

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií



Vladimíra Šusová

Proměny sémiotického rámce kinematografie  
na příkladu francouzské nové vlny

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Vančát PhD.

PRAHA

2009

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 22.6.2009

.....  
podpis

### Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucímu mé bakalářské práce PhDr. Jaroslavu Vančátovi PhD., za svědomité vedení mé práce a za podnětné připomínky a rady. Dále bych chtěla poděkovat mým blízkým přátelům, rodině a zejména mému tolerantnímu příteli.

# Obsah:

<b>OBSAH</b> .....	<b>4</b>
<b>PŘEDMLUVA</b> .....	<b>6</b>
<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1. TEORETICKÁ ČÁST: FILM JAKO MODERNISTICKÝ OBJEKT</b> .....	<b>10</b>
1.1. MODERNA .....	10
1.2. 19.STOLETÍ VE ZNAMENÍ ZMĚN .....	12
1.2.1. <i>modernita</i> .....	12
1.2.2. <i>vnímání času a prostoru</i> .....	13
1.2.3. <i>postavení člověka</i> .....	13
1.2.4. <i>postupné zrod abstraktního malířství</i> .....	14
1.2.5. <i>změny způsobu percepce</i> .....	14
1.2.6. <i>fenomén přítomnosti, změny ve vnímání prostoru</i> .....	16
1.3. ZROD FILMU .....	18
1.4. KINE-ATRAKTOGRAFIE .....	19
<b>2. PROMĚNY SÉMOTICKÉHO RÁMCE KINEMATOGRAFIE</b> .....	<b>21</b>
2.1. SÉMOTIKA .....	21
2.2. ZROD A POČÁTKY SÉMOTIKY .....	23
2.2.1. <i>Ferdinand de Saussure a strukturalismus</i> .....	23
2.2.2. <i>Ruský formