

ZNAKY A (SENZITIVNÍ) FAKTA

Stanislav Ulver

Osudy citátů jsou různé. Podívejme se například na legendární výrok šéfa společnosti MGM Samuela Goldwyna, adresovaný „příliš ambiciózním“ režisérům: „Chcete-li něco sdělit, jděte na poštu a pošlete telegram!“ Ve světle sémiotiky se dá skutečně podobné tvrzení chápat jako výrok z oblasti komunikace; z pohledu jakéhosi „nového Laokoonta“ (prvenství tu samozřejmě patří Arnheimovi) dokonce i jako konstatování o dvou rozdílných druzích znaků, totiž o znacích slovních a filmových. Nebudu se samozřejmě dopouštět mystifikací a tvrdit, že kdyby v Hollywoodu místo ateliérů stála mamutí tiskárna, nechal by zde Goldwyn tisknout Joyce nebo Bergsona, nicméně, metaforicky vzato, nelze vyloučit, že velcí magnáti měli dosti vyhraněné názory na **specifičnost** filmu a na to, co to vlastně filmové znaky jsou. Je zcela evidentní, že ani interpret zmíněného výroku (ten, komu byl určen) nemusel být právě sémiotikem na to, aby po Americe nezačal rozesílat telegramy; příslušný vnímatel prostě eliminoval „doslovnou“ denotaci Goldwynovy výpovědi a akceptoval její „skutečný“ význam — a to stejně přirozeně, jako hráč šachu eliminuje ze svých úvah tah jezdcem šikmo po šachovnici, přestože figura má stejnou hodnotu jako střelec.

Z této krátké úvahy vyplývá celá řada známých, často i méně často citovaných ponaučení. Dnes, kdy už sémiotika naštěstí „vyšla z módy“, jak se ozývá ze všech stran, a kdy se postmodernismus se svou redundací, opakováním, amorfností, anarchií a sebeshovívavostí, ale i snadnou přístupností (Umberto Eco, Walter D. Bannard) staví do opozice proti „elitářskému“ modernismu (což se jistě nutně promítne i do teorie) bude zřejmě možné eliminovat i v estetice a sémiotice mnohé neúčelné konstrukty odvozené z logiky a lingvistiky. To se samotřejmě netýká elementárních zákonitostí. Bez ohledu

na to, že mladí (snad postmoderní) režiséři už většinou necítí tak intenzivně bývalou potřebu „sdělovat“ (nebo ji alespoň dobře tají), je sdělování jako takové (sdělování uskutečňované prostřednictvím znaků) realizováno během každé komunikace, tj. i filmové projekce. I pro tu platí (omlouvám se za uvádění určitých známých pouček) že v „sémiosi něco bere zřetel na něco jiného zprostředkovaně, tj. pomocí něčeho třetího. Sémiose je tedy zprostředkované brání zřetele. Prostředníky jsou znaková vehikula; vzetí zřeale jsou jednotlivé interpretanty, činitelé procesu interpreti; a to, nač je brán zřetel, jsou designáta.“¹⁾

V úvodním odstavci jsem snad naznačil, že sémiose se odehrává, aniž by si jednotliví interpreti vůbec museli její existenci uvědomovat. (Znaky samozřejmě existovaly dříve než sémiotici a fungují nezávisle na této vědě.) To ovšem platí i tenkrát, budeme-li cokoliv, například zmíněný Goldwynův výrok, realizovat na plátně. K vymezení roviny, v níž se sémiose realizuje mimo rámec vlastního kinematografu nebo alespoň mimo sám „celuloid“, je odsud už jenom krok — a teoretici jako Umberto Eco nebo Pier Paolo Pasolini ho vlastně už ve svých raných úvahách učinili. Nikoliv však dost radikálně.

Ecovy kinemorfy či Pasoliniho kinémy a nekonečný slovník im-znaků (o němž ještě budu hovořit), vznikly na základě spekulací lingvistické povahy a vnesly do této už tak dosti složité problematiky zbytečně jen něco ještě složitějšího. Podoba přirozeného (verbálního) jazyka, jakou chtěli tito sémiotici filmu vtisknout, možná rozšířila zorný úhel našeho pohledu, zároveň však (a to i kdyby fungovala bezchybně) nepřinesla filmové vědě víc než mohl románu nebo literární teorii přinést fonologický rozbor. Skutečnost, že v nejelementárnější rovině jsou znaky realizovány (nebo přesněji: interpretovány či přiřazovány jednotlivými interprety příslušným designátům) již v předsnímací realitě — a dodávám, že bez ohledu na to, jsou-li snímány kamerou nebo nikoliv — má z hlediska teorie i interpreta (filmového diváka) dvojí význam. Na úrovni menších skladebných jednotek interpret obě reality (tj. realitu předsnímací a realitu promítanou na plátno) subjektivně zcela ztotožňuje (viz klasický případ *Příjezdu vlaku* bratrů Lumièreů a publika schovávajícího se pod lavice); na úrovni větších skladebných jednotek pak viděné interpretuje, včetně zaujetí určitých citových nebo volních postojů.

