

Články

FILMOVÉ DĚJINY
JAKO HLEDÁNÍ SYMBOLŮ

Werner Burzlaff

*Symbol je zákon nebo pravidelnost neurčité budoucnosti.*Ch. S. Peirce, Syllabus, 1902 (CP 2. 293¹⁾)*Slovo symbol má tolik významů, že zavádět další by bylo násilím na jazyce. Myslím, že význam, který mu připisují, tedy význam konvencionálního nebo na vrozeném či získaném zvyku závislého znaku není ani tak novým významem jako spíše návratem k původnímu významu.*

Ch. S. Peirce, The Art of Reasoning, 1895 (CP 2. 297)

Symbols se rozvíjejí. Přicházejí na svět vývojem z jiných znaků, zejména z ikon.

Ch. S. Peirce, The Art of Reasoning, 1895 (CP 2. 302)

Úvod

Toto stručné klasobraní z Peirceových myšlenek snad pomůže vysvětlit titul, který jsem pro tento článek zvolil a uvést následující úvahu. Historii je třeba chápat jako uvažování o tom, co se stalo či, abychom to formulovali více ve shodě s Peircem, jako hledání symbolů pojímajících minulost. Symboly jsou především slova, obrazy pak převážně ikony. Pro filmové obrazy platí toto konstatování jen částečně. Je otázkou, jak je možno napsat pravdivou historii filmu, jestliže pohyblivé obrázky nedovolují vytváření pojmů. Musíme tento problém formulovat jednoduchým způsobem: Jak se z obrazu stávají slova? Není to samozřejmě žádná narážka na vývoj filmu od němého ke zvukovému. Dialog nečiní obraz symbolickým a kamera namířená na historika, který přednáší, jistě není nejlepším koncepčním přístupem k symbolické podstatě filmu.

Ale je rovněž jasné, že stín Nosferatu, šansony Marlene Dietrich v *Modrém andělovi* nebo Marilyn Monroe v *Někdo to rád horké*, klobouk a trenčkot Humphrey Bogarta, písmeno „Z“ Zorra Mstitele je nutno považovat za symboly. Příběhy Indiana Jonese dnes pomáhají vytvářet záběry televizní publicistiky. Buster Keaton, Laurel a Hardy a Charlie Chaplin

1) Citace z děl Ch. S. Peirce uvádíme podle: Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Ed. Hartshorne and Weiss, sv. I – VI; Ed. Burks, sv. VII – VIII). Harvard University Press, Cambridge, MA, 1931 – 1958. Za zkratkou CP (Collected Papers) je číslo svazku a po tečce číslo odstavce.

symbolizují různé druhy komiky. Naučily se obrazy, jak uvažovat, když se rozbíhají? Každý ví, že by zabralo mnoho stran popsat vyčerpávajícím způsobem obraz, ale žádný obraz nedokáže tak přesně jako slova vyjádřit pojmy jako síla, zákon, bohatství, svatba (CP 2. 302), i když Sylvester Stallone jako Rambo, John Wayne jako americký maršál, Tony Curtis honosící se shellovskou lasturou a hollywoodský happyend se těmito pojmy velmi přibližují.

Aby ikony přerostly do symbolů, k tomu je třeba ještě něčeho dalšího. Slavný Kulešovův experiment navozující představy hladu, hoře a chtivosti dává první odpověď: juxtapozice obrazů, technologie střihu vytváří představy, které je třeba považovat za symboly.

Těchto několik základních úvah nás přivádí k technickému pokroku ve filmu a k naší první otázce: Jsou teoretické instrumenty, které nám poskytl Peirce, v souladu s technickými aspekty filmové tvorby a recepce? Druhá otázka se odvíjí z první: Dokáže takováto filmová teorie vysvětlit, jak se z obrazů či audiovizuálních znaků stávají mentální znaky obsažené v tvořivém myšlení? Tato poslední otázka nás vrací zpět k titulu tohoto článku: Co je charakteristikou pravdivé historie filmu, tj. historie založené na filmových pojmech? Abychom tento problém blíže osvětlili, vybereme si několik příkladů z Nového německého filmu.

Triadická metoda

Peirceovský výzkum dospěl dnes do toho stupně poznání, že zde postačí pouhý odkaz k nějakému všeobecně známému tématu. Architektura myšlenkového odkazu Charlese S. Peirce vrcholí v jeho pragmatismu, který představuje ideální teorii. Je založena na sémiotice výzkumu znaků, což je jen jiné jméno pro logiku. Základ této intelektuální konstrukce je představován percepcí, která je podřízena kategoriální fenomenologické analýze.

