušuje se zástupná funkce). Protože se nedá předpokládat, že by komunikování tu probíhalo na jiných principech než u filmů fotografovaných, myslím, že „analogičnost“ fotografovaného filmu vnáší do komunikace i značné množství nadbytečné (dokonce snad i falešné) informace: tomu se zdají nasvědčovat problémy tzv. konkretizace aj.

O „konvenčnosti“ filmového obrazu svědčí i známý empirický fakt: filmová komunikace předpokládá u diváka znalost jisté konvence, které je třeba se učit. Lidé, kteří nikdy nepřišli do styku s filmem, filmové komunikaci „nerozumějí“, postrádá pro ně spojitost.

*

Shodné konstatování většiny teorií, že „filmový“ ikon má symbolický (metaforický) charakter, nutno rovněž prozkoumat. Zdá se nesporné, že sémantické sdělení se skutečně realizuje na symbolickém základě; jak jsme řekli, přijetí tohoto názoru předpokládá však uznání sepjatosti ikonu se znaky slovními (zástupnost). Symbolizování ikonu je jak prostředkem kompenzace neobecnosti ikonu a transformování z roviny konkrétní do roviny pojmů, v níž se realizuje myšlení. Tímto konstatováním přecházíme k první artikulaci (konotační) a pojem „ikon“ je používán ve významu „séma“: symbolizování tedy probíhá na úrovni sémata a jen výjimečně na úrovni elementárních ikonů. Uveďme pro úplnost nejprve tento výjimečný případ: za elementární symbolické ikony dají se považovat ty znaky, které jsou už „přeneseny“ i se symbolickou funkcí, tj. které mají charakter symbolu i jako realita. Za elementární symbol

²⁰ Srov. stat *Vertikální montáž* v citovaném sborníku, str. 227–326.

pokládáme např. sochu Svobody v Kazanově filmu *Ameriko, Ameriko*, protože tu např. pochodeň, ruka... nemají znakový, ale spíše „fonémový“ charakter — na rozdíl od podobného záběru „ženy se zvednutou rukou“: změna „fonému“ znamená zrušení symbolického významu — např. v karikatuře sochy bez pochodně. Takové znaky se však ve filmu vyskytují zřídka.

Z tohoto důvodu má smysl hovořit o symbolizování až v rovině konotační: zdá se, že většina elementárních ikonů (vznikajících denotací) nemá smysl symbolický, ale že je můžeme považovat za znaky toho druhu, který Schaff nazývá znaky „sensu stricto“²¹; rozdíl proti symbolům spočívá v tom, že zatímco u symbolu zastupuje materiální znak abstraktní pojem, u znaku sensu stricto je materiálním předmětem zastupován opět materiální předmět. Toto zdánlivě formální rozlišení umožňuje pochopit proces dvojí artikulace filmové řeči: z „fonémů“ vznikají (zástupné) znaky sensu stricto, další organizací se spojují v konotační symbolická sémata (čili super-ikony). Vzhledem ke komplexnosti filmového výrazu dá se přechod sensu stricto — symbol těžko sledovat, což však neznámá, že neexistuje.

Teprve konotace umožňuje přenos estetické informace. Elementární ikon neobsahuje žádnou estetickou kvalitu, estetická informace vzniká teprve jako vztah. Potud je filmový „materiál“ esteticky stejně neutrální jako materiál lingvistický.

I kód v rovině první artikulace předpokládá zřejmě konvenci, kterou je třeba znát, abychom symbolu rozuměli. Tato konvence nemusí ovšem být uvědomělá, může vyplývat z kulturně historické tradice, z národního charakteru apod.; jsou nám např. srozumitelné četné „symboly“ japonského filmu právě pro odlišnost konvenčních kódů evropského a japonského umění, ale i pro odlišnost konvencí mimouměleckých (např. rituál samurajského souboje). „Porozumění“ symbolu se dále může realizovat nejen na intelektuálním, ale i na emocionálním podkladu, jak je zřejmé i z literatury.

Můžeme se domnívat, že konvence kódů obou artikulací jsou odvozeny ze společenské aktivity stejně jako kódy mluvené řeči. Tak se vracíme k předpokladu zástupnosti ikonu slovem, který platí na všech stupních organizace filmového výrazu. Při zkoumání vztahů obou komunikačních systémů, filmového a lingvistického, nelze opomenout ani fakt, že filmová komunikace naprosto není spontánní co do vzniku, ale že předpokládá předběžný lingvistický stupeň — scénář. Z tohoto aspektu je filmová komunikace transformací z jednoho jazykového systému do druhého, přičemž determinovanost filmové komunikace se zdá být nesporná. Scénář rozhodně není jen „pomůckou“ — v tomto smyslu má pravdu Clair, když tvrdí, že ve filmu nemůže být nic, co by nebylo ve scénáři: tam totiž jde o pregnantní formulaci myšlenek, které mají být filmem vyjádřeny, a to v systému vlastním vzniku těchto myšlenek. Tak realizace scénáře nijak nemůže znamenat zvýšení sémantické informace (proti scénáři), znamená však indukci estetické informace

