

Skopal, Pavel

Texty a kontexty sémiopragmatiky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. O, Řada filmologická. 2002, vol. 1, iss. O1, pp. [19]-27

ISBN 80-210-2992-7

ISSN 1214-0414

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114175>

Access Date: 27. 11. 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.

PAVEL SKOPAL

TEXTY A KONTEXTY SÉMIOPRAGMATIKY

Sémiopragmatický přístup k filmu, reprezentovaný zejména Francescem Cassettim a Rogerem Odinem, vepisuje do svého názvu jednak pragmatiku, čímž upozorňuje na decentrující pohyb od textu ke kontextu, k divákovi a k jeho kompetencím, jednak i sémiotiku, tedy obor, který jako první vznesl přísné vědecké nároky na výzkum filmu, ale jehož proměňující se status ve vztahu k filmu vyjadřuje posun od „první sémiotiky“ přes „druhou sémiotiku“ či „psycho-sémiotiku“ k současné „postsémiotice“ nebo „nové sémiotice“. Sémiopragmatika, formulovaná v průběhu osmdesátých let, v sobě spojuje vědomí sociokulturního kontextu, typické pro angloamerická recepční studia, s kontinentálním důrazem na prioritu textuálních rysů v kontaktu s recipientem. Cassettiho hlavní dílo, *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore* (Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator), představuje snahu vymezit prostorové souřadnice diváka (interlokutora, účastníka komunikace) vůči filmu a překročit metaforičnost takového pojetí, podle kterého text vepisuje diváka a určuje jeho pozici. Jeho intencí je spojení recepčních studií s textuální analýzou, „srovnat to, co film dělá s divákem, s tím, co divák dělá s filmem“. Podobně i pro Rogera Odina je typická snaha o rovnováhu mezi rolí textu, který coby objekt recepce neztrácí svoji identitu (semio-), a funkcí kontextu, který umožňuje jeho dešifrování. Text sám o sobě nemá význam, ten je mu dodáván odesílatelem a příjemcem v určitém modu, jenž je závislý na instituci, ke které náleží (coby strukturu aktivující celý soubor determinací), tedy i na sociálním rámci (-pragmatika). Soulad či nesoulad diváka a tvůrce, kteří konstruují každý svůj film, je dán (ne)sdílenou institucí – hraného filmu, dokumentárního filmu, experimentálního filmu apod.

I. Pragmatika – mezi jinými

Vymezit pozici sémiopragmatiky v současné filmové teorii je možné v několika částečně se překrývajících liniích, jejichž společným rámcem je sémiotika. Tři hlavní (post)sémiotické proudy kontinentální filmové teorie a zároveň tři

„metzovské dědice“ výrazně artikuloval reprezentativní sborník *The Film Spectator: From Sign to Mind*, jehož titul zároveň vyjadřuje linii pohybu, která je jim společná. Tyto tři progresivní proudy představuje: 1) transformační generativní gramatika (TGG) a kognitivní věda, 2) teorie enunciací, 3) pragmatika.

Ad 1) Jsou to především Dominique Chateau a Michel Colin (a ještě před nimi John M. Carroll: *Towards a Structural Psychology of Cinema*, 1980), kteří v osmdesátých letech rozvíjejí aplikaci Chomského transformačně-generativní gramatiky na film. To, co vidíme na plátně, představuje povrchovou strukturu coby výsledek transformace struktury hloubkové, která se realizovala v podobě konkrétních obrazů a zvuků: např. sekvence střílející muž/padající muž je výsledkem transformace hloubkové struktury činitel/predikát/subjekt, která by ovšem mohla mít i realizaci lingvistickou či odlišnou realizaci kinematografickou [srov. Casetti, 1999]. Colin z pozice TGG provedl revizi Metzovy velké syntagmatiky, přičemž předkládá možnost určení nejen aktuálních, ale i potenciálních, nerealizovaných (nemanifestovaných) syntagmat. Colin také (a dnes v tom pokračuje Warren Buckland) propagoval produktivní spojení sémiologie s kognitivními vědami, zejména lingvistikou a psychologii.

Ad 2) Teorie enunciací, rozvíjející se od 70. let, v systematictější podobě pak zejména v rámci „nové sémiotiky“, navazuje na Benvenista a Genetta a ústí v plodnou debatu ve francouzsko-italském prostředí (zejména Casetti – Metz). Enunciací je chápána jako soubor lingvistických operací, umožňujících manifestaci filmu. Casetti aplikuje na film *deixe* za účelem zachycení divákovy pozice vepsané do textu: vymezuje časoprostorové koordináty vztahu textu a diváka pomocí identifikace enunciátora s implicitním „Já“, adresáta s implicitním „Ty“, promluvy s „On, Ona, Ono“. Christian Metz [*L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991] podrobil zavádění *deixe* do kinematografické enunciací kritice – film nedisponuje ničím adekvátním lingvistické *deixi*, nemůže nijak vyjádřit „já“, „ty“, „tam“; skutečný dialog se týká reálných lidí, definovaných pomocí „já“ a „ty“, zatímco film nemůže poukazovat k empirickému divákovi; v reálném dialogu si také mohou odesílatel a příjemce vyměnit místa, ovšem film je predefinovaný text, kde taková výměna není možná.

Ad 3) Zatímco pragmatickou teorií enunciací, zaměřenou především na formální konfigurace jazyka, jež získávají specifický význam v konkrétním kontextu, můžeme označit jako „úzkou“ pragmatickou teorii, pragmatika „nové sémiotiky“ je „širokou“ variantou. Ta předpokládá, že sémantická forma promluvy je inherentně neúplná a kompletní se může stát až aktivitou interlokutora,¹ vede-

¹ Interlokutora definuje Francesco Casetti v kontextu svého teoretického konceptu jako osobu podílející se na dialogu, tedy např. diváka jako někoho, koho může film oslovit a přitom lze předpokládat, že souhlasně odpoví. Interlokutor je aktant, přítomný na jednom z pólů komunikační instance, čili odesílatel/přijemce, enunciátor/enunciatee, mluvčí/posluchač. Casetti vychází z předpokladu dvou linií sémiotiky, pojímajících diváka odlišně: buďto jako „dekodéra“, který dešifruje obrazy a zvuky a odhaluje význam reprezentace, nebo jako interlokutora. Tomu je možné adresovat výpověď a očekávat od něj znaky porozumění, je to vnímavý společník postavy na plátně, partner, kterému je možné zadávat úkoly. Odinův půdorys vztahu diváka a filmu se částečně liší, vyznačuje se silnější decentrací ve směru k di-

nou kontextuálními informacemi [Odin, 1995a]. Kognitivní pragmatika se zaměřuje na otázku lingvistické kompetence,² která určuje vztah mezi promluvou a jejím kontextem.

V širším kontextu paradigmatických zlomů a metodologických obrátů, jak byl vyznačen Francescem Casettim v rámci poválečné filmové teorie [Casetti, 1999], lze sledovat i jiné rozvrstvení a kontextualizaci sémiopragmatiky. Tři pole výzkumu, vycházející z kritického zájmu o reprezentaci, lze vyznačit jako sféru textu, sféru mysli a sféru společnosti. Jedná se tedy o problémy enunciace a narace (sem patří také práce Francesca Casettiho *Dentro lo sguardo*), dále výzkum inspirovaný kognitivní psychologií (Bordwell, Branigan, Carroll ad.), třetí linii pak tvoří pragmatika (Odin, Casetti, Dayan ad.). Tato pragmatická rovina je charakterizována důrazem na kontext, na prostředí, čas a místo recepce, doprovodné paratexty, pozadí recipienta – jeho zvyky, postoje a očekávání. V tomto pragmatickém rámci, jehož objektem zájmu je komunikační situace, čili jednota textu a kontextu, je pak možné vést linii výzkumu dvěma směry: první začíná od textu, tedy od toho, jak organizuje či konstruuje hypotézy („pověz mi, co říkáš, a já ti povím, v jaké situaci zamýšlíš, či nakonec budeš hovořit“), druhý vychází od kontextu a jeho působení a předpokládá, že okolnosti ovlivňují podobu diskursu („pověz mi, v jaké situaci hovoříš, a já ti povím, co říkáš“). Casetti zkoumá způsoby, kterými film oslovuje a zobrazuje diváka a definuje jeho role, ale předpokládá i střetnutí filmu s divákovým tělem, jeho biologickou realitou i kulturním pozadím. Dayan aplikuje na film Austinovu teorii řečových aktů. Film produkuje imanentního diváka, který dává instrukce divákovi v kině – „programuje“ jeho chování. To ale nečiní diváka bezvládným a nezabavuje jej vůle, film pouze předkládá soubor možných reakcí.

Přesto je nutné zdůraznit, že studie založené na deixi či řečových aktech vycházejí z předpokladu, že film nějakým způsobem „programuje“ diváka, přiděluje mu pozici. Sem pak patří i Nick Browne s programem studia rétorických mechanismů, s jejichž pomocí narátor předkládá příběh divákovi. Abychom porozuměli mechanismům oslovování diváka, není nutné se zabývat ani psychologií režiséra, ani sociologií publika, stačí porozumět způsobu, jakým jsou protagonisté komunikace (odesílatel – příjemce, režisér – divák) vepsáni v komunikátu (filmu), a to skrze narážky, postoje, komentáře apod.

Do téže linie patří i Elena Dagrada: diváka chápe jako aktivního činitele, který přisuzuje textu význam a je definovatelný v pojmu kompetencí, jež mu umožňují aktualizovat text. Tyto kompetence se týkají jednak základní grama-

vákovi a jeho sociálnímu kontextu. Divák je ovšem definován jako konstruovaná entita, aktant, bod procházení svazku vnějších determinací (aktant-čtenář), který si vytváří vlastní prostor čtení, v němž vybavuje film významem. Film sám neprodukuje významy, je pouze schopen vkládání určitých významů blokovat.

² Ovšem pojetí kompetencí jako jakési strukturované zásobárny vědění, do níž je možné se ponořit při tvorbě významu (jak je chápe mj. i Odin), je kritizováno z kognitivistické pozice - proces porozumění nemůže být omezen pouze na využití již interiorizovaných dat při opomíjení procesu získávání dat nových [srov. Colin, 1995].

tické dovednosti nutné pro aktualizaci diskursivní roviny textu, jednak komplexnějších operací, jako jsou schopnost předvídat a interpretovat, vyvozovat, vytvářet spojení mezi jednotlivými částmi textu, konstruovat celkový význam a srovnávat jej s významy jiných textů apod. Divák tak může být definován jako soubor textuálních a intertextuálních kompetencí, které umožňují, aby text získal smysl. Tento soubor kompetencí konstruuje v textu samém ideálního (či modelového) diváka. Protože text je závislý na divákově účasti při tvorbě textu, rozmisťuje textuální uzly, v nichž je nejvíce stimulována inferenční aktivita diváka (Dagrada navazuje na sémiotiku Umberta Eca, od něž také pochází pojem „textuální uzel“). Divák je tedy chápán jako role vepsaná v textu, v němž je za pomoci kompetencí schopen rozeznat prvky filmové struktury, jakým je „point of view shot“, jehož analýzu coby lingvistické struktury Dagrada provádí. POV shot obecně nabízí divákovi možnost sledovat dvě rozdílné inferenční cesty, jejichž analýza napomáhá pochopení toho, jak POV shot sémioticky pracuje v textu, totiž jako interakce mezi divákovou interpretační aktivitou a rolí diváckí se postavy.

Nejvýznamnějším představitelem druhé linie („od kontextu k textu“) je Roger Odin, který pragmatiku opírající se o teorii řečových aktů či proces deixe označuje jako „immanentní“ či „krotkou“ pragmatiku, proti níž staví vlastní „vnější“ sémiopragmatiku filmu.