Tři analytické kategorie se nazývají primárnost, sekundárnost, terciárnost a mohou být mnemotechnicky fixovány jako pocit, existence a zákon. Podle jejich formálního aspektu je lze dělit na monády, diády a triády. Tyto teoretické nástroje mohou být zkoumány a mohou se stát zdrojem plodných poznatků. Ale Peirce předvídal další vzorce těchto tří nerozložitelných kategoriálních elementů. Užívaje metaforického přirovnání k chemickým prvkům a jejich valencím, hovoří o monogenních, diogenních a triogenních rozměrech kategoriálního rozdělení vedoucích k iteraci, dichotomii a trichotomii. Zatímco na první úrovni vytěžíme tři kategoriálně podřízené elementy, na druhé úrovni je jich již šest a na třetí deset.

Nepochopili bychom základní rys Peirceova fenomenologického uvažování, kdybychom přestali u těchto striktních, byť účinných distinkcí. Tyto tři kategorie neexistují nezávisle jedna na druhé. Abychom pochopili veškerou jejich kapacitu, musíme o nich uvažovat pospolu a ve vztahu k tomuto postulátu: terciárnost předpokládá sekundárnost a sekundárnost předpokládá primárnost, takže terciárnost rovněž předpokládá primárnost. Ale je obtížné současně respektovat kategoriální určení a postuláty, kterými jsou elementy pořádány.

Algebraické modelování Peirceova fenomenologického a sémiotického myšlení bylo v současné době provedeno francouzským matematikem a sémiologem Robertem Martym.²⁾ Jako specialista na nejnovější matematické teorie kategorií – které lze zjednodušeně přirovnat k rozvinuté teorii sestav [theory of sets] – dospěl až k demonstraci algebraické mřížkové struktury, která podléhá rozdělení na kategorie a jejich relace. Peirceovo pochoopení logické struktury a jeho hledání matematických základů bylo nyní úspěšně podrobeno formalizovanému modelování. Pro nematematická vypadnou z modelu algebraické nástroje a získá pouhou mřížku. Mřížkový diagram je ještě srozumitelnější a názornější než stromová struktura³⁾ a budeme s ní pracovat ve fenomenologii filmu.

Peirceovská filmová teorie

Fenomenologická analýza filmu či pohyblivých obrázků či audiovizuálního obrazu poukazuje k první trichotomii tří elementů. Její primárnost je dána **estetikou**, vizuálními a auditivními kvalitami. Sekundárnost je dána skutečností, že film je **dvojdimenzionální**. To jej odlišuje od divadla. Terciárnost je charakterizována podřízeností vůči **temporalitě**; tímto rysem se film odlišuje od jiných druhů obrazů jako je malířství či fotografie.

Kategoriální metoda postuluje požadavek všeobecnosti a úplnosti, takže by neměl existovat žádný filmový fenomén, který by nezapadal do jednoho z těchto tří konceptů. Nicméně tyto a následující distinkce by bylo záhodno vysvětlit širěji a probrat je s ohledem na existující kritickou literaturu, to by však přesahovalo rámec a cíle tohoto článku.

Další analytická úroveň generuje šest elementů, pro které použijeme číselnou reprezentaci:

1. 1 – **Estetický** aspekt je pouze opakován.
2. 1 – Kvalitou filmového bytí je rámec filmového obrazu (frame). To odlišuje filmové názírání od normálního.
2. 2 – Film existuje ve dvou dimenzích, představuje reálně existující, trojrozměrné objekty tím, že vytváří iluzi objemu. Hlavním nástrojem je zde geometrická **perspektiva**.
3. 1 – Jakostí pocitu ve vztahu k temporalitě je **pohyb**.
3. 2 – Diogenní element je vytvářen schopností filmu kombinovat časové segmenty a mísit je s novým objektem. Nazýváme to **splynutím** [fusion].
3. 3 – **Čas** je nejzřejmějším znakem pohyblivých obrázků.

Schéma č. 1 znázorňuje těchto šest elementů v malé mřížce filmu. Ikonické pozorování tohoto diagramu nás přivádí k hornímu a dolnímu limitu; tomu je třeba porozumět, aniž bychom do hry zatahovali jakékoli hodnotící soudy. Nejvyšší element sumarizuje všechny nižší elementy a jejich relace. Zakládá úplnost analýzy. Nejnižší položka obsahuje nejvyšší kvalitu; vystačíme zde s peirceovským pojmem „takosti“ [suchness]. Existují dva způsoby pro cestu shora dolů od totality k takosti a naopak: nazýváme je strategiemi.

2) Srov. Robert Marty, *Algèbre des signes*. Amsterdam 1990.