²¹ Adam Schaff, *Úvod do sémantiky*, str. 171.

prostředky vlastními ikonou, tj. estetická informace se ze scénáře ne-transformuje (tu leží i vysvětlení, proč z dobrých scénářů vznikají někdy špatné filmy, a naopak). „Kód estetické informace“ nemůže být ve scénáři obsažen proto, že estetická informace je pokládána (domnívám se, že právem) za nekódovatelnou.²²

Ve ztotožňování sémantické informace s estetickou spočívá většina nedorozumění při zkoumání vztahu scénáře k filmu: jestliže je scénář vskutku sémantickým předstupněm filmu, po stránce estetické může být stěží něčím více než inspirací; v tomto ohledu je filmová estetická informace originální.

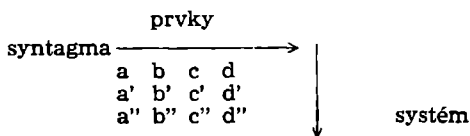
*

Problematika syntagmat je ve filmové komunikaci ještě komplikovanější než v komunikaci lingvistické: jestliže je i tam syntagma jednotkou jen stěží vyčlenitelnou, protože se vyskytuje jen v synteticky „zřetězené“ formě, zatímco pochopení „významu“ předpokládá jistou diskontinuitu, pak syntagmata filmová vytvářejí řetězec ještě těsnější: velmi „komplexní“ jsou už sémata! Proto nebyl pojem syntagmatu přesněji definován, zejména v protikladu k sématu: hovoří se spíše o „syntagmatických celcích“. Pokus o klasifikaci syntagmat podává v citované práci Metz takto:

- 1) filmová scéna (obraz jako část sekvence, tj. několik záběrů tvořících jednotu uzavřené akce)
- 2) sekvence
- 3) alternující syntagma (paralelní montáž)
- 4) opakovací syntagma
- 5) popisné syntagma

Klasifikace postupuje metodou „nadržování“, takže by bylo možno přiřazovat další syntagma až po film jako celek, jakési „generální syntagma“. Rozhodující tu není charakteristika syntagmatu, ale charakteristika vzájemného vztahu, vazby: Metz stanoví spíše syntagmatické vazebné typy, odkud logicky dochází ke koncepci střihu jako „základní formy filmové syntagmatiky“.²³ Patrně i tu je možno postupovat cestou další diferenciacie; nicméně ponecháváme tento problém otevřen, když není možné jej v rámci tohoto příspěvku řešit.

Aniž se budeme dále zabývat otázkou diferenciacie syntagmat, můžeme zavedení tohoto pojmu využít k dalšímu zkoumání symbolizace prozkoumáním vztahu syntagmat a systému. Použijeme-li Barthesova schématu²⁴



²² Srov. M. Bense, *Teorie textů*, str. 52 aj.

²³ Christian Metz, *Úvahy o sémantických prvcích ve filmu*, str. 29.

²⁴ R. Barthes, *Nulový stupeň rukopisu – Základy sémiologie*, Praha 1967, str. 106.

stává se zřejmou syntagmatická (metonymická) i systémová (metaforická) funkce ikonů: v rovině syntagmat se realizují zejména sémantické, v rovině systému estetické informace. Toto konstatování neznamena paušální oddělování obou rovin; přesto můžeme přisoudit oběma rovinám ony převládající funkce. Uvedme příklad ze závěrečné sekvence Felliniho *Silnice*:

syntagmatický plán (sémantické významy)	ležící postava	na břehu neklidného moře	pod nízkými temnými mraky atd.
	.	.	.
	„pád“	„ohrožení“	„břemeno“
	„porážka“	„obklíčení“	„tíseň“
	atd.	„útok“	„ponurost“
	.	atd.	atd.
	.	.	.
			„trestané zlo“

(Charakteristiky v systémovém plánu jsou ovšem velmi přibližné – vzhledem k nepřeveditelnosti estetické informace na sémantickou.)

Je zřejmé, že systémový plán závisí na plánu syntagmat, že tedy k symbolizaci dochází až na základě informací syntagmatických. To je konstatování zdánlivě banální, ale za ním se skrývá problém: je zřejmé, že symbolizace není „apriorní“ a že předpokládá pregnantní reprodukci „významu“ v syntagmatické rovině. Řekli jsme však, že otázka významu je zejména u ikonů komplikována jejich nesnadnou diferencovatelností, přičemž žádoucí „nespojitosť“ plyne zejména z faktu zástupnosti. Leč empirie ukazuje, že takto získaná „nespojitosť“ není dostačující: tu vidíme příčinu nutné „pomocné diferenciacie“, představované přímým spojením ikonů se slovem.

Většina filmových teorií vychází ze (správného) předpokladu priority obrazového vyjádření, odděluje „obrazovou“ a „zvukovou“ vrstvu, které zkoumá odděleně se zdůrazněním vrstvy obrazové. Domnívám se však, že spojení vrstev je těsnější, než se obvykle soudí: že totiž předpoklad existence lingvistické vrstvy (na rozdíl třeba od hudební) plyne z podstaty obrazové komunikace a že se tedy není možno bez ní obejít ani ve filmu němém. Némý film, který usiloval o maximálně obrazový výraz (protože titulky byl považován za prvek neorganický), dovoluje zkoumat nezbytnou funkci lingvistické vrstvy. Uvedeme-li funkce, které titulky v němém filmu nejčastěji plní, zjistíme, že vedle promluv šlo nejčastěji o určování (časová, místní apod.; ostatně i většina promluv plnila hlavně určovací funkci okolností děje). Všechny tyto příklady by však byly vyjádřitelné ikonicky: plynutí času dá se ukázat známým kalendářem,²⁵ hodinami, plynutím ročních období; promluvy mohly vyplývat ze situací. Přesto dával němý film přednost titulku; příčinu nevidím jen v saturaci syntagmatu, tj. zde značně omezeném okruhu významů, s nimiž

²⁵ Tam ovšem v rámci ikonů funguje slovní znak, podobně jako u názvů měst apod.

lze vyjadřovaný význam spojit (u časového určení kalendář, hodiny) a kde při vyčerpání malého repertoáru dochází ke vzniku klišé, ale spíše v působení principu ekonomie sdělení: těsné sepětí ikonického a lingvistického výrazu vylučuje zastupování slova ikonem v případech, kdy je takové zastupování sémanticky neekonomické. Tak dochází mezi oběma komunikačními systémy na základě zástupnosti ke „spolupráci“, zástupnost je vzájemná: preferuje se vždy prostředek ekonomičtější.

Jakkoli tedy tvoří „vizuální komunikace“ a „zvuková komunikace“ dva uzavřené systémy, které lze zkoumat odděleně, nemůžeme se v sémiotice filmového sdělení obejít bez komplexního zkoumání obou systémů ve vzájemných souvislostech. V celku filmového díla nepředstavují totiž ony systémy dvě paralelní roviny, ale prostupují se vzájemně do jednoho, byť heterogenního celku: v tom smyslu má pravdu Lewicki,²⁶ když považuje teprve zvukový film za „úplný“, ale mylí se ve stanovení kvalitativního protikladu němý – zvukový film; i němý film zahrnoval lingvistickou vrstvu a její nedokonalá realizace při zástupnosti „slovo za ikon“ byla nedostatkem jen technickým. Proto se domnívám, že zavedení zvuku neznámá tak revoluční přelom, jak se obecně soudívá: jde o (technicky) dokonalejší realizaci principu, obsaženého již ve filmu němém.

*

Z konstatování těsné sepnutosti obrazové a zvukové vrstvy (můžeme snad hovořit o funkční jednotě) plyne řada zajímavých otázek mechanismů realizace oné jednoty; nelze je tu bohužel probírat, protože není v možnostech tohoto příspěvku zahrnout celou problematiku sémiotiky filmového sdělení. Chtěl bych však aspoň upozornit na problematiku konotací v obou vrstvách, křížení zvukových a obrazových metafor, odtud pak tzv. stylové jednoty filmového výrazu. Funkční jednoty obou vrstev se může realizovat způsoby velmi různorodými; nedá se však souhlasit s názorem, jako by lingvistickojazyková vrstva přejímala především sémantickou a obrazová především estetickou funkci.

Sémiotiku filmového výrazu nemůžeme konečně zkoumat bez analýzy funkce hudby, barvy, snad i zvláštních formátů a projekčních technik, které fungují obdobně jako obraz a slovo: tj. můžeme u nich zkoumat jak sémantickou, tak estetickou funkci.

²⁶ B. W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Warszawa 1964.

THE SPECIFIC NATURE OF MOTION-PICTURE EXPRESSION

The article deals with the application of semantic methods to the problems of motion-picture communication. Special attention is paid to the analysis of the iconic sign and its relations to the linguistic (verbal) sign. In the author's opinion, there is a relation of substitution between these two types of signs. The substitutions makes it possible to communicate abstract ideas. It is realized not only on the symbolic basis, but directly, too. Only such iconic signs can make sense, which may be substituted by a parallel linguistic-sign. The "motion-picture" sign is as conventional as the linguistic sign. It means, that the iconic sign comprises the elements which do not have any semantic meanings like the word, which consist of the phonemes. We call these elements the "cinemi" (Eco). The process of perception of iconic signs is the process of the transformation of these signs into the linguistic ones.

The symbolization may be spoken of only on the basis of connotations.

Motion-picture communication is characterized by complexity: the components of motion-picture expression are not only the iconic signs, but also linguistic signs, music etc. The application of the linguistic signs is necessary even in the silent motion-picture. The process of the selection of signs of is influenced by the principle of the economy of expression.

The relations between semantic and aesthetics information in communication may be accounted for by mechanism of symbolization.