II. Vnější sémiopragmatika Rogera Odina: fiktionalizace a dokumentarizace

V Odinově modelu není čtení filmového obrazu nikdy výsledkem vnitřního, nýbrž kulturního donucení. Jediné donucení obsažené v samotné filmové komunikaci představuje požadavek kompatibility mezi produkcí významů na jedné straně a formou, pozicí a posloupností stabilních znaků nesených filmovým pásem a reprodukovaných při projekci na straně druhé. Při produkci významu tak divák navržený význam konfrontuje se strukturou obrazu. Tato vnitřní donucení jsou ovšem flexibilní a lze jim poměrně snadno uniknout, divák je navíc náchylný k deviantním konstrukcím, nerespektujícím znaky nesené filmem.³ Rozhodující pro tvorbu významu jsou ovšem vnější determinace, které definují diváka jako svůj průsečík a které se liší časovou a prostorovou působností (například determinace ovlivňující interpretaci historických vodítek v podobě rozeznání určitých historických postav či událostí jsou poměrně krátkodobé a časově omezené, oproti tomu determinace ovlivňující narativní čtení jsou časově stabilní a prostorově značně univerzální). Řada determinací ovšem vyvstá-

³ Zde Odin implicitně předpokládá výlučně situaci filmové projekce, když zdůrazňuje unikátnost filmových obrazů, které jsou nezachytitelné a nevratné. Video ovšem umožňuje (alespoň potenciálně) snížit „riziko“ (nezáměrných) odchylek od vnitřních strukturálních donucení pomocí opakované konfrontace, potvrzení či vyvrácení navrženého významu přímo v místě informační nejistoty.

vá z institucí coby struktur determinace aktivujících a tvořících pole filmu: hraný film, dokumentární film, pedagogický film, experimentální film, domácí filmy (*home movies*) ad. Vliv těchto institucí se projevuje v několika oblastech:

Ovlivňují hierarchické uspořádání relevantních prvků materiálu exprese i kódů. Dominantní filmová instituce je tak např. charakterizována dominancí těchto prvků: ikonicita (figurativní obraz); reprodukce pohybu; mechanická duplicita reality. V instituci experimentálního filmu je oproti tomu maximální filmové specifičnosti dosaženo prvky protikladnými, tj. nefigurativním obrazem, dekonstrukcí pohybu a jiným způsobem produkce obrazu než reprodukcí reality.

Determinují některé prvky produkce významů: např. absence zvuku bude interpretována jinak v instituci zvukového a jinak v instituci němého filmu.

Determinují také obraz režiséra vytvářený divákem. Instituce hraného filmu vyžaduje smazání znaků enunciace, ukrytí skutečnosti, že byl vytvořen režisérem. V rámci instituce pedagogického filmu oproti tomu divák konstruuje režiséra coby majitele Vědění, v případě instituce filmového týdeníku coby majitele Pohledu – tato instituce jednak podává instrukci o režisérovi a kameře jako přítomných na místě události, jednak o události jako nezávislé na jejich přítomnosti.

Určují afektivní situaci diváka, přičemž každá instituce situuje svého diváka jiným způsobem. Např. instituce domácího filmu (*home movies*) produkuje diváka spíše jako „účastníka“ než jako skutečného „diváka“ – podílí se na natáčení, ocitá se před kamerou, připravuje projekci, účastní se kolektivního vzpomínání.

Určují produkci afektů filmem samotným: film vytvořený čtenářem-aktantem v procesu „čtení“ (*reading-film*), a to při souběžném působení vlivu instituce, působí zpětně na čtenáře-aktanta a spouští pozitivní nebo negativní emoční reakce, které jsou ovšem zároveň podmíněny vlivem institučních determinací.

Tyto determinace, jejichž zdrojem je vnější sociální prostředí, ovlivňují roli (coby způsob produkce významů a afektů), která bude přijata aktantem-režisérem nebo aktantem-čtenářem, přičemž pouze za předpokladu přijetí stejné role (což není předem nijak zaručeno) vznikne komunikační prostor, v němž dochází k souladu afektů a významů během tvorby a během čtení filmu. Různé svazky determinací mají v různých komunikačních prostorech odlišnou sílu; v prostoru audiovizuální komunikace dominují determinace, jež konstituují prostor fikční komunikace – důsledkem je to, že pro jinou produkci než produkci hraného (fiction) filmu je obtížné „správně“ fungovat při „touze po fikcionalizaci“ ukotvené v naší psychické struktuře. Odin vyjmenovává pět operací konstituujících proces fikcionalizace (konstrukce diegeze; narativizace; *mise en phase*;⁴ konstrukce chybějícího enunciatora; fiktivizace), z nichž první čtyři jsou v různé míře využitelné i dokumentárním filmem. Oproti tomu proces fiktivizace (enunciatör konstruován coby fiktivní zdroj výpovědi) je výlučně záležitostí fikční komunikace – proces dokumentarizace spočívá plně na tom, že enunciatörovi bude přisouzen reálný původ, stane se garantem autentičnosti.

