

Čtvrtstoletí filmové sémiologie

25 ans de sémiologie au cinéma

„CinémAction“, No 58, Janvier 1991, 184 s.

Guy Hennebelle, vydavatel a spiritus agens francouzské čtvrtletní revue CinémAction, dlouholetý spolupracovník nakladatelství Editions du Cerf, které se velmi soustavně věnuje filmové literatuře, o sobě prohlašuje, že není filmový teoretik. Nepatří ani k nekritickým obdivovatelům filmové sémiologie. Nikdy mu nebyly proti mysli ty hlasy, které zvláště v době módního rozmachu sémiologie filmu v 70. letech ostře napadaly její dogmatické stoupence a s despektem odsuzovaly jejich „teorizování“ a „žargon“. A přece v lednu 1991 vychází CinémAction (č. 58) s titulem *25 let sémiologie ve filmu*. S názvem, proti němuž nebude nikdo protestovat, neboť se dnes všeobecně uznává, že cestu sémiologii filmu otevřel v r. 1964 Christian Metz svým článkem *Cinéma: Langue ou Langage?*, tvořícím jeden ze zásadních příspěvků proslulého svazku Communications (č. 4), který redigoval R. Barthes.

Dosavadní, někdy velmi zrychlený, jindy pomalejší vývoj sémiologie filmu byl tak bohatý a intenzivní, že její zisky a ztráty je možno bilancovat a je zapotřebí bilancovat. CinémAction je pro takový publikační úkol velmi vhodným nástrojem. Je to časopis nezvyklého typu nejen pro oblast kinematografie. Každé číslo chce shromáždit nejpodstatnější a nejaktuálnější materiály a informace – Francouzi říkají dossier – k vybranému tématu, se zvláštním zájmem pro oblasti málo známé, přehlížené, někdy až kuriózní. Vznikají unikátní čísla, vynalézavě ilustrovaná, vybavená podle potřeby bio- a bibliografiemi, adresáři, glosáři atp. Bylo by zajímavé a odváželo by příliš od našeho tématu, seznámit se alespoň s repertoárem dosud zpracovaných námětů. Snad se pro takovou informaci naskytne vhodnější příležitost jindy. Uveďme jen, že prostor pro sémiologii filmu byl připraven několika dřívějšími svazky CinémAction: *Théories du cinéma* (č. 20, 1980); *Les théories du cinéma d'aujourd'hui* (č. 47, 1988), *Cinéma et psychanalyse* (č. 50, 1989) a *Les grandes „écoles“ esthétiques* (č. 55, 1990). Přesto

se podařilo až na druhý pokus shromáždit pro sémiologické číslo takové materiály, které uspokojivě splnily nároky redakce.

Celková koordinace byla svěřena **Andrému Gardiesovi**, profesorovi filmu a audiovizuální na universitě Lumière-Lyon II., autoru průbojných analýz filmového díla **Alaina Robbe-Grilleta**, např. *Le cinéma de Robbe-Grillet*, Paříž 1983. A. Gardies dobře zná rozložení sil a tendencí v kinematografickém výzkumu, těší se potřebné vážnosti, a tak mohl účinně prosazovat kritéria metodičnosti, přesnosti, serióznosti a odmítat špatně srozumitelné nebo rozvlekle napsané texty. Cílem jeho snažení bylo ukázat se vši kritičností, kam až dosud filmová sémiologie dospěla, čím posílila teorii filmu, jaké si vytvořila pojmové a terminologické nástroje, jak jí metody, s nimiž pracuje, napomáhají přibližovat se k dvojjeдинému cíli sémiologie: odhalovat, jak se staví smysl filmu, tedy jak fungují mechanismy tvorby smyslu, a zároveň prohlubovat pochopení toho, jak divák i filmař rozumí filmovému médiu nebo jednotlivému filmu. Sémiologické postupy umožňují analytikovi lépe se zmocňovat filmového objektu, nabádají jej sledovat se zvýšenou pozorností filmový „text“. Sémiologie filmu ze sebe nechce dělat vědu, i když se inspiruje vědeckými metodami. Její promluvy usilují o to být přesnější než subjektivní soud a intuitivní imprese, lépe vystihovat sociální a kulturní funkci filmu, přispívat tak svým dílem i ke zvyšování kompetence a dosahu filmové kritiky při plném respektování její svébytnosti a specifčnosti.

A. Gardies vymezuje (s. 7) zadaný úkol těmito charakteristikami:

- Zhodnotit čtvrtstoletí sémiologické teorie a praxe v Paříži, v regionech a v cizině, zvláště v anglosaském světě, který jednou zcela nezvykle Francie v této oblasti kolonizovala.
- Napsat příspěvky v jazyce co možná nejvíce přístupném nezasvěcenci nebo odpůrci.
- Dát v celé jedné části slovo protivníkům nebo skeptikům tohoto nového náboženství.

V souladu s tím byly stanoveny 4 etapy, které jsou zároveň samostatnými částmi vypracovaného „dossier“ (s. 11):

- 1) Projížďka prostorem a časem zachycující podstatné rysy pohybu při rozvoji a geografickém šíření filmové sémiologie.
- 2) Úvahy o základech, zaměření a metodologii filmové sémiologie. V této části zaujímá privilegované místo rozsáhlý (20 stran) vysoce aktuální rozhovor s Ch. Metzem, který s vyzrálým, pregnantním, pro jiné názory citlivě otevřeným nadhledem přehlíží fundamentální otázky dnešní sémiologie filmu, v jejich vztahu k filmové historii, teorii, estetice, kritice a pedagogice a k hlavním protagonistům.
- 3) Kritické a polemické texty jako výraz sporů, resentmentů a nedorozumění, které filmová sémiologie vyvolala. Ponechává se na čtenáři,

aby si udělal sám názor na slabiny a omezení, které oponenti vypočítávají někdy v tónech umírněnějších, někdy s akcenty velmi žlučovými.