3) Srov. Werner Burzlaff, *Les possibilités phanéroscopiques de l'image cinétique*. „Degrés“ 1988, č. 54 – 55.

KATEGORIE FILMU

1. estetika

2. dvojdimenzionálnost

3. temporalita

mřížka šesti elementů



mřížka deseti elementů

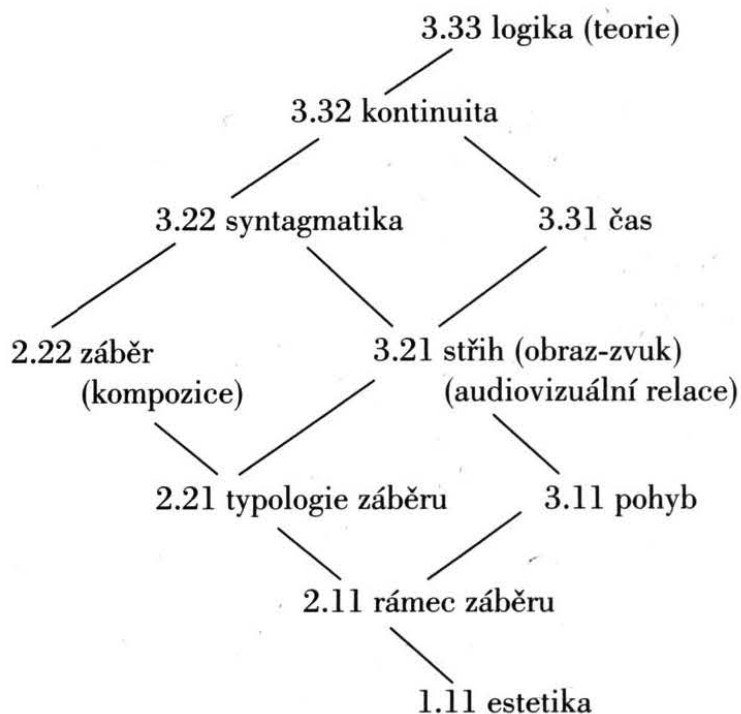


Schéma č. 1

Každá strategie dostačuje pro všeobecnou a úplnou analýzu. To znamená, že pro rekonstrukci celého analyzovaného objektu není nutno pracovat s všemi možnými elementy mřížky.

Strategie ustavující perspektivu odpovídá způsobu natáčení, který preferuje práci s kamerou, zatímco „pohybová strategie“ zdůrazňuje vedení herců. Tyto vývody je samozřejmě nutno chápat jako aproximace a pamatovat na to, že nevytvářejí všechny kategoriální možnosti těchto elementů. Nejsou výlučné, ale můžeme tvrdit s vysokým stupněm pravděpodobnosti, že tyto strategie představují klíčové přístupy filmové tvorby.

Tři ze šesti elementů možno rozvíjet podle jejich diogenní či triogenní kapacity a generovat tak nové elementy připojující se ke třem monogenním elementům, které jsou opakovány. Výsledných deset elementů lze opět charakterizovat číselně.

1. 11 – **Estetika** byla zvolena jako perceptivní hodnota. Pro ilustraci použijeme slavnou Ejzenštejnovu studii o montáži, nazírané jako konflikt. Je to koneckonců tato konfliktní kvalita, která vzrušuje naši mysl a přivádí naši pozornost k promítanému obrazu. Jistě není náhodou, že Ejzenštejn pořádá svých deset konfliktních elementů specifickým kategoriálním (peirceovským) způsobem.

2. 11 – **Rámec záběru** může být analyticky rozložen na technické procesy týkající se kamerové clony, promítacích podmínek či konečně užití elektronických efektů.

2. 21 – **Typologie záběru** se zabývá jednou ze základních otázek filmologie. André Bazin, jeden z nejvýznačnějších teoretiků, považuje „re-cadrage“, tj. změnu rámování obrazu, za základní otázku filmové historie a rozvíjí antinomii realismu a expresionismu, která si stále podržuje svůj význam, jak ukázal před lety Peter Wollen.⁴⁾ V poslední době Gilles Deleuze identifikoval detail, polodetail a celek třemi peirceovskými kategoriemi a vyložil je jako pocit, akci a myšlení.⁵⁾

2. 22 – **Kompozice** zde představuje uspořádání technických faktorů, které přicházejí v úvahu při tvorbě (či analýze) filmového obrazu, jako jsou úhly záběru a osvětlení. Její hlavní smysl spočívá v nastolení vizuální kontinuity.

3. 11 – **Pohyb** je opakuující se element a lze jej analyticky rozkládat na pohyb objektů a kamery a jejich všechny možné kombinace. Vede k pojmovým kvalitám.

3. 21 – **Střih** (montáž) je klíčovým pojmem filmové tvorby. Tento element zahrnuje nejen techniku vizuální fúze, ale též zvukovou mixáž a úplnou audiovizuální relaci, pokud jde o kombinaci záběru [assembling activity].

3. 22 – Zásadně diadický aspekt fúze lze popsat velkou **syntagmatikou** rozvinutou Christianem Metzem. Je založena na důkladném pozorování a je věrohodná, pokud jde o její stěžejní definice. Metoda užitá Metzem je převážně dichotomie; jelikož potřebujeme též trichotomii, pořadí elementů zde navržené se mírně odlišuje od originálu. A dále u Metze chybí desátý element, jež zbývá po bližším prozkoumání nalézt. Metz omezuje svůj systém na narativní filmy, což je rovněž diskutabilní východisko: naše východisko se zdá být všeobecnější.

4) Srov. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington – London 1972.

5) Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris 1985, s. 45.

3. 31 – Kvalitou temporálního pocitu je **čas**. Není to specificky filmová kvalita, ale je celá řada všeobecných termínů, kterých se rovněž užívá ve filmu, zejména ve scenáristice.

3. 32 – Existenciální charakter zákona času je představován **kontinuitou**. Kontinuita je samozřejmě velmi důležitý aspekt každé sekvence záběrů, ale omezuje se převážně na svou vizuální stránku a méně již na časovou.

3. 33 – Sledováním pokynů, které Peirce zanechal, doplňujeme tento element uvedený v naší taxonomické proceduře o pojem **logiky**. Nuže, logika filmu, alespoň podle mého soudu, neexistuje. Především je jasné, že je jen jedna logika, takže výraz logika filmu znamená, že logické uvažování lze aplikovat na filmové jevy a že pohyblivé obrázky mohou být pilířem logiky. Gilles Deleuze postupoval tímto směrem ve svých dvou svazcích o filmu, i když jeho zájmem je časová filosofie.⁶⁾

Tyto elementy lze rozdělit do filmové mřížky o deseti položkách, jak ukazuje schéma č. 1. Rovněž vidíme, že existuje pět možných strategií. Mají společné položky 1. 11, 2. 11 při základně a 3. 32 a 3. 33 na vrcholu. První strategii lze identifikovat jako postoj prostého diváka: je vně normálního pocitu času, reaguje na audiovizuální stimuly a je ovlivňován, uchvácen pohybem. Zainteresovaný filmový amatér by patrně potřeboval čas, aby vysledoval způsob, jakým je film syntagmaticky vystaven, a tak použil druhou strategii. Profesionální kritik jistě zanalyzuje náraz syntagmatickou strukturu, střih a typologii záběru podle třetí strategie. Profesionální filmař se bude pečlivě zabývat záběrovou typologií a střihem a uvažovat o časových aspektech, když promýšlí reakce publika, takže zde jde o dopřednou strategii. Tuto strategii si volí profesionálové, kteří jsou zaujati záběrovou typologií, kompozicí a syntagmatikou, současně otázkami kreativními i technickými.

Analytický proces, který jsme zde sledovali, přináší deset pojmů, které ve skutečnosti nejsou nové. Není to překvapivé, protože teorie musí být srozumitelná. Je rovněž dobře uspořádána a preferuje ekonomii intelektuálních nástrojů. Není nutno měnit metody definice či výzkumu, ani není nutno vytvářet nové principy či pravidla. Tato teorie prostě respektuje důležitá kritéria moderní epistemologie.

Každá z deseti koncepcí může být rozvíjena stejnou metodou, takže dostáváme $10 \times 10 = 100$ kategoriálně definovaných termínů. Jsou rovněž uspořádány do mřížek. Jejich detailní popis by jistě vyvolal diskuse, ale v tomto kontextu bylo nutno vysvětlit pouze metodu a dovést ji až za hranice přijatelnosti, a odpovědět tak kladně na naši původní otázku, jaká je schopnost peirceovské filmové teorie být v souladu s technickými aspekty filmu.

Médium

Film nazíraný jako médium náleží v peirceovském systému k terciární sféře, jejíž formální struktura je dána triádou. Takovou triádou par excellence je reprezentace sestávající ze znaku, objektu a interpretantů, což je hlavní pole zájmu sémiotiky.