4 *Mise en phase* představuje takové sblížení vztahu film - divák se vztahem uvnitř diegeze, že divák „souzní“ s rytmem výpovědi; jedná se o vytvoření afektivního vztahu, vepsání diváka na osu imaginárního.

Odinův koncept samozřejmě zcela odmítá předpoklad odesílatelem a příjemcem sdíleného systému kódů, umožňujícího automatické dekodování příjemcem, s jakým počítala tradiční sémiotika. Zpráva místo toho pouze vstupuje do prostředí adresáta, který konstruuje vlastní „text“ – divák se tedy také nestává znehybnělým prvkem kinematografického dispozitivu, který produkuje uniformní ideologický a psychologický efekt.⁵ Otázkou na druhou stranu je, zda je dostatečně „silný“ Odinův předpoklad, že film (zdroj projektovaných obrazů) může pouze v různé míře *blokovat* produkci určitých významů divákem (může tedy „programovat“ tvorbu významů jen „negativně“ zúžením jejich potenciální šíře). Zdá se, že Odina „vnější“ pragmatika poněkud nedoceňuje rétorickou sílu obrazu. Kromě klasických analýz Fordova snímku *Přepadení* od Nicka Browna nebo Daniela Dayana je možné sledovat např. analýzy práce dokumentaristy Freda Wisemana, který ve filmech zaměřených na instituce veřejné služby vyjadřuje pomocí syntaxe, kompozice či velikosti záběrů sympatie se „svěťenci“ ústavů podřízenými dohledu. Argument coby rétorický prostředek tak podává určitý obraz a vyžaduje si souhlas, potvrzení od diváka [srov. Nichols, 1991: 134–141]. Odinův koncept ovšem vykazuje značnou explanační sílu a aplikovatelnost a rozšiřuje potenciál pragmatického přístupu analyticky podchytit diskursivní pole rozevřené mezi divákem a textem v jeho úplnosti. Např. Manfred Hattendorf ve svém „pragmatickém přístupu ke studiu dokumentárního filmu“ [Hattendorf, 1994] sleduje prostředky autentizace v dokumentu v rámci „vnitřní pragmatiky“ (*inner pragmatics*), která využívá prostředky rétorické a naratologické analýzy, zatímco „vnější pragmatika“ (*outer pragmatics*) sleduje historické a sociální aspekty recepce. Je-li tedy pro Odina ústředním definičním znakem dokumentárního filmu konstrukce reálného enuciátora, sleduje Hattendorf „vnitřní“ předpoklady, umožňující (usnadňující či nabádající k) realizování takovéto konstrukce divákem.

Předpoklad diference mezi institucí fikčního filmu⁶ a institucí dokumentárního filmu spočívající v odlišné konstrukci enuciátora (fiktivní x reálný zdroj výpovědi) může být velmi užitečná i pro zachycení nově se ustavujících přechodných, rozostřených či smíšených poloh (v oblasti filmu např. instituce tzv. „mockumentary“, v oblasti televize „Reality TV“ v různých variantách). Odin sám upozorňuje na příznaky konce nadvlády fikční komunikace, na suspenzi rozdílu mezi fikcionalizací a dokumentarizací – důvod ovšem vidí (a to především v kontextu televize)⁷ v nahrazení samotné komunikace (komunikačního

5 Pro kritiku poststrukturalistického přístupu k divákovi nefikčního (*nonfiction*) filmu srov. Plantinga, 1996.

6 „*Fiction film*“ (pro Odina film konstituující prostor fikční komunikace) nelze adekvátně nahradit pojmem „hraný film“.