- 4) Tato část nazvaná *Sémiologie a ti druzí* je do značné míry také implicitní reakcí na většinu výhrad, vznesených vůči filmové sémiologii v předchozí části. Pracovníci z různých společenských vědních oborů (sociologie, etnologie, estetika, pedagogika) hodnotí roli, kterou hraje sémiologie filmu v jejich odborné činnosti.

Šíří, životnost a užitečnost dnešní sémiologie filmu chce ukázat i didakticky promyšleně sestavený a jako příloha zařazený slovník 11 základních termínů a pojmů (s. 159 – 173). Vedle trojhesla (řeč – kódy – znaky) jsou na pořadu 3 páry hesel (filmový x kinematografický; paradigma x syntagma; denotace x konotace) a 2 samostatná hesla (diegéze; výrazová matérie). Kromě definic a vývoje chápání těchto výrazů se upozorňuje na metodologický přínos a operační hodnotu filmové sémiologických neologismů, na které se často útočilo jako na barbarské a neúčelné. K útokům na sémiologickou terminologii se vyslovují z různých hledisek i další texty tohoto čísla *CinémAction*, zvláště koordinátor (s. 95 – 101).

Všichni jeho autoři – kromě jediného – tedy i protivníci filmové sémiologie, usilují přispět svým dílem a velmi věcným výkladem k osvětlení toho, kdo a jak se může podílet na rozvoji filmového vědění, na poznávání smyslu a forem filmu a způsobu tohoto poznávání, na porozumění intelektuálním a emocionálním stránkám recepce filmu diváky, na postižení účinku filmu a potěšení z něho. Na mnoha místech se setkáváme s poukazy na prostupnost tu umělejších, tu přirozenějších bariér mezi postoji filmových tvůrců a filmových teoretiků, filmových kritiků a filmových sémiologů, filmových historiků a filmových estetiků, kinofilů a badatelů, filozofů filmu a specialistů různých vědních oborů. Sémiologie filmu leckde vystupuje jako nápadnější nebo nenápadný potencionální a kompetentní garant zachovávání plurality přístupů. Jako garant, který přispívá účinně k tomu, aby si nositelé různých koncepcí a uživatelé různých cest kinematografického výzkumu a analýzy filmu uvědomovali vzájemnou komplementaritu, směřovali k zachování soudržnosti zkoumaných objektů a procesů – i když je třeba dočasně „dekonstruují“ – aby nezůstávali jen u slovních prohlášení o potřebnosti integrace a konfrontace výsledků dosažených sousedy nebo protivníky. Jak vidět má obsah čísla tak jasnou logiku, že se z ní nechce vybočovat ani ve stručných poznámkách o jednotlivých částech.

Synopsis dosavadního vývoje

Dvacetpět let je velmi krátké údobí. U sémiologie filmu lze přesto mluvit o historii, neboť se udělalo hodně a došlo v ní ke značným proměnám. Od konce 60. let začíná na sémiologii filmu pracovat několik jednotlivců, postupně několik desítek pracovníků. Využívají jako institucionální a zaměstnanecké základny růz-

ná spojení s teorií literatury, s teorií komunikace, s problematikou audiovizuálna, nových médií a počítačů, s filmovou, zvláště experimentální tvorbou, s kritikou a estetikou filmu, s různými společenskými vědami a s pedagogickou činností.

Guy Borrelli v článku nazvaném *Geneze a generace* (s. 14 – 25) mluví shodně s jinými o třech fázích vývoje sémiologie filmu. První, nazývaná někdy taxonomická, se zcela opírá o základní metodologické práce Christiana Metz, ve kterých zkoumá především složky a mody filmové řeči a syntagmatických struktur, spolu s možnostmi jejich formalizace. Bylo to údobí, v němž vznikalo mnoho konfúzí, neboť bylo stále doprovázeno rozporem, že je velmi inspirováno strukturální lingvistikou a zároveň se snaží dostat z jejího područí.

Ve druhé fázi, od začátku 70. let se při prověřování metodologických postupů na nekonvenčních filmech obohacuje sémiologická heuristika o nové nástroje. Zájem o obecné otázky značení (signifikace), o samotný znak, ba i o teorii kódu ustupuje před pozorností věnovanou filmovému textu, tzn. reálnému systému vytvářenému jednotlivým dílem. Začínají se rozvíjet styky s psychoanalýzou freudo-lacanovského ražení, které dovolují poznávat lépe mechanismy tvorby smyslu a figur (metafora a metonymie), zkoumat nové oblasti, zvláště podmínky filmové recepce a analyzovat subjektivitu diváka. Paralelně se v této sémiologii druhé generace uplatňují možnosti poskytované Chomského generativní gramatikou (jak se rodí věty-propozice) a generativní sématikou (jak se rodí významy) s využíváním poznatků současné kognitivní psychologie. Při zdánlivém zpomalování vývoje se na konci 70. let a na počátku 80. let přechází plynule do 3. fáze, ve které silněji vstupují do hry podněty pragmatiky (kontext, instituce, divák) a naratologie. Problémy filmové narace nebyly zprvu Metzem odlišovány od sémiologických otázek. Později však jsou osamostatňovány, brání se silnému vlivu literární naratologie, někteří autoři je zcela izolují od oblasti filmové sémiologie a koncipují filmovou naratologii jako samostatnou doménu. Ve francouzské sémiologii filmu, z jejíhož vývoje je tato periodizace odvozena, je postavení filmové naratologie dále komplikováno tím, že je řada náběhů využít v ní teorii výpovědi a výpovědního procesu, kterou vypracoval významný francouzský lingvista E. Benveniste.