Pokusím se teď analyzovat „filmovou verzi“ úvodního výroku Samuela Goldwyna, užitého v rozhovoru s „příliš ambiciózním“ režisérem. Goldwyn je zřejmě seznámen s jeho scénářem a jako odpověď na neúspěšný pokus o explikaci pronáší zmíněnou větu o rozesílání telegramů. Za pomoci terminologie Charlese Morrisa lze konstatovat, že díky přítomnosti znaku (Z — re-

1) Charles Morris, *Základy teorie znaků*. In: *Lingvistické čítanky I. Sémiotika*, sv. 2. Praha 1970, s. 12.

žisérův dotaz) bere interpret (v daném případě Samuel Goldwyn) zprostředkovaně zřetel (interpretans — I, Goldwynova replika o poště a telegramu) na designátum (D — režisérův scénář či námět). Platí tedy, že Z je znakem D pro příslušný I. Interpretem je ovšem i druhá zúčastněná osoba, tj. režisér, a pro tu je znakem Goldwynův výrok. Jak se režisér dále zachová (I), zatím nevíme — a vědět ani nemusíme. Nesporné však je, že tento interpret bude daný znak chápat bez ohledu na jeho prvoplánovou designaci, nejspíš jako zamítnutí MGM daný projekt financovat, a tedy stejně jako filmový divák.

Taková situace je nejen pravděpodobná, ale i velmi častá. Vnímatelova interpretace se ovšem může s interpretací toho kterého hrdiny i radikálně rozcházet, například tehdy, je-li seznámen se zásadně větším nebo menším množstvím fakt jako v řadě thrillerů a detektivek. To ale nepatří k otázkám, na něž zde chci upozornit. I v případě totožných designát (tj. designát interpretovaných v rámci příběhu stejně protagonisty filmu i diváky) nelze opomenout zásadní rozdílnost obou interpretantů. Herec totiž zaujímá určitý (režii předepsaný) „reálný“ postoj, zatímco vnímatelova „nezúčastněná“ reakce je (pokud se snad s filmovou postavou neztotožňuje i na veřejnosti) výhradně emotivní povahy. I pokud by (což je dosti nepravděpodobné) zmíněný nepoddajný režisér ocenil na plátně Goldwynovu repliku smíchem, půjde tu o zásadně jiný postoj než předpokládaný smích publika v sále.

Jedná se tedy o dosti složitý komplex problémů. (Navíc tu mohlo dojít k obrácení vztahu mezi Z a D, zejména pokud by byl daný scénář skutečně obrazem zdůrazněn, například detailem — viz známý spor o tom, je-li deštník znakem deště nebo déšť znakem deštníku.) Určujícím faktorem tu sice není realita jako taková, nýbrž její iluze, která je však pro diváka v zásadě totožná s vnější realitou. Nezajímá ho čtvrtá scházející stěna dekorace, chybějící strop, ani osvětlovači na rampách naslouchající intimnímu rozhovoru na scéně. Tato „skrytá“ realita vystupuje napovrch pouze v reportážích z natáčení a výstavby filmového znaku se fakticky nezúčastňuje. Ten tedy vzniká v předsnímací realitě, a to realitě ozvláštněné „rámováním“. Nemám samozřejmě na mysli jen kantny kamery, ale všechny prostředky účastníci se výstavby záběru, včetně osvětlení, architektury, kostýmů, líčení i hereckého projevu. Nezastupitelně se na tvorbě filmového znaku podílejí pozdější zásahy, zejména střih, ale i dosud nepřítomná hudba. Opomenout nelze ani znalost určitých schémat (v krajním případě dokonce tzv. stilemat, fungujících jako kodifikované znaky), která jsou pro některé žánry typická. V zásadě však jde o znak převzatý z neinscenované reality. Úvahy o izomorfii „obrazu“ rukopisu, ležícího na stole před Samuelem Goldwynem, s tímtéž reálným rukopisem, reálným stolem a reálným Goldwynem lze stěží aplikovat mimo rámec metastruktur. Připomeňme si nezapomenutelný obraz řádového rytíře Armina

z Vlácilova *Údolí včel*, klečícího s pokorou před svým mečem (kdo z nás si asi dřív tak intenzivně uvědomil tu podobnost s křížem): pro skutečnou interpretaci díla tu ztrácí zkoumání izomorfii mezi mečem jako produktem z kovu a jeho stínovým obrazem na plátně veškerá svá opodstatnění, stejně jako jakákoliv jiná segmentace. Dodávám, že v daném případě půjde o složitější jev, kterým se budeme zabývat ještě později.