7 Odin společně s Casettim charakterizovali určité proměny a trendy charakteristické pro přechod od paleotelevize k neotelevizi: interaktivní zapojování diváka, který se namísto samotného programu stává centrálním bodem; televize není už prostorem vzdělávacím, ale prostorem společné debaty; místo hierarchických vztahů vládne vztah vzájemné blízkosti; syntagmatická struktura je nahrazena nepřerušovaným proudem, který je fragmentarizován

paktu)⁸ fascinací, kontraktu kontaktem, kdy se divák nechává unášet energetickým tokem (toto energetické situování má být typické nejen pro televizi, ale i pro videoklip, spektakularitu hudebních koncertů i pro část filmové produkce). Zdá se ovšem, že toto rozrušování hranic mezi fikcí a dokumentem nabývá mnohem komplexnější a přímější podobu. Fascinace dvojznačností původu enuciátora stála do značné míry v pozadí úspěchu filmu *Záhada Blair Witch*, přičemž enuciátor byl v rámci reklamní kampaně definován jako reálný. Obececnstvo jej sice nepochybně vnímalo jako enuciátora fiktivního, vznikl tedy (plánovaný) „nesoulad“, který by mohl dosvědčovat nefunkčnost komunikačního paktu: domnívám se, že zde byl ovšem uzavřen jakýsi „metapakt“ mezi odesílatelem a příjemcem, jehož součástí je tato „falešná hra“. Ještě důležitější roli hraje silná konstrukce „reálného“ enuciátora u fenoménu Reality TV, a to v jeho různých variantách, které se také liší mírou zastírání jeho přítomnosti. V případě *Television Reality Crime Programs*, sestavených zpravidla ze záběrů policejních kamer zachycujících policejní akci nebo z videokamer umístěných na veřejných místech, je enuciátor konstruován jako chybějící a události jako odehrávající se bez jeho konstitutivního zásahu. Takováto ideologie transparentnosti (vycházející z tradice amerického dokumentaristického hnutí *direct cinema*) stojí také v pozadí pořadů typu *Big Brother*, zároveň ale doznala zásadních posunů. Na jedné straně je popularita programu podmíněna existencí dokumentarizujícího paktu *Reality TV*, přičemž původce programu má garantovat autenticitu, neinscenovanost, nepřítomnost „cenzury“; ve skutečnosti jsou pořady tohoto typu směsí inscenování a improvizace a jsou podrobeny „cenzurním“ zásahům, jejichž stopy jsou pečlivě maskovány [srov. např. Pitrus, 2001]. Na druhou stranu je ale ona „dohodnutá“ garantovaná realita vědomě a nezastřeně realitou mediovanou: kamera nezachycuje „autentické“ rodinné vztahy, jak tomu mělo být v prvním předchůdci *Reality TV*, seriálu *An American Family* (1973), zachycujícím život „normální“ americké rodiny. V případě show typu *Big Brother* se vytváří voyeuristicko-exhibicionistický režim, kdy narcistní divák pozoruje „sebe sama“ před kamerou, přičemž enuciátor odpovídá za dodržování předem dohodnutých konstitutivních pravidel „reality“, která se týkají možnosti opustit prostor před kamerou, vzájemného kontaktu spolužijících osob apod. (diváci ostatně existenci „paktu“ stvrzují účastí na rozhodování o osudu soutěžících nebo sledováním webových stránek, nabízejících záběry z nepřetržitě snímajících kamer). Zdá se, že navzdory Odinově předpovědi komunikační pakty mezi divákem a institucí nejsou na ústupu, ale jsou uzavírány na základě nových, rozostřených a konfúzních kategorií a za účelem dosažení nových cílů.

neustálými vsuvkami; kognici a afekci nahrazuje čistý kontakt, vibrace v souladu s rytmem obrazů a zvuků, čímž se neotelevize blíží videohrám [srov. Casetti & Odin, 1994].

8 Odin odkazuje na Casettiho koncept, v němž komunikační pakt představuje dohodu umožňující skupině účastníků (interlokutorů) interagovat na symbolické rovině, a to způsobem, který považují za vhodný, za účelem dosažení společného cíle [Casetti, 1994].