Ve všech těchto fázích je Metzovo dílo a jeho podněty hlavní dostředivou nebo odstředivou silou. Sám Metz je v první polovině 80. let publikačně méně aktivní – nepočítáme-li překlady jeho dřívějších prací do cizích jazyků – neboť se věnuje rozsáhlému zkoumání psychoanalýzy vtípu, které zahájil S. Freud. Až v roce 1987 vychází jeho první text o výpovědním procesu ve filmu. Monografii o této problematice vydává na začátku r. 1991. Z Metzova celkového vývoje vyzvedneme aspoň jeden závažný moment. Byl-li v 60. letech přesvědčen, že určitý film představuje několik textových systémů, a tak poskytuje více možností pro různá čtení, pokládá jej později za jeden text, do něhož lze pronikat stále hlouběji zjemňováním a proměňováním analytických postupů.

Zeměpisné šíření

Stejně jako se neupírá Metzovi jeho zakladatelské gesto, stejně nezpochybňuje nikdo, že se sémiologie filmu zrodila ve Francii, odkud se rozšířila do dalších zemí. Měla samozřejmě své předchůdce, jejichž vliv se spolu s rozdíly v kulturním prostředí projevuje v různých územích různě. CinémaAction přináší informaci o stavu sémiologie/sémiotiky filmu jen v těch zemích, kde je relativně nejrozvinutější: Británie a Spojené státy, anglická Kanada a Québec, Itálie a Sovětský svaz. Kromě autora příspěvku o SSSR, který napsal Švýcar, jsou všichni ostatní autoři z příslušných zemí. Podávají stručné přehledy o hlavních proudech, postavách, publikacích a projektech. Stranou zůstávají aktivity mezinárodních kulturních a vědeckých organizací a činnost některých jednotlivých badatelů v jiných zemích.

Mina Cosnefroyová, profesorka filmu v Colorado-Springs začíná svůj článek konstatováním, že v anglosaských zemích nelze vždy dobře rozlišovat – a platí to i pro sémiologii filmu – je-li zdrojem Británie, Spojené státy nebo anglická Kanada, někdy i Austrálie. Společné filmovému výzkumu v těchto zemích je, že se v něm uplatňuje sémiotika C. S. Peirce tak, jak ji po něm užívali jeho žáci J. Dewey, Ch. Morris a Th. A. Sebeok. Sémiotici vycházejí z Peircova triadického pojetí znaku (objekt – znak – interpretant) a z jeho nejznámějšího dělení znaků na ikóny, indexy a symboly. Prvořadou úlohu sehrál Peter Wollen, kterému v r. 1969 vydal Britský filmový ústav a nakladatelství university v Indianě knihu *Signs and Meaning in the Film*. Wollen v ní kritizuje tehdejší Metzovy práce. Chce studovat film jako systém znaků s neustálým přihlížením k vývoji teorie filmu a ke všem dosavadním sémiotickým výzkumům, včetně např. Pražského lingvistického kroužku a amerického pragmatismu. Odkazuje také na dějiny kinematografické techniky a filmového myšlení, což podle něho umožňuje začlenit do sémiotiky i kritiku a estetiku.

Peircovo dělení znaků užívá velmi důsledně James Monaco ve své knize *How To Read a Film*. Vedle Wollena se v oblasti tehdy zvané kino-sémiologie, pohybuje Stephen Heath, členové SEFT (The Society for Education in Film and Television – Společnosti pro filmovou a televizní výchovu) a spolupracovníci časopisu *Screen*. Britové jako první navštěvují americká kolokvia o teorii filmu, překládají články francouzských, italských i ruských autorů. Stojí sice pod vlivem USA, ale mají zvláštní podmínky pro uplatnění francouzských myšlenek, které označují nejen jako francouzskou, ale jako evropskou teorii. Zprvu se dost nečistě míchá vysoká, lingvistikou inspirovaná teorie s empirickou sociologií „populární“ kultury. Jde vlastně o reakci těch ostrovních intelektuálů na tlaky tradičního universitního studia anglické literatury a na převládající literární kritiku, kteří se spojují s evropskými „strukturalistickými“ proudy. Jejich postoj se projeví v časopisech *Screen*, *New Left Journal* a ve výzkumech Center for Contemporary Cultural Studies v Birminghamu.

I v jiných anglosaských zemích působí některé francouzské myšlenky dříve a jinak než v zemi svého vzniku. Platí to o přístupech k Baudrillardovi, Lacanovi, Foucaultovi, Derridovi a Deleuzovi. Ohlas těchto autorů je někdy zvyšován jejich nejasností a mnohoznačností. Jindy má právě pro jasnost a jednoduchost svého výkladu větší vliv Lotman než Eco, a je mu dočasně dávána přednost i před Metzem.

Zvláštní kapitolu představuje priorita, které se v anglosaských zemích dostává feministickým přístupům, čerpajícím hodně z francouzských podnětů, zvláště v Metzových psychoanalytických pracích. Jejich autorky (Teresa de Lauretisová, Mary Ann Doaneová, Linda Williamsová a další) pracují v předstihu před francouzskými kolegyněmi, z nichž na ně zapůsobí tak silné individuality jako J. Kristeva a L. Irigarayová.