Přechod od fenomenologie k sémiotice se děje pomocí percepce. Empirický svět ustavuje univerzum vnímaného, které je v mysli transformováno kategoriální analýzou na

6) Srov. G. Deleuze, c. d.; T ý ž, *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris 1983.

eidetickou strukturu, jak ji nazývá Robert Marty.⁷⁾ Její axiomy Marty vyjadřuje tím, že formalizuje odpovídající matematické univerzálie. Tyto perceptivní struktury se skládají z relací a kombinací monadických, diadických a triadických elementů. Sémiotická analýza je provedena prostým způsobem: sleduje přechod eidetické struktury od znaku k objektu a interpretantu. Výsledné elementy mohou být kdykoli analyzovány, pokud jde o jejich primární, sekundární a terciární kvality a jejich postulační vztahy.

Systematické studium legálních kombinací mezi znaky, objekty a interpretanty a jejich determinacemi jakožto primární, sekundární a terciární vede k deseti elementům, které se nazývají třídy znaků. Jsou opět strukturálně uspořádány do mřížky.

Film nazíraný jako médium je determinován složitými znakovými vztahy. Je to jakýsi dvojnásobný reprezentativní systém a je třeba rozmnožit prosté sémiotické nástroje, aby vyhovovaly složité povaze objektů jako je tento. Peirce tuto otázku rozpracoval a rozlišuje dva objekty a tři interpretanty. S jeho metodou diogenních a triogenních divizí jsme se již seznámili. Šest elementů zahrnujících znak, bezprostřední a dynamické objekty, bezprostřední dynamické a finální interpretanty, je opět determinováno podle svých primárních, sekundárních či terciárních kvalit. Systematické studium všech možností odhaluje 28 tříd (hexadických) znaků.⁸⁾ Jsou distribuovány do mřížky a nabízejí 132 strategií (schéma č. 2, mřížka 28 znakových tříd).

Po podrobném prozkoumání mřížky 28 tříd vidíme, že obsahuje dvě mřížky skládající se z deseti tříd. Ta spodní se nemění, pokud jde o determinace interpretantů: na prosté, tj. primární úrovni jsou „zmrazeny“. To značí, že tyto primární interpretanty zajišťují sémiotický vztah, aniž naznačují, z čeho pravděpodobně sestává. Tato spodní mřížka je charakterizována aktivitou znaku a dvou objektů. Pokud jde o film, připodobňujeme ji k její syntaxi.

Pozornost, kterou jsme věnovali technickým a praktickým elementům filmu, náleží syntaktickému aspektu globální sémiotické analýzy filmu, nazíraného jako reprezentativní systém.

Totalita, tj. nejvyšší třída ze syntaktické mřížky vytváří takost, tj. nejnižší třídu z druhé malé mřížky uvnitř velké. Tato třída očíslovaná jako 333. 111 představuje přechod od syntaktické analýzy k explanaci významu; lze ji nazývat pragmatikou. Poté, co byly pojednány a vysvětleny otázky syntaxe, jsou diskutovány problémy interpretace na bázi syntaktických výsledků. Devět zbylých tříd ve velké mřížce ustavuje sémantické aspekty složité znakové relace.

Bližší pohled na třídu náležící oběma malým mřížkám a zajišťující přechod od syntaxe filmu k jeho pragmatice, ukazuje, že tato třída znaků (333. 111) ztělesňuje všechny symbolické determinace. Odvolává se na interpretanty jen proto, aby využívala jejich kvality jako všeobecností, aniž se táže, z čeho tato všeobecnost sestává.