Vymezení „nesegmentovaného“ a navíc arbitrárního znaku (designace je dána dohodou mezi členy kolektiva, kteří znaku užívají), nevyplývá tedy z jeho ikonické podoby prezentované přímo v díle, tj. z pohledu sémiotiky v promluvě, ale z významu, designace, která je mu přiřazena v aktuální výpovědi. Taková klasifikace znaku naráží nutně na otázku existence znakového systému. Znak nemůže totiž být jako znak někým interpretován (Morrisova podmínka), není-li zároveň i součástí určitého kodifikovaného systému. Odmítnutí kódu jako entity, dané existencí všech dosud nebo i v budoucnosti zobrazených objektů (Pasolini), je možné opřít o Russellovo pojetí sémiose. Bertrand Russell říká, že „znaky závisí zpravidla na návycích získaných zkušeností. (. . .) Můžeme říci, že A je ‚znakem‘ B, jestliže A vyvolává takové chování, které by vyvolalo B, ale které není přiměřené samému A.“²⁾ Doplníme-li tuto definici, která rozhodně není v rozporu ani s Morrisem, o pojem třídy, lze v duchu Russellovy koncepce nahradit systém kodifikovaných znaků pojmem „zkušenost“, který latentně obsahuje i zkušenost s kodifikací. A i B tu chápou jako jednotky téže třídy a třídou znaku rozumím ten výsek zkušenosti, s nímž se sémiose odehraje v korelaci jako **jednoznačný akt**.

Přestože Goldwyn (připomeňme si ještě jednou náš příklad) nemluví o případném komerčním dopadu filmu na americké publikum (nepoužije slov jako třeba: „Byl by to propadák.“), je jeho odpověď zcela jasná. Obsahy předávané scénářem samozřejmě nepatří k obsahům rozesílaným poštou — a z absurdity přirovnání lze bez problémů odvodit povahu postoje MGM k navrhovanému projektu. Hodnota objektu třídy A (scénáře) je z hlediska Samuela Goldwyna (interpreta) nepřijatelná, nedesignuje však objekt třídy B nebo C (telegram), ale negativní objekt typu A (nepřijatelný scénář), a to zprostředkovaně — a v rovině podobně kodifikovaných záporných odpovědí. Výrok tedy designuje cosi přesahujícího jeho vlastní podobu nebo doslovné znění, užitý znak má arbitrární povahu. Zprostředkovanost pak lze chápat jako designaci jiného objektu téže třídy, totožné s třídou znaku. Je evidentní, že za těchto podmínek není nutná ani další klasifikace: rozlišování ikonů, indexů a symbolů (Peirce), které pak prostě buď fungují nebo nefungují jako shora vymezený znak, tj. znak reprezentovaný **vztahem** tří určujících prvků: znaku samotného, interpretanta a designáta.

2) Bertrand Russell, *Zkoumání o smyslu a pravdivosti*. Praha 1975, s. 35.

Zkušenost tu chápu širěji než Russell. Lze sem podle mého názoru zahrnout i instinktivní reakce. Zkušenost pak není pouze pasívním obsahem vědomí, ale je dána i vzájemným (bipolárním) působením subjektu a vnějšího světa. Důležité je, že sem lze zahrnout i umění, bez ohledu na to, jde-li o akt recepcce nebo tvorby, ať už je výrazem zkušenosti kolektivní nebo individuální. Příklad s pojetím „stromu“ na Mondrianových obrazech Červený strom (1909–10), Šedý strom (1911) a Rozkvetlá jabloň (1912) je dostatečně průkazný.

Hranice zkušenosti nejsou pochopitelně neomezené. Můžeme-li v jejím rámci nebo na jejím základě snadno interpretovat i celou řadu metonymií a metafor, setkáváme se (a nejen v umění) i s neočekávanými emotivními prvky, působícími většinou agresivně na základě šoku. Některé Ejzenštejnovy atrakciony („útočné prvky, které vystavují diváka psychologické a smyslové akci experimentálně ověřené a matematicky vypočítané“³⁾) jsou ještě v rámci běžné zkušenosti vysvětlitelné; je ale stejně jednoznačný i známý obraz ruky pokryté mravenci z Dalího a Buñuelova *Andaluského psa*, interpretovaný tak nápaditě Monakem? Cituji: „Obraz je záměrně šokující sám o sobě; představuje míru zamoření duše toho, komu ruka náleží; je nepochybně i symbolem všeobecnějšího zneklidnění. Je metonymický, protože mravenci představují 'průvodní detail', je i synekdochický, protože ruka je částí, která zastupuje celek. A konečně — zdá se, že zdrojem obrazu je tropus: slovní hříčka využívající francouzského idiomu 'avoir des fourmis dans les mains' ('mít mravence na ruce'), ekvivalent k anglickému 'my hand is asleep' [a českému 'mám zdřevěnělou ruku' — us]. Tím, že doslovně ilustrovali tuto frázi, rozšířili Dalí s Buñuelem možný význam tropu — běžná zkušenost je traktována jako šokující znak rozkladu.“⁴⁾

Na základě podrobnější analýzy tohoto jevu lze dospět ke konstatování, že existují určitá „fakta“, která lze charakterizovat prostřednictvím:

- a) překročení vymezeného rámce zkušeností;
- b) přítomností značného emotivního napětí;
- c) polysémantičností a tendencemi, které podporují vznik asociací.