Při rozsáhlosti a bohatosti filmového historického a teoretického výzkumu ve Spojených státech nelze dobře odhadnout, jaký podíl na něm má sémiologie/sémiotika filmu, která je nadto velmi různorodá, účelově rozmanitě kombinovaná s jinými přístupy, mezi nimi jsou dnes i ty nejnovější, tedy postmoderní, jejichž vymezení je velmi neurčité. Kladné i odmítavé reakce na filmovou sémiotiku byly snad v USA bouřlivější než jinde. Přitom nebo snad právě proto se do obecnějších publikací dostávají informace o ní poměrně pozdě. V r. 1974 se ve velké antologii G. Masta a M. Cohena *Film Theory and Criticism* o sémiotice ještě vůbec nemluví. Na řadě universit jsou ovšem přednášky o současných teoriích znaku a o evropských intelektuálních hnutích. Kromě jiných mají zvláštní zásluhu o šíření sémiologie filmu vydáváním monografií dvě instituce: Studijní středisko XX. století na universitě Wisconsin-Milwaukee a Americký filmový ústav (AFI). Vedle přeložených článků uveřejňovaných v časopisech sehrály zvláštní úlohu knihy *Film Language - A Semiotics of the Cinema*, překlad Metzových textů z jeho *Essais sur la signification au cinéma*; dále *Semiotics of Cinema* (1976) J. Lotmana a *A Theory of Semiotics* (1976) od U. Eka. Z hlediska generativní gramatiky koncipoval John M. Carroll svůj příspěvek *A programme for cinema theory*, který vyšel v *Journal of Aesthetics and Art criticism* 1977, XXXV-3. Filmová sémiotika také úspěšně těžila ze systému „spanilých jízd“ hostujících profesorů, při nichž prominentní evropští sémiologové navštívili nejvýznamnější americké university a účastnili se četných akademických setkání různého typu.

V r. 1979 vychází v řadě založené AFI první svazek *Cinema and Language* s referáty z konference konané universitou ve Wisconsin v témž roce. Na konferenci vystoupilo hned několik feministek. Jejich počet ještě vzroste na sympoziu, které v příštím roce uspořádá výše uvedené středisko XX. století. Materiály ze sympoza jsou vydány pod titulem *The Cinematic Apparatus* (1980). Mezi autorkami zaujímá opět přední místo Teresa de Lauretis, která své názory na vztah feminismu, sémiotiky a filmu shrnula v knize *Alice Doesn't* (1984). Uve-

deme-li ještě, že AFI vydává v r. 1984 titul *Re-vision - Essays in Feminist Film Criticism*, může vzniknout dojem, že většina filmové teorie v USA je feministická. Nikoliv, ta je marginální, ale hodně se o ní mluví, a to jak o věcných problémech, které vytyčuje, tak o širokém metodologickém záběru, k němuž se značně eklekticky uchyluje. K tomu musíme dodat, že již v r. 1972 vyšel první sborník *Women and Film*, jehož redaktorky začaly v r. 1974 vydávat časopis *Camera Obscura*, vycházející dodnes.

Pro získání adekvátnějšího pohledu na americkou scénu je doporučována např. objemná příručka G. Masta: *A Short History of the Movies*, poprvé vydána v r. 1971. Od té doby vyšlo již několik dalších upravených vydání, v nichž jsou partie „shrnující docela dobře epistemologické postoje americké university“. Teprve na základě takovýchto podrobnějších informací by bylo možno správně zařadit vynikající práci Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Film art, an Introduction* (1970), kteří dávají přednost „neoformalistické metodě“ a jsou inspirováni některými myšlenkami C. S. Peirce o předvídatelných řadách, které aplikují na výklad stavby a účinu filmového vyprávění.

Americká filmová věda také spolupracuje na nových projektech srovnávací literatury, k nimž přišel podnět od sémiologie. Dalo by se pokračovat např. poznámkami o tom, jak američtí sémioticky orientovaní badatelé přijímají gramatologii J. Derridy, který často prohlašuje, že není sémiolog. Jedna tendence by se však neměla opomenout. USA jsou zemí nejrozsáhlejšího experimentálního výzkumu v kognitivní psychologii s intervencemi i do fotografie a filmu (Julian Hochberg, Virginia Brooksová). Není pro rozvoj sémiotiky/sémiologie filmu příslibem, že Ústav pro film a kultury university v Iowě vydal v r. 1989 ve spolupráci s 3. pařížskou universitou 9. číslo společného časopisu *IRIS* (první číslo vyšlé v USA) s titulem „Cinema and Cognitive Psychology“?

V anglické Kanadě je sémiologie filmu rozvinuta slabě. Větší pozornost vyvolala práce Kaji Silvermanové *The Subject of Semiotics* (1983), velmi příbuzná severoamerickým feministickým studiím. Silvermanová zkoumá na příkladech z literatury a z filmu, jak se subjekt studovaný psychoanalyticky (Freudem) nebo lingvisticky (Benvenistem) chová především jako sémiotický subjekt určitého, mužského nebo ženského pohlaví.

Článek Martina Lefebvra, doktora sémiologie a filmového badatele z Montrealu ukazuje, že v Quebecu je filmově sémiologický výzkum bohatší. Na některých univerzitách (Laval, Quebecká universita v Montrealu) se pěstuje sémiotika jak americké inspirace, tak francouzské provenience. Zajímavé jsou práce Gillesa Thériena a jeho žáků o filmových obrazech kanadských a amerických Indianů a sémiologicky orientovaná zkoumání o sociální a kulturní funkci kanadského filmu. Metodami textové analýzy filmů Alexandra Jodorowského pracuje Michel Larouche. Mladší pracovníci se věnují filmové a srovnávací naratologii a feministické kritice. Nejznámější z nich je André Gaudreault. Na

universitě v Lavalu vede skupinu filmografického výzkumu analýzy GRAF (Groupe de recherche et d'analyse filmographiques). Gaudreault je velmi aktivní i v mezinárodní spolupráci. Je předsedou Mezinárodní společnosti pro výzkum počátků filmu Domitor (1895 – 1912). Jeho doktorská práce *Du littéraire au filmique: système du récit* vyšla v r. 1988 v koprodukcii university v Lavalu a pařížského nakladatelství Klincksieck. A v r. 1990 vydal s F. Jostem společně napsanou práci *Le récit cinématographique*.