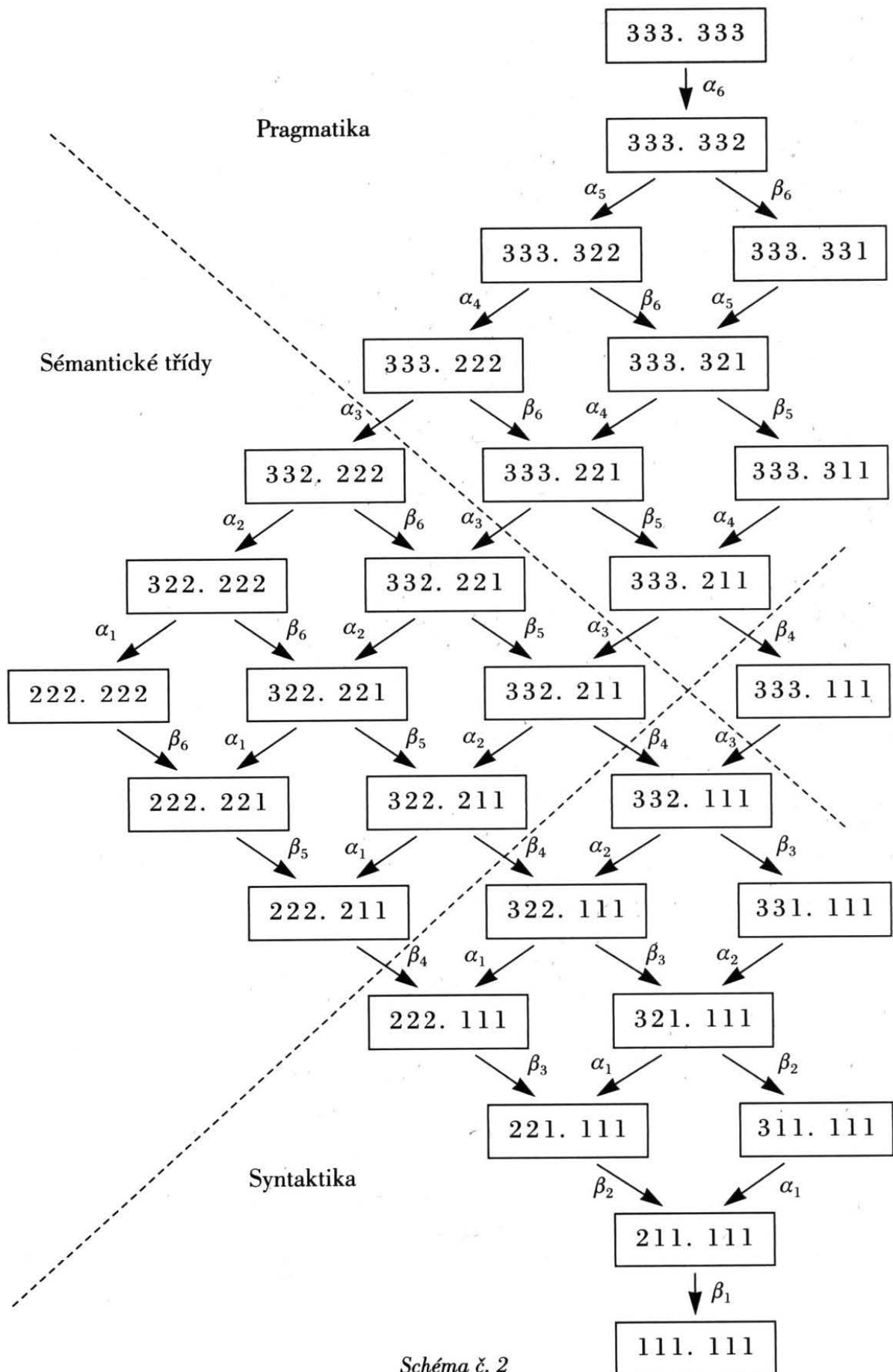
Nahlédli jsme důležitost postulačních vztahů. Tato symbolická třída obsahuje tedy všechny nižší indexní a rovněž ikonické třídy. Teoretická analýza technických aspektů filmu reprezentovaných v mřížce ukazuje, jak se ikony mohou přeměňovat na symboly.

7) R. Marty, c. d., s. 56.

8) Werner Burzlaff, *Semiotisches Modell einer Filmtheorie*. „S – European Journal for Semiotic Studies“ 2, 1990, č. 1, s. 21 – 36.

ILUMINACE

Werner Burzlaff: Filmové dějiny jako hledání symbolů



Diagramová struktura poskytuje kategoriální kritéria a relační nezbytnosti pro různé strategie této přeměny.

Vidíme dále, že pro tento proces je nezbytná terciárnost. To znamená, že film je determinován svým mediálním charakterem, pokud jsou vyžadovány pojmové kvality. Odpověď na naši druhou úvodní otázku lze formulovat takto: pohyblivý obrázek vede k pojmovému myšlení rozvojem mediální charakteristiky technických filmových nástrojů.

Filmové dějiny

Naše metoda používání diagramové analýzy sémiotického filmového objektu poskytuje jisté teoretické nástroje. Víme, že musíme konstruovat diagram vytvořených tříd a determinovat sumární rysy. Sumarizující explanace nebere v úvahu veškerá možná pozorování. Sumační diagram nutno uvažovat jako model. Jestliže se objeví lepší model, tj. model, který bere v úvahu více sémiotických aktivních jevů, je třeba původní model opustit. Příslušný diagram obsahuje největší možný počet syntaktických tříd.

Budeme tuto metodu ověřovat na několika příkladech z Nového německého filmu.