Domnívám se, že všechny tyto vlastnosti lze chápat jako důsledek záměrného **ozvláštnění**. Podle Viktora Šklovského, který užití tohoto termínu poprvé rozpracoval, se výsledek v uměleckém díle jeví jako ozvláštněný, neboť předmět se nám zjevuje z neobvyklého a překvapujícího zorného úhlu vzhledem k pohledu, na který jsme zvyklí a jehož působivost již zchudla vlivy

3) Cit. podle: Guido Aristarco, *Dějiny filmových teorií*. Praha 1968, s. 127.

4) James Monaco, *Jazyk filmu: znaky a syntax*. In: *Sborník filmové teorie I*. Ed. Vlastimil Zuska, (v tisku).

automatismu.⁵⁾ Předchozí úvahy mne vedou k návrhu rozlišovat dva druhy ozvláštnění: primární a sekundární.

Primární ozvláštnění je pak možné charakterizovat jako „poukázání, vytržení z kontextu“, včetně nejružnějších deformací vnější formy objektu. Primárně ozvláštněný fakt zaměřuje díky své emotivnosti pozornost především **sám na sebe a na komplex asociací**, které se k němu váží. Působí většinou jako podnět sémiose zaměřené k evokaci estetické hodnoty. Interpret se zajímá o působivost (krásu) ozvláštněného objektu. Sémiose (v našem případě sdělování zprostředkované takto ozvláštněným obrazem na plátně) se tedy odehrává v hranicích třídy ozvláštněného faktu, stejně jako v případě znaku. Primárně ozvláštněný fakt je možné i přes jeho emotivnost interpretovat v rámci zkušenosti (tj. zkušenosti, kterou máme s emocemi) jako **znak**. To je i případ Samuela Goldwyna, kterým jsem se zabýval. I tady jde nejspíš o primárně ozvláštněný znak. V určitých případech se ovšem primárně ozvláštněný fakt s procesem sémiose pojit nemusí. Ani podle Morrisse **nemusí** být všechno znkem.

Za typický primárně ozvláštněný fakt, který lze chápat jako znak, považuji například západ slunce v nezvyklém prostředí, designující nejen konec dne či zeměpisnou polohu, ale i svou vlastní (většinou kýčovitou) krásu, spojenou s řadou asociací, které se ke slunci váží.

Za primárně ozvláštněný fakt, který se procesu sémiose neúčastní, jsem před necelými dvaceti lety, kdy se u nás podobné produkce objevily poprvé, považoval předvádění laseru, jehož paprsek vytvářel působivé abstraktní obrazce bez jakéhokoliv **dosud známého** vztahu k realitě. Tím tehdy tyto obrazy samy o sobě překročily rámec zkušeností, aniž by pro většinu interpretů cokoliv konkrétního designovaly. Pokud byl v rámci těchto představení paprsek laseru spojován s klasickou projekcí a textem, poukazovali tím autoři na některé jednoduché souvislosti (například s kosmem), které lze do abstraktního obrazu vždy snadno implantovat. Připouštím, že názory na laserovou projekci se od té doby mohly změnit. Sama demonstrace zařízení však obsahovala i mnohem silnější moment, který tehdy zůstal umělecky nevyužit — jeden z techniků zdvihl ruku a přerušil tok paprsku nastavenou dlaní. To byl moment vyvolávající řadu asociací zcela rozdílné povahy. Pokusme se metaforu vyjádřit metaforou a jeden z jejích možných civilizačních významů citátem z textů amerického avantgardního filmaře Bruce Baillieho. „V Montaně se staví most,“ říká Baillie, „je veden přímo horami, a když jsem ho uviděl, byl napůl dokončený. Proráží si cestu přesně uprostřed a pro mne je tím nejlepším vystižením toho, co je to západní člověk.“⁶⁾

5) Viktor Šklovskij, *Theorie prózy*. Praha 1948, s. 9–26.

6) *Světová filmová avantgarda*. Ed. Stanislav Ulver a Jaroslav Jůna, PFK (cykl.), Praha 1984, str. 86.