Po právu je v sémiologickém čísle CinémAction věnována největší pozornost Itálii (s. 42 – 45). Napsal ji **Augusto Sainati**, který může užívat akademický titul doktor kinematografie 3. pařížské a urbinské university, patřící v Itálii k nejvýznamnějším centrům sémiologického bádání. Itálie má vlastní bohaté filmové teoretické tradice. Také zde byla jedním ze silných motivů k zahájení sémiologického výzkumu snaha překonat žurnalistický impresionismus a opřít kritickou činnost o přísnější kritéria. I při silném ovlivnění francouzským strukturalismem R. Barthesa vystupují italští vůdčí badatelé vůči francouzské sémiologii filmu hned od jejího začátku kriticky a brzy vytvářejí samostatné koncepce. Postupem času se obě strany spíše sbližují a více spolupracují. Dnes např. na velmi příbuzné sémiopragmatické základně a v časopise *Carte semiotiche*.

Sainati pracuje se stejnou periodizací, jaká se užívá ve Francii. Vývoj byl opravdu v mnohém velmi souběžný. V první etapě převládají otázky: Co je ze sémiologického hlediska film? Jaké jsou jeho hlavní složky? V Itálii mají diskuse o těchto otázkách značný dopad na filmovou kritiku a žurnalistiku. U. Eco a Pier Paolo Pasolini nesouhlasili s Metzovým pojetím filmu jako řeči bez jazyka a s jeho odmítáním dvojí artikulace, tzn., že ve filmu nepracuje nic podobného fonému a morfému. Oba připouštějí artikulaci, Eco dokonce trojí. Pasolini přišel s pozoruhodnou iniciativou, velmi svéráznou, sugestivní, ač teoreticky nesprávnou. Jednotkou odpovídající lingvistickým fonémům, tedy minimální jednotkou kinematografické řeči, je Pasolinimu reálný předmět, který zve v analogii s fonémem kiném. Z nich se komponuje záběr, který podle Pasoliniho odpovídá lingvistickému „monému“. Sám Pasolini zpochybňuje tuto korespondenci, když připouští, že některé záběry mohou odpovídat více „monémům“.

Od konce 70. let je také v Itálii otevřena cesta pro takovou analýzu filmu jako textu, která usiluje o to porozumět, jak funguje film ve vztahu ke svému, různě definovanému kontextu. Sainati k tomu uvádí Bettetiniho chápání textu jako „jednotného celku“, v němž makrostruktura ovládá „složky mikrostruktur, které jí podřizují své funkce a svou smyslutvornou činnost.“ Gianfranco Bettetini vydal již v r. 1975 knihu *Produzione del senso e messa in scena*, v níž brojí proti úzkému chápání sémiotiky filmu a kinematografického znaku. Z novějších italských filmových publikací je velmi kladně hodnocena práce Francesca Casettiho *Dentro lo Sguardo* (1986), vydaná také ve francouzském překladu (1989). Casetti se jako většina dnešního italských sémiotiků filmu pohybuje v rámci pragmatiky.

Italské teoretické modely a výzkumy se týkají 3 ústředních problémů: filmu jako soudržného textu; interakce mezi filmem a kontextem během komunikativní situace; diváka formovaného prostřednictvím strategií, které uvádí do chodu film.

Článek o filmovém výzkumu v SSSR (s. 47 – 51) napsal **Francois Albéra**, badatel švýcarského (helvétského) původu, pracující střídavě v různých evropských zemích francouzského jazyka, nejčastěji ve Francii. Albéra je specialista sovětských avantgard a jeden z nejlepších znalců teoretického a filmového díla S. M. Ejzenštejna. Považuje práci ruských formalistů v oblasti filmu dvacátých let za protosémiologii filmu. Navázání na ni umožnilo v 60. a 70. letech rozvoj práce J. Lotmana a tartuské školy. Albéra sleduje jak V. Šklovskij, J. Tynjanov, B. M. Ejchenbaum, R. Jakobson přistupovali k filmu na základě saussurovské teorie znaku, jak jejich práce byla umlčena a jak mohla být oživena prostřednictvím spisů Ejzenštejna. Albéra kritizuje pozdní recepci těchto teoretiků ve Francii, která je podle něho ve srovnání s Itálií a Spojenými státy velmi nedostatečná i pokud jde o vydávání překladů stěžejních textů. Z činnosti tartuské školy si všímá, jak se kolem Lotmana soustředili badatelé strukturalistické optiky, kteří nemohli pracovat jinde (A. Žolkovskij, V. Ivanov, J. Civjan), jak se podařilo vydávat edici „Práce o znakových systémech v Tartu“ a Tynjanovské studie v Rize. Pozornosti Albéry nešel ani K. Razlogov, z něhož se pod ideologickým tlakem stal z přívržence sémiologie filmu její opovrhovatel. Zcela opačný je případ M. Jampolského, který dostal objednávku na překlad marxistické knihy Jeana-Patricka Lebel *Technique et idéologie*, což ho přivedlo ke studiu a k privátnímu překládání Metze a dalších sémiologů, s nimiž Lebel polemizoval. M. Jampolskij se stal také návštěvníkem Ejzenštejnova kabinetu, v němž se v bytě Ejzenštejnovy vdovy v 70. letech kolem editora Ejzenštejnova díla Nauma Klejmana scházeli filmaři, historici, kritici, mezi nimi i sémiolog Ivanov a někteří jeho posluchači. Albéra jmenuje ještě dva Armény: Garika Zagojana a Rolana Kazarjana a uzavírá svůj článek konstatováním, že sémiologie sovětského filmu se stejně jako americký výzkum zabývá méně než francouzská sémiologie abstraktními modely a apriorismy, a je více spjata s historickým bádáním. Článek je užitečný i poznámkami o zahraničních překladech ruských autorů, nejen Lotmana, které dobře vykreslují šíři zájmů o jejich činnosti.