Německá kinematografie byla na počátku šedesátých let ve velmi špatném stavu. Neexistence produkční nebo distribuční společnosti hodné toho jména, neexistence studií či dokonce filmoték byla částečně způsobena rozšířením televize a nadvládou amerického filmového průmyslu. V roce 1966 veřejné subvence umožnily zahájit kariéru několika mladým filmovým tvůrcům. V průběhu následující dekády se někteří z nich proslavili po celém světě, s výjimkou jejich vlasti. Toto je velmi důležité, protože tito umělci neměli prakticky žádné publikum, žádnou zpětnou vazbu. Museli udržovat dialog se svými vlastními filmy. Tato nutnost vysvětluje jistý obecný rys Nového německého filmu: je výrazně poznamenán osobností režiséra. Producentská bída, ale velmi často i bída režisérů samotných, naznačuje další společný rys těchto filmů: nadvládu střihu. Nebylo dost peněz pro natáčecí práce. Tyto faktory a okolnosti vysvětlují, proč se historik může soustředit ve svém výzkumu na filmy několika významných režisérů.

Volker Schlöndorff je jedním z těchto režisérů. Pojem falešnost lze charakterizovat všechny jeho filmy. *Mladý Törless* (1966) trpí rozparem mezi absolutní čistotou matematiky a mrzkostí sociálního života. Všechny jeho činy jsou plny falešnosti, nepravdivosti. V roce 1981 napsal Schlöndorff scénář k filmu *Falsifikace*. Byl si tehdy tak jist zvládnutím svého tématu, že se odvážil tak smělých projektů jako byl *Plechový bubínek* (1979) nebo *Smrt obchodního cestujícího* (1985). Jeho nejodvážnějším počinem byl filmový přepis Prousta. Kritika vesměs *Swannovu lásku* (1983) nepochopila. Schlöndorffova kamera se dívá očima služebnictva. Chování panstva tudíž vyznívá falešně: od make-upu Alaina Delona až po šnerovačku Ornely Mutiové. Swann sám ví o falešnosti svého světa, což vysvětluje jeho lásku k „polomonděně“. Zatímco zápletky je rozvinuta na postavách panstva, kamera ukazuje falešnost jejich situace.

Werner Herzog sní o tom, že natočí dosud nevidaný film. Naše teorie zdůrazňuje důležitost percepce pro fenomenologii a sémiotiku, a to až do stadia pojmového myšlení. Herzog chce vytvářet nové nevidané obrazy a jimi generovat nové myšlenky. To jej staví do tradiční linie německých romantiků, u nichž také nachází inspiraci pro svůj první

film *Signál k životu* (1968). Pro své hledání vytvořil několik dobře známých symbolů: údolí s větrnými mlýny, katabázi v úvodu filmu *Aguirre* (1972) a říční anabázi parníku v *Fitzcarraldovi* (1981).

Těžiště zájmu Wima Wenderse představuje čas. Svě obrazy rozvíjí z příběhu, ale příběh vždy pojednává o filosofických otázkách času. Jeho filmografie se silně jeví jako ilustrace k našim časovým hříčkám a kontinuitě, jistou shodu možno nalézt dokonce i mezi názvy jeho filmů. *Stav věcí* (1982), *Strach brankáře při penaltě* (1971), *V průběhu času* (1976). Zdá se, že Wenders uvažuje spolu s Peircem čas jako nosnou kostru pro logické myšlení. *Paříž, Texas* (1984) lze sumárně označit jako výpověď o kontinuitě. *Nebe nad Berlínem* (1987) se vyznačuje zralou hrou s imaginárními a skutečnými událostmi. S minulostí a přítomností, s podřízením se zákonu času jako základní podmínce lidského života a s vypravěčstvím jako nepřetržitou aktivitou, která umožňuje lidstvu přemoci čas.

Rainer Werner Fassbinder zajisté v tomto období natočil některé ze svých nejvýznamnějších filmů. Jeho ústřední zkušeností je to, že pocity lze exploatovat. Zpracoval toto téma jako mladý dramatik a herec ve svých vlastních hrách. Postupně se naučil ovládat všechny technické aspekty filmařského řemesla. Setkání s Douglasem Sirkem ho přivedlo k poznání, že láska a melodrama mohou posloužit jako nástroje přístupu k realitě. Prozkoumal pocity jedince, páru, člověka v sociálním kontextu, homosexuála ve společnosti a konečně lidstva v historii. Ve svém výzkumu se omezil na Německo.