Domnívám se, že v případě takové neočekávané konfrontace vyjádřené v gestu člověka, jenž do otevřené dlaně zachytí rubínový paprsek laseru nebo (jako zázrakem) situuje obrovitý produkt civilizace do nejneočekávanějšího kontextu (ostatně připomeňme si Herzogova Fitzcaralda, který uprostřed džungle objeví lokomotivu), lze mluvit o sekundárním ozvláštnění.

Sekundární ozvláštnění je vyšší formou ozvláštnění primárního. Je možné charakterizovat ho tím, že v sémiosi, k níž **nezbytně** dochází, bere interpret zprostředkovaně zřetel (jde opět o dosti kostrbatý, nicméně přesný překlad anglického „mediated taking account of“) na **funkci** ozvláštněného faktu vzhledem k situaci, v níž je tento fakt prezentován. Interpretace směřuje od objektu ke sdělovanému významu. Sémiose je **jedinečná, autentická** a lze ji chápat jako designaci objektu, který je členem jiné třídy než sám sekundárně ozvláštněný fakt. Kód (zkušenost) nebo něco, co by ho zastupovalo, neexistuje jako individuální zážitek.

Sekundární ozvláštnění modifikuje význam k hodnotám, které daný objekt jindy (tj. **mimo** vztah daný vzájemným poměrem této entity, příslušného interpreta a k nim se vztahujícího designátu) nesděluje. K těmto hodnotám se váže i **komplex asociací**, podporovaný mimořádnou emotivností tohoto druhu sémiose. Setkáváme se tak s fenoménem, který pojmenuji **senzitivní fakt**, fenoménem, přesahujícím jak Šklovského „ozvláštnění“ a Ejzenštejnovu specifikaci atrakcionu, tak i vymezení znaku, které zde bylo zatím užito. Pro úplnost dodávám, že adjektivum „senzitivní“ se v estetice pojí s Baumgartenovými „senzitivními představami“, které nejsou jenom představami smyslovými, nýbrž jsou spojeny s city, vášněmi a touhami člověka. Protikladem k senzitivním představám jsou pak „zřetelné představy“, pojmy nezúčastněné, zbavené citového „tónu“ a osobního hodnocení.⁷⁾

Pokusím se ještě o nezbytné upřesnění. Senzitivní fakt A designuje pro dané interpretans designátum třídy non-A (tedy B,C,D. . . Z). Nelze vyloučit ani přímou antinonii. Překročením hranice třídy A přesahuje senzitivní fakt zároveň i rámec **konvencionality**, daný interpretovou zkušeností s objektem A. Forma ozvláštnění je obvykle odvoditelná přímo z představované skutečnosti jako její **organická součást**, a to s platností omezenou na určité konkrétní podmínky. To, co je senzitivním faktem v jedné situaci, jím nemusí být v situaci jiné, například po určité době. Netvrdím tu ovšem, že senzitivní fakt jako takový lze užít pouze jedenkrát. Zmiňoval jsem se už o silném účinku, který má vytržení objektu z přirozeného prostředí. V knize *Understanding Media* Marshall McLuhan píše, že „k tomu, aby vyvolal dostatečný rozruch, nemusel Salvador Dalí podniknout nic víc, než nechat existovat prádelník či

7) Jaroslav Volek, *Kapitoly z dějin estetiky I*. Praha 1971, s. 73. Jde o Volkovu interpretaci Baumgartena. Jinak viz Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, 1762, zvláště pak kapitoly XXX. *Fictiones a XXXI. Fictiones poeticas*, s. 325–338.

klavír na pozadí Alp nebo Sahary“, a definuje tak zároveň — „díky otřesům a odporu, které takový čin vyvolává“ — samu podstatu moderního umění a poezie.⁸⁾ „Nelogické“ přemístění klavíru do exteriéru a existence mostu nebo lokomotivy uprostřed relativně netknuté přírody jsou v zásadě stejné povahy. Dalšího nadreálná vize ovšem inspirovala celou řadu podobných nápadů a učinila z klavíru v přírodě klišé. Navíc jde o nástroj, který se stal předmětem mnoha útoků. Tuto řadu svým způsobem završuje jeden z projektů skupiny Fluxus, která nabízí (a to za dosti vysokou cenu) i svržení piana na zem z helikoptéry. Existence tohoto projektu, přesunujícího akci s klavírem opět spíše do mentální sféry fikce než reality každodenního předvádění podobného aktu, opět situuje pojem tohoto nástroje, obdařeného řadou kodifikovaných civilizačních významů, do oblasti senzitivních fakt. Zmíněné významy, které v sémiotice vystupují tím či oním způsobem napovrch, se stávají výlučnou záležitostí toho či onoho interpreta.