Sebereflexe sémiologů

Po historickém a geografickém rozhledu následuje zamyšlení nad současnými problémy oboru (s. 54 – 101). Poněkud zkráceny zůstanou otázky filmu jako výpovědního procesu, jako předmětu psychoanalýzy a generativní sémiologie, a to proto, že jim bylo věnováno dost místa v již uvedených teoretických číslech *CinémaAction*. Začíná se rozhovorem A. Gardiese s Rogerem Odinem o textové analýze filmu. Odin je profesorem filmu a audiovizuálna na 3. pařížské universitě. Patří k nejagilnějším tvůrcům filmové sémiopragmatiky. Odin s po-

těšením konstatuje velký vzrůst textových analýz, založených na velmi rozmanitých metodologických základech. Připomíná, že analytici mají uvažovat o svém vlastním postupu, o jeho metodologických problémech a mají vyčerpávajícím způsobem rozebírat ty aspekty textu, ke kterým jim zvolená kritéria otevřela cestu. To neznamena, že by mohli říci o filmu všechno. Analýza má obohatit divákovou četbu filmového textu, rozebrat mechanismy produkce smyslu a afektů, uvažovat o divákově subjektivitě, neboť živým zdrojem analýzy textu je pluralita a různost diváckých postojů. Pozornost je tedy soustředěna na text, nedá se oklamat průhledností filmu, který vyvolává „dojem reality“, ani se nepostaví na stanovisko, že film je výrazem něčeho nevyslovitelného, mysteriózního, a tedy neuchopitelného. Analýza filmu však není suchopárným akademickým cvičením. Odin se dovolává slov U. Eka, podle něhož se nemá jako princip analýzy textu klást princip „vědeckosti, ale princip síly rétorické přesvědčivosti, užitečnosti pro porozumění textu a schopnosti učinit promluvu o daném textu kontrolovatelnou intersubjektivně“ (s. 55).

Také Francois Jost, autor dalšího příspěvku, je z 3. pařížské university, kde je personálně nejsilnější francouzské středisko filmové sémiologie. Jost je nejznámějším francouzským filmových naratologem. V odstavci o francouzské Kanadě jsme již mluvili o jeho spolupráci s A. Gaudreaultem. Jost se dostal k naratologii jako žák a věrný stoupenec Gérarda Genetta, zakladatele francouzské literární naratologie. Jost se vždy zajímal o vývoj pojetí naratologie. Dnes, kdy je kladena otázka její autonomie vůči filmové sémiologii, nazval svůj článek: *Naratologie – Sestřenice z druhého kolena*. Klade v něm důraz na potřebu nové koncepce komunikace a na přezkoumání epistemologických základů filmové sémiologie. Sám se proto zabývá teorií poznání, jak je patrné i z jeho přesných citátů z Kantovy kritiky čistého rozumu. Noetické zkoumání by mělo napomoci k řešení problému instance vyprávění, který se stal ve filmové teorii živý. Teoreticky je ve filmové naratologii kladen dvěma způsoby (s. 64):

- Každé vyprávění může existovat, jen když se apriorně předpokládá instance, která organizuje (konstitutivní princip).
- V každém vyprávění lze odkrýt rysy, příznaky nebo odchylky, které odhalují přítomnost organizátorské instance (regulační princip).

Možná, že by i jinde než ve Francii mohl vzniknout nápad napsat článek o vztahu kinofilie a sémiologie. Málokde jsou ale podmínky v terénu tak příznivé pro dobré splnění tohoto úkolu jako ve Francii. Velmi povolaným pro něj je Michel Marie. Pracuje také na 3. pařížské universitě. Velmi se zasloužil o uvedení filmové sémiologie do francouzských škol a o publikování několika sborníků – učebnic filmové teorie. Kinofilie představuje velmi různé typy chování. Ve Francii je na jednom pólu mírumilovný, nadšený, ale dosti pasivní milovník filmového umění, který se nesnaží filmu nějak blíže porozumět. Na druhé straně jsou fanatičtí kinofilové, zbožňující některé filmové tvůrce nebo formy, posedlí

potřebou vidět co možná nejvíce filmů nebo opakovaně navštěvující promítání filmů určitých korpusů, hromadící až patologicky i nepodstatné faktografické znalosti nebo různé fetiše, pamatující si celé úvodní titulky nebo recitující zpa-měti celé stránky z dialogových listin. Taková specializace může být – jako každá jiná nadměrná specializace – překážkou pro skutečné poznání filmu, zvláště když vychází z názoru, že film je možno poznávat jenom z něho samého, při čemž se praxí svého poznávání často orientuje právě na zcela vnější jevy. O svých do-jmech mluví tito kinofilové velmi emfaticky, ale většinou velmi vágně.

Mnozí ze sektářských kinofilů opovrhují obyčejným publikem a jsou jako členové každé menšiny nesnášenliví k lidem jiného vkusu, jiných zálib a názorů. U většiny z nich má sémiologie filmu zvlášť špatnou reputaci. Soustřeďují na ni z různých důvodů své antiteoretické útoky. Jsou velmi alergičtí na sémiology, ve kterých vidí erudované intelektuály, proměňující předmět jejich touhy v předmět studia nebo vědeckého pokusu. Ctitelé opravdové kinematografické kultury, tak jak si ji představují ortodoxní kinofilové, musí universitní promluvu o filmu odmítnout. Jsou ovšem i kinofilové, kteří filmovou sémiologii uznávají. Vždyť i sémiologové musí být milovníky filmu, aby dokázali dělat svou práci s plným zaujetím a aby jim neunikaly momenty, které přináší princip slasti, jak pro po-těšení z filmu, tak pro jeho distancované zkoumání. Možná že právě kinofilové nejvíce znepřátelení se sémiology jim prokázali dobrou službu, když jim svými bouřlivými reakcemi pomohli přímo nebo zprostředkovaně pochopit, že sémio-logická hypertropie je politováníhodná a že filmová teorie musí být pluralitní.