Co mají tito čtyři němečtí režiséři společného? Již jsme uvedli, že špatné finanční poměry v německé kinematografii nahrávaly individuálnímu přístupu. Je jim nicméně společný banální fakt, že jsou všichni Němci, náleží německé kultuře a jsou produkty německé historie. Jsou si toho všichni vědomi a hájí proto svá velice kritická stanoviska. Nový německý film může pomoci informovat lidi o tom, jak vypadaly německé poválečné politické a sociální dějiny. *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (1975) a role pravicového tisku, *Německo na podzim* (1978) a terorismus, *Americký přítel* (1977) a stavební spekulace ve městech: pojednal zde všechna hlavní témata týkající se nejnovějších německých dějin. Toto je paušální tvrzení, takže si dovolme, abychom byli v analýze důkladnější, ještě jeden příklad. V roce 1978 Fassbinder zfilmoval *Manželství Marie Braunové*, vysoce symbolický pohled na počátky Spolkové republiky. Kritikové viděli ve jménu titulní postavy konotace s fašismem (Eva Braunová) a křesťanstvím (Panna Marie), interpretované jako základní kameny této nové republiky. Je rovněž velmi poučné, že si Fassbinder zvolil manželství, aby evokoval toto historické období. Jistě proto, že to byl melodramatický postup, ale důležitějším důvodem je to, že odkazuje k Bedřichu Engelsovi a jeho analýze sociální instituce manželství, jako bašty kapitalistické společnosti. Studium těchto vývodů v Engelsově spisu bylo na konci šedesátých let nejvíce rozšířeno mezi politickými opo- nenty režimu. Fassbinder použil stejného přístupu ve svém příspěvku, ve filmu *Německo na podzim*. Tyto obrazy se staly symboly duchovní historie Německa.

Znamenala tato analýza, že uvažujeme symboly ve filmu jako konvencionální znaky, závislé na přijatých sociálních zvyklostech? To by nás přiblížilo myšlenkám Siegfrieda Kracauera, který považuje film za zrcadlo společnosti.⁹⁾ Peirceovský symbol je vskutku

9) Srov. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*. Frankfurt a. M. 1964.

podobný konceptům moderních sociologů jako Bourdieu a Passeron. Robert Marty¹⁰⁾ cituje jejich definici „symbolického násilí“, když uvádí, že významy se odvozují buď z fyzické reality nebo z kulturní libovůle. Peirce říká, že „nový symbol může vyrůst pouze z jiných symbolů“ (CP 2. 302). Ale symboly vyrůstají, pokračuje dál, „ze smíšených znaků podílejících se na povaze ikonů a symbolů“ (CP 2. 302). Viděli jsme, že filmoví tvůrci mohou vytvářet své vlastní klíčové pojmy, které řídí jejich vizi sociální reality a jejich tvorbu ikonických obrazů této společnosti. Tyto obrazy se opět mohou stát symboly. A právě těchto symbolů by se měli historikové zmocnit. Jak praví Peirce: „Symbol může, spolu s Emersonovou sfingou, říci člověku: jsem paprsek dopadající do tvého oka.“

Přeložil Ivan Žáček

Tato studie vznikla u příležitosti Mezinárodní konference sémiotiků na počest 70. narozenin Thomase A. Sebeoka, konané v Budapešti a Vídni 30. září – 4. října 1990. Překlad byl pořízen z anglické verze: Werner Burzlaff, *The History of Film as a Search for Symbols*. In: Werner Burzlaff, *Texte et image. Recueil d'articles (1989 – 1991)*. Université de Perpignan, Perpignan 1992, s. 19 – 28.

Citované filmy:

Aguirre (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Americký přítel* (Der amerikanische Freund; Wim Wenders, 1977), *Časem...* (Im Lauf der Zeit; Wim Wenders, 1976), *Falsifikace* (Die Fälschung; Volker Schlöndorff, 1981), *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1981), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1978), *Mladý Törless* (Der junge Törless; Volker Schlöndorff, 1966), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1929), *Nebe nad Berlínem* (Der Himmel über Berlin. Les ailes du désir; Wim Wenders, 1987), *Někdo to rád horké* (Some Like It Hot; Billy Wilder, 1959), *Německo na podzim* (Deutschland im Herbst; Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff ad., 1978), *Paříž, Texas* (Paris, Texas; Wim Wenders, 1984), *Plechový bubínek* (Die Blechtrommel; Volker Schlöndorff, 1979), *Smrt obchodního cestujícího* (Death of a Salesman; Volker Schlöndorff, 1985), *Stav věcí* (Der Stand der Dinge; Wim Wenders, 1982), *Strach brankáře při penaltě* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; Wim Wenders, 1971), *Swannova láska* (Un Amour de Swann; Volker Schlöndorff, 1983), *Signál k životu* (Lebenszeichen; Werner Herzog, 1968), *Ztracená čest Kateřiny Blumové* (Die verlorene Ehre der Katherina Blum; Volker Schlöndorff, 1975).

10) R. Marty, c. d., s. 64.