Právě tak je **individuálně** každým interpretem posuzována i hranice mezi autenticitou a konvencionalizovaností. Projevuje se na pozadí obecného povědomí. Senzitivní fakta tedy nemůžeme studovat bez vztahu ke skutečnosti a bez závislosti na mimoestetických hodnotách, které reprezentují. Interpret tu pociťuje aktuální potřebu hledat řešení. V případě vnímání uměleckého díla ji lze hodnotit jako podnět ke zpětné účasti na tvorbě.

Jednotlivé senzitivní fakty vstupují do vzájemných vztahů se znaky, jinými senzitivními fakty a objekty, které se sémiotice neúčastní. (Nejsou tedy znaky v rámci promluvy, tj. díla.) Tyto vztahy jsou založeny na respektování faktoru ozvláštnění. Jsou determinovány zachováním různé míry opozice — od záměrné (demonstrované) antinomie přes nahodilé protiklady až k jemným modifikacím zvýznamnění. Realizace senzitivních faktů pak probíhá podobně jako v parafrázi morality zpracované v animovaném filmu Vladimírem Jiráňkem. Děj filmu byl pro účely této práce zjednodušen:

Člověk pěstuje strom, ale ukáže se, že hruška, která na něm vyrostla, je červivá. Pěstitel tedy použije postřík, aby škůdce zahubil. Chce se pak do hrušky zakousnout, ale tentokrát je pro změnu sám zasažen „postříkem“ z hrušky-spraye, kterou si vypěstoval. Vztahy mezi jednotlivými účastníky sémiotice můžeme vyjádřit takto (x = člověk, y = hruška, z = červ):

$$x \rightarrow y$$

$$z \rightarrow y$$

$$(y + z) \rightarrow x$$

Díky negativním vlastnostem červivé hrušky ($y + z$) bere člověk (x) zprostředkovaně zřetel na vliv, který má červ (z) na hrušku (y). Příště tedy použije spray (s).

8) Marshall McLuhan, *Understanding Media*. In: *Sborník filmové teorie I*.

$$(x + s) \rightarrow z$$

$$(x + s) \rightarrow y$$

$$ys \rightarrow x$$

Dochází tu tedy ke kvalitativní změně, nikoliv $(y + s)$, ale ys . Díky přítomnosti hrušky-spraye (ys) bere člověk (x) zprostředkovaně zřetel na negativní vliv člověka na přírodu. Sdělení bylo předáno specifickým, neobyčejně vtipným způsobem. Senzitivní fakt ys je do struktury díla pevně zakomponován. Vzhledem ke svým vztahům s ostatními objekty neinklinuje rovina sdělování k živelné oscilaci významů; ty sice mohou „vést“ několika různými směry (řada uměleckých děl je přístupná široké interpretaci), ale vždy to budou směry, které se spíše **rozvíjejí**, než vzájemně vylučují.

V případě filmu dochází ovšem k celé řadě „manipulací“ a modifikací významu, které jsou mnohem jednodušší povahy. Rudolf Arnheim uvažuje o tzv. diferenčiacích prvcích či prostředcích — jako je projekce na dvojrozměrné plátno, barevná redukce na škálu černo-šedo-bílé a podobně. Projevy diferenciace lze posuzovat v závislosti na takových prostředcích, jako je plošné nebo plastické osvětlení, hloubka ostrosti nebo velikost záběru. Díky patřičnému zdůraznění deformace objektu pomocí těchto prostředků, projevující se jako schopnost „poukazovat na něco“ je možné někdy chápat diferenciace i jako faktory ozvláštnění, většinou primárního.

Extrémní výrazové diferenciace se ve filmu spojují i se sekundárním ozvláštněním, nejsou ale jeho podmínkou. Širokoúhlé pohledy do hlavní tanků, chránících Beatles před útoky krvežíznivé indické sekty ve filmu *Help!*, jsou zcela jiného charakteru než nenásilný pohled na lokomotivu uprostřed džungle ve *Fitzcaldovi*. Ani nejnápaditější výrazové diferenciace nelze chápat jako faktory sekundárního ozvláštnění (a tedy ani spojovat se senzitivními fakty), nepoukazují-li mimo ozvláštněný objekt.

Realizaci diferenčiacích faktorů je možné demonstrovat již na úrovni jednoho záběru. Vezměme si sdělení typu: „Nad kostelem rychle plynou mraky.“ Příslušné optické sdělení fakticky nepřesahuje hranice prostého popisu vnější formy či projevů zaznamenaných objektů. Je **konkrétní**.

Jestliže se ovšem filmař pokusí podobně vyjádřit i sdělení typu: „Pyšný jako páv!“ například tak, že záběrem nechá projít za sebou herce a páva, působí takové spojení literárně. **Abstrakta**, která v jazyce vyjadřujeme zcela snadno, znázorňuje film většinou až jako další faktor diferenciace — **kombinací** dvou nebo více záběrů, montáží.