Hlasy protivníků

Výběr čtveřice krajních oponentů sémiologie filmu se zdá být dosti repre-zentativní (s. 104 – 121). Marcel Oms řídí revui o dějinách filmu Cahiers de la cinémathèque, kterou vydává Ústav Jeana Viga v Perpignanu. Filmotékou v ti-tulu je míněna filmotéka v Toulouse, na jejímž filmovém fondu se provádějí vý-zkumy, orientované na intertextualitu a analýzu obsahů. Hlavním předmětem zkoumání byly dosud filmy z počátků francouzské kinematografie a z 30. let. Oms je jedním z těch, kdo sémiologii vehementně vyčítají ideologičnost, totali-tarizující a normativní nároky, neschopnost vypořádat se s kulturními podmín-kami společenského kontextu a vyslovit se nějak o estetickém působení filmu. Oms přiznává některým odvětvím sémiologie určité operační možnosti – uvádí např. práci Edmonda Crose: *Théorie et pratique sociocritique* (Montpellier, 1987). Sémiologii prikazuje stát vždy na druhém místě, být „pomocnicí historického studia, které je ústředním a vznešeným úkolem výzkumu“ (s. 110).

Stanovisko Michela Cieutata, kritika časopisu *Positif* a docenta university ve Štrasburku je značně ambivalentní. Píše, jak sám přiznává, se špatným svě-domím. Líčí, jak se po zklamáních s různými „gramatikami“ filmu nadchnul pro filmovou sémiologii, která mu umožnila proniknout do nitra kinematografické

řeči. Brzy se dostavily pochyby a obavy, aby ho špatně stravitelný žargón a sterilizující abstrakce nezbavily citlivosti pro nejpodstatnější stránky filmu, aby se ezotérická řeč nestala překážkou pro jeho potřebu komunikace jako kritika. Napsal proti sémiologii řadu agresivních článků, které může těžko odvolat. A tak se dnes stydí přiznat, za co za všechno je vděčen sémiologickým textům, jejichž terminologii dnes užívá, aniž si to uvědomuje.

Zcela nekompromisní je jiný kritik časopisu *Positif* **Alain Masson**. Vysoká míra jeho účinnosti je dnes již dost ojedinělá. Masson pracuje se stejnými argumenty, které proti sémiologii filmu užíval Jean Mitry, všeobecně uznávaný francouzský historik a estetik filmu. Mitry je shrnul do své poslední práce *Le sémiologie en question*, která vyšla v r. 1987. Výchozí tezí je, že sémiologie kopíruje lingvistiku, která nemá nic společného s kinematografií a nemůže se tak nijak dostat ke specifčnosti filmu. Podle Massona je činnost sémiologie úplným fiaskem, neboť za 20 let nedokázala vytvořit gramatiku a „formulovat syntaktická pravidla, jak je známe pro řečtinu...“ (s 115). Masson útočí na uzavřený klub vzájemně se citujících vysokoškolských sémiologů. Sémiologie filmu představuje podle něho dvojí nebezpečí: protože má universitní funkci, je pokládána za celé vědění o filmu, a protože má sociální funkci, dovoluje si mluvit o filmu nekulturně. Massonova diatriba proti sémiologii je vydatná. Obviňuje ji, že vyhání interpretace, vylučuje ikonografické přibližování, opouští historické tradice, zdržuje se kritických soudů, neprivileguje mistrovská díla a směšuje film a televizi. Přispívá tak účinně ke vstupu filmů do audiovizuální sociální komunikace a degradování kultury na pomíjivou aktualitu.

Zcela jiného rodu jsou připomínky **Dominique Nogueze**, profesora filmu na 1. pařížské universitě. Noguezovi se na sémiologii filmu nelíbí, že se zajímá především o narativní film a že udržuje málo styků s experimentálním filmem, který se od něho se vši rozhodností odtrhuje. Noguez jako tvůrce experimentálních filmů ukazuje, jaké zajímavé možnosti tato oblast sémiologii nabízí. Noguez, známý svým sarkasmem, si neodpustil, aby ke svému textu nepřipojil svou Sémiologii deštníku, vtipnou parodii sémiologického žargónu, kterou napsal v r. 1975.

Partneři sémiologie

Zcela opačný obrázek o sémiologii filmu než vykreslují její odpůrci, podávají společenští vědci, kteří s ní intenzivněji spolupracují. Informace o jejich příspěvcích (s. 122 – 157), pokud by měla být smysluplná, by vyžadovala větší prostor než je k dispozici v rámci tohoto, již tak přetíženého informačního textu. Omezíme se tedy jenom na vyjmenování příspěvků a charakteristiku autorů. **Xavier de France**, docent sociologie na 10. pařížské universitě mluví o podílu sémiologie při výzkumu toho, co je a co není považováno divákem za pohyb. Pod názvem *Sémiologie a společenské vědy – otevřené pracoviště*, uveřejňují **Maxi-**

me Scheinfeigel (universita v Montpellier) a **Nicole Brenezová** (univerzita Aix-Marseille) velmi promyšlený text o spolupráci historie, etnologie a filosofie se sémiologií na poznávání člověka a světa na základě společného zájmu o dějiny mentalit, forem a zobrazování. **Dominique Chateau**, profesor estetiky a filmu z 1. pařížské university se zamýšlí nad vztahem sémiologie filmu a estetiky. **René Gardies** (universita Aix-Marseille) a **Edmond Grandgeorge** (profesor gymnasia ve Wissembourgu) hodnotí, co znamenalo zavedení filmové teorie do programu vysokých a středních škol. Na některých gymnasiích je uznávána jako volitelný maturitní předmět.