LITERATURA

- BUCKLAND, Warren (1995): Relevance and Cognition: Towards a Pragmatics of Unreliable Filmic Narration. In: Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Volume 2. Münster: Nodus Publikationen, s. 55–66.
- BUCKLAND, Warren (1999): Film Semiotics. In: Miller, Toby & Stam, Robert (eds.): *A Companion to Film Theory*. Malden – Oxford: Blackwell Publishers.
- CASETTI, Francesco (1999): *Theories of Cinema 1945 – 1995*. Austin: University of Texas Press.
- CASETTI, Francesco (1998): *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator*. Bloomington: Indiana University Press.
- CASETTI, Francesco & ODIN, Roger (1994): Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semio-pragmatyki. In: Gwóźdź, Andrzej (ed.): *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Kraków: UNIVERSITAS.
- CASETTI, Francesco (1994): The Communicative Pact. In: Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Volume 2. Münster: Nodus Publikationen, s. 21–32.
- COLIN, Michel (1995): Film Semiology as a Cognitive Science. In: Buckland, Warren (ed.): *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 87–112.
- DAGRADA, Elena (1995): The Diegetic Look. Pragmatics of the Point-of-View Shot. In: Buckland, Warren (ed.): *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 236–249.
- GODZIC, Wiesław (2001): „Wielki Brat“ a sprawa polska. In: Godzic, Wiesław (ed.): *Podglądanie Wielkiego Brata*. Kraków: Rabid, s. 13–24.
- HATTENDORF, Manfred (1994): A Pragmatic Approach Towards the Study of Documentary films. Ironic Discourse in Schützenfest in Bahnhofsnahe. Beobachtungen auf dem Dorfe (1961). In: Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Volume 1. Münster: Nodus Publikationen, s. 115–138.
- METZ, Christian (1995): The Impersonal Enunciation, or the Site of Film. In: Buckland, Warren (ed.): *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 140–163.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.
- ODIN, Roger (1995a): For a Semio-Pragmatics of Film. In: Buckland, Warren (ed.): *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 213–226.
- ODIN, Roger (1995b): A Semio-Pragmatic Approach to the Documentary Film. In: Buckland, Warren (ed.): *The Film Spectator. From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press, s. 227–235.
- PITRUS, Andrzej (2001): „Telewizja na żywo“ w czasach „Wielkiego Brata“. In: Godzic, Wiesław (ed.): *Podglądanie Wielkiego Brata*. Kraków: Rabid, s. 41–46.
- PLANTINGA, Carl (1996): Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction Film: Two Approaches. In: Bordwell, David & Carroll, Noël (eds.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison – London: The University of Wisconsin Press, 307–324.
- SIMONS, Jan (1994): Pragmatics, Deixis and the Political Election-Campaign Film. In: Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Volume 1. Münster: Nodus Publikationen, s. 77–92.
- SØRENSEN, Bjørn (2000): *Truman Show – film, televízia a konvergencia súkromného a verejného priestoru*. In: Kaňuch, Martin (ed.): *Priestor vo filme*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia, s. 47–68.
- WULFF, Hans J. (1995): Phatic Communion / Phatic Function: Some Fundamental Concepts for a Pragmatic Theory of TV. In: Müller, Jürgen E. (ed.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Volume 2. Münster: Nodus Publikationen, s. 109–128.

CITOVANÉ FILMY

Záhada Blair Witch (The Blair Witch Project; Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, USA, 1998)

Přepadení (Stagecoach; John Ford, USA, 1939)

An American Family (Craig Gilbert, USA, 1973)

TEXTS AND CONTEXTS OF SEMIO-PRAGMATICS

Semiopragmatic approach, represented above all by Francesco Casetti and Roger Odin, connects semiotics with pragmatics in its move from questions of a text to questions of a context. A sense of the text is added by both sender and receiver in dependence on an institution and a social situation. We can identify two different lines in the pragmatics approach to the film studies. The first one is prevalently oriented on the process of enunciation and ways of interpellation of a viewer by a text. The second one (represented by Roger Odin) scrutinizes the role of the institution. It asks, how the institution (the dominant filmic institution, the experimental filmic institution, the institution of home movies, etc.) determines the production of meaning. This approach differentiating between mode of documentarisation and mode of fictionalisation is still progressive in contemporary audiovisual discourse, often melting both the modes.