Například Ejzenštejn působivě vytvořil tímto způsobem v *Křižníku Poťomkin* personifikaci: „I kameny zařvaly!“ Píše o tom:

„Při zahřmění děl z Poťomkina se vztyčí mramorový lev na protest proti krveprolití na oděském schodišti.

Je použito tři záběrů tří nehybných lvů před palácem v Alupce na Krymu: spící lev, probouzející se lev a vztyčující se lev. Účinku se dosahuje správným propočítáním délky druhého záběru. Jeho navázání na první záběr vytváří první akci. To poskytuje čas k tomu, aby se druhá pozice vtiskla do mysli. Navázání druhé pozice na třetí pozici vytváří druhou akci: lev posléze vstává.⁹⁾

Jednotlivě se tyto záběry neliší od záběru typu „nad kostelem plynou mraky“, záběru Samuela Goldwyna nad scénářem ambiciózního režiséra či celé řady dalších jednoduchých záběrů. K modifikaci významu vyjádřené titulkem: „I kameny zařvaly“ zde dochází až díky montáži (stříhové skladbě). Lze ji považovat nejen za další prostředek diferenciaci, ale v tomto případě i za novou, kvalitativně odlišnou formu ozvláštnění.

Nebereme-li v úvahu dlouhé jízdy doplněné panorámováním (tzv. sekven-ce-záběry), realizují se vztahy mezi senzitivním faktem, jeho designátem a interpretantem uvnitř **jednoho** záběru jen výjimečně. Takovým případem mohou být záměrná využití kamery jako „zpovědníka“ (například ve *Spojce* Shirley Clarkové), „nezúčastněného pozorovatele“ respektujícího jednotu času a prostoru¹⁰⁾ nebo aplikace blízké postupům klasického výtvarného umění. Ani tak dokonale působivé aranžmá, jako je již citovaný záběr z Vlácilova *Údolí včel* (řádivý rytíř Armin klečící před svým mečem), nelze však zcela vyloučit ze širších souvislostí, daných předchozími a následujícími obrazy. I gramofon na pláži v Godardově *Bláznivém Petříčkovi* (jeho kolísavý zvuk je způsoben narážením mořských vln) na sebe váže zejména významy evokované kontextem, ačkoliv sám o sobě nehraje v ději žádnou významnější úlohu. Ozvláštníme-li tedy záběr mraků plynoucích nad kostelem tak, jako to udělal Dziga Vertov v *Donbasu*, totiž tak, aby ho bylo možné vnímat i mimo kontext filmu, neznamená to ještě, že k takové vytržené interpretaci při vnímání díla skutečně dojde.

Vertov točil kostel ze šikmého pohledu a snímal ho navíc zřejmě po jednotlivých okénkách, takže neobvykle rychle letící mraky silně zvyšují působnost záběru, fungujícího v rámci celku jako určitý leitmotiv. Jeho zvláštní krása v sobě implikuje reminiscence spojené s církví jako nositelem kulturních hodnot. Takovou designaci ovšem patrně neměl Vertov na mysli a není jisté, zda si ji vůbec uvědomil.

Vycházel zřejmě z toho, že šikmé záběry se ve filmu většinou používají jako výraz psychické labilit. Tato znalost, patřící do oblasti filmové stylistiky, ale nemá na designaci tohoto senzitivního faktu určující vliv. Úhlopříčná kompo-

9) Sergej Ejzenštejn, *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Ed. Jaroslav Brož a Ljubomír Oliva, Praha 1963, s. 53.

10) Viz úvahy autora této stati v článku *Tango fatale Zbigniewa Rybczyńského*, „Film a doba“ 30, 1984, č. 7, s. 413–415.

zice, posílená zde ještě snímáním po jednotlivých okénkách, je tak působivá, že předmětná náplň záběru modifikuje význam ke svým kladným, a nikoliv záporným hodnotám.

V rámci celého díla lze ovšem tento záběr interpretovat i jako odkaz na neudržitelné postavení církve. Taková designace je dána vztahem k některým dalším záběrům téhož filmu, v nichž je staré (církev) nahrazováno novým. Tato řešení je nejen možné, ale dokonce (jak Vertov zřejmě předpokládal) pro diváka, jemuž byl film určen, i jednoznačné.

Oba dva významy se tak bez ohledu na úmysl autora doplňují. Vázanost na kontext lze vzhledem k dispozicím jednotlivých interpretů považovat za závažnější. To, co nefungovalo, je hypotéza o existenci **konvencionalizovaných** významů, zde záběrů s nakloněnou obrazovou rovinou. Užití výrazových prostředků jako faktoru ozvláštnění je totiž třeba chápat **jedinečně**, a to vždy ve spojitosti se zobrazovaným objektem.