Metzovo bilancování

Jak jsme napsali na začátku, zachovává naše informace sled, podle kterého jsou příspěvky otištěny v čísle, kromě jediné výjimky: Samotného Metze jsme si nechali nakonec. Před rozhovor s Ch. Metzem je obratně zařazen článek **Guy Gauthiera**, kritika *Revue du cinéma*, stálého vykladače a komentátora díla Ch. Metze (s. 69 – 75). Gauthier jej napsal vlastně jako svého druhu konspekt vývoje Metzových hlavních myšlenek, který se v hlavních rysech shoduje s článkem G. Borreliho, o němž jsme informovali dost podrobně výše. Uvedme jen závěr Gauthierova článku, k němuž se dostává na základě Metzovy radikální kritiky kinematografického znaku v *Langage et cinéma* v r. 1971: „Znak tedy není předmětem sémiologie, v každém případě není předmětem sémiologie filmu. Lze jej nanejvýš ponechat pro udržení kontaktu s běžným jazykem a s odbornou sémiologií, a dávat si pozor na zachování odstupu od jeho naprosto oprávněného užití umělci (umění znaku)*. (s. 73)

Rozhovor s **A. Gardiesem** pro *CinémAction* (s. 76 – 94) se uskutečnil v červnu 1989 před kolokviem v Cérisey o Christianu Metzovi a teorii filmu. Toto kolokvium hodnotil Metz v rozhovoru s jeho pořadateli (Michel Marie a Marc Vernet) v září 1989 a byl publikován na jaře 1990 v *IRIS* č. 10. Rozhovory s Ch. Metzem jsou mimořádně cenným zdrojem pro poznání obsahu a směru jeho myšlení a pro nahlédnutí do jeho osobnosti obdivuhodně homogenní s dílem, zvláště s jeho otevřeností. Rozhovor je bilancí práce 25 let. Současně je etickým vyznáním vědce, stále přesvědčujícího sebe i druhé, že sémiologie filmu má ještě daleko k tomu, aby byla zvána vědou. Vymezuje, čeho bylo dosaženo, co je třeba dělat dál. Upozorňuje na omyly, k nimž došlo při čtení jeho textů. Uvádí na správnou míru výtky, že pracuje málo s příklady, protože nezná, nemá rád filmy: „Pohyboval jsem se na obecnější rovině než je analýza jednoho filmu... Ano, já jsem kinofil, miluji film, vidím mnoho filmů. O každém si dělám hodně poznámek. Potřeboval jsem 25 let, abych pochopil, že jsem si tím tichem u někoho škodil. To ticho záviselo u mne na prosté starosti o diskrétnost a zdrženlivost. Své lásky a své činy nemetáte do tváře druhých.“ (S. 84)

I když byl Metz celých 25 let v postavení učitele, odmítal vždy názory, že založil školu. Z toho vyplývá jeho pohled na rozložení sil v „krajně kinematografických studiích“. Zhruba stovku badatelů, kteří pracují v oblasti sémiologie filmu, rozděluje Metz do těchto skupin:

1. „Badatelé, kteří jsou původem 'metzovci', kteří k Metzovi něco přidali nebo ho postrčili jinam, prodloužili, nebo překonali, aby se dostali jinam atd. Nejlepším příkladem je Michel Colin, duch výjimečně tvůrčí, tragicky zemřelý. Mysleme ale také na stoupence sémiopragmatiky a některých naratologií.
2. Nemetzovské sémiologie, tzn. vysloveně sémiotické projekty, ale nezávislé na mé práci, dáme-li stranou nevyhnutelné interference způsobené klimatem doby. Prototypem je Marie-Clarie Roparsová a její teorie rukopisu; nebo v Americe John M. Carroll a jeho psycholingvistika filmu.
3. Extrasémiologické práce, které jsou v mých očích nelítostného pluralisty velmi důležité, neboť ukazují, že sémiologický vpád neucpal všechnen prostor v oboru. Po Francii se zde hned myslí na Michela Chiona, Pascala Bonitzera, Dominique Nogueze, Jacques Aumonta, na 3 Jean-Louise (Baudry, Leutrat, Schefer) a několik dalších.
4. Posléze by bylo kvůli zjemnění klasifikace možno uvádět mezipolohy, zaujímané např. Raymondem Bellourem a Thierry Kuntzelem, kteří jsou současně velmi 'metzovští' a zcela nezávislí. Práce anglosaských feministek, které shledávám velmi zajímavými, by zabíraly také zcela specifické místo. Opírají se často o můj Signifiant imaginaire, při tom některé aspekty kritizují“ (s. 90).

A pokračujeme dalšími citacemi, neboť nelze přesněji a platněji vystihnout dnešní stanovisko Metze k sémiologii než těmito jeho vlastními slovy:

„Už na konci svého dlouhého článku v roce 1964 jsem se snažil podrobně vysvětlit, že moje sémiologie je neschopná a ani netouží nahradit jiné přístupy k filmu: kritiku, dějiny atd. Přál jsem si pro ni slušné a zdvořilé zařazení vedle existujících nebo i budoucích orientací. Připojil jsem, že měla převzít celou minulost ... Už více než 15 let se snažím 'rozbít' svými výroky, uvěřenými v předmluvách a v rozhovorech – jistěže nikoliv sémiologické myšlení a ještě méně práce četných kvalitních badatelů, kteří mě v různé vzdálenosti obklopují – ale rozbít sémiologii jako dogma nebo jako Nadjá, které se rovná vždycky škole. ... a abych shrnul, rád bych ukázal zároveň, že během těchto 25 let hrála sémiologie důležitou úlohu a že nebyla sama. Každý jiný postoj se mi zdá nepřesný a koneckonců nečestný...“ (s. 92)

Přemysl Maydl