Modifikace významu se v procesu montáže může projevit i jako řada vzájemných **přesahů**. V takovém případě se význam fakticky uvolňuje od příslušných objektů, je abstrahován z jejich vnější formy. Ejzenštejn demonstruje tento případ na řadě barevných posloupností: tři pomeranče na zelené trávě jsou vystřídány záběrem tří barevných bójí na zelenomodrém moři, po němž následuje detail tří rudých vlčích máků na pozadí modré oblohy. Poslední záběr pak má přímý vztah k dalšímu ději.¹¹⁾ Jako forma ozvláštnění se ve filmu konečně projeví i pohyby kamery, ať už se jedná o pohyb reálný (jízdy a panoramování) nebo zdánlivý (užití transfokátoru a přestřování objektivů s dlouhou ohniskovou zdáleností).

* * *

Kromě vlivu diferenciací je ozvláštnění ve filmu realizováno **záměrnými** úpravami a umísťováním objektů před kameru. Význam vzniká v oblasti předsnímací reality (jinak nelze chápat ani diferenciaci). Hraný film je možné charakterizovat jako záměrnou organizaci předsnímací reality probíhající v souladu s požadavky snímací techniky a směřující k určitému cíli. Dochází při ní ke vzájemnému vztahu mezi znaky, mezi objekty, které nejsou znaky, a mezi senzitivními fakty.

Lze tedy shrnout, že ozvláštnění je ve filmu realizováno:

- a) jako důsledek diferenciací;
- b) záměrnou úpravou a uspořádáním objektů;
- c) kombinací obou těchto způsobů.

K uskutečnění vztahů jednotlivých senzitivních fakt, jejich interpretant, de-

11) Sergej Ejzenštejn, *Barvitý film*. In: S.E., *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 157.

signát a interpretů dochází ve filmu ve všech rovinách — v přítomnosti, minulosti i budoucnosti, a to v obrazové i zvukové složce filmu.

Zkoumání funkce senzitivních fakt ve filmu by se tedy mělo odehrávat v rámci filmové sémiotiky a zaměřit na frekvenci a formy výskytu těchto entit vzhledem ke schopnostem jednotlivých interpretů i celkové struktuře díla, s možností studia jejich vlivu na řešení otázek obecného charakteru.

SUMMARY

Signs and (Sensitive) Facts

Stanislav Ulver

A sign is here defined as an item complying the conditions of semiosis: It is a vehicle denoting something else, D, i.e. denotate, with respect to I, interpretans by means of which the relation of Z and D is mediated (Morris). This is of course quite elementary statement. Considering that the sign is not defined at the "language" (la langue) level but only at the "speech" (la parole) level (utterances of the art work) there is necessary to determine on which base it is codified. Such base is presented by experience. The experience is given by mutual action of the subject and an external world, it is not only a passive content of consciousness. Here belongs also an experience of any single interpreter with the art. Consequently a drop of blood on slice of bread in Charbol's *Le Boucher* will not designate the blood but a murder.

There is also newly introduced a term of the sign class. Semiosis could be thus determined only within the framework of a class. A sign A (a vehicle) designates an object A' of the class of A but no longer the object B' of the class of B. This is taking place within the framework of the interpreter's common experience and it is possible to define it as the sign which is "primarily motivated". (In works of the art the results are presented as primarily motivated ones because their object are shown from an unusual surprising angle with regard to a view point we are normally accustomed and whose appeal has already impoverished by influence of automatism — Victor Shklovskij). But there is also a secondary motivation, a higher form of primary motivation. It could be characterized thus that the secondary motivated fact is considered by an interpreter as a mediated interpretation of this fact with respect to its specific situation in which the fact is presented. The interpretation is directed from the object to

the meaning which is communicated. For such situation there is then valid that the secondary motivated sign A does not designate the object A' (a member of the class A) but objects B', or C', or . . . Z' of the classess of B or C or Z that are originally designated by the non-A signs. The use of the term "sign" is not correct for the designation of the secondarily motivated facts, that is why I am using the term "sensitive fact". The sensitive fact do not fulfill the sign conventionality because they are considered as sensitive due to the interpreter's experience with their objects.

The sensitive fact for any interpreter is the thing thanks to which he takes mediato-rially attention to the relevant designation. The process of semiosis carries authentic features which are manifested by a presence of specific emotional reaction. This reaction which is a consequence of the secondary particularization is a catalyzer of semiosis; it is its constituent at the same time and manifests itself in an increased polyse-mantics of the sensitive fact. So it is possible to interpret as the sensitive fact an appearance of a locomotive in the middle of a jungle in Herzog's *Fitzcaraldo* or an oblique view at a church with clouds which are flying with an extreme speed above it in Vertov's *Donbas*. The second part of the discourse is devoted to specific questions of secondary particularization and a function of the sensitive facts in the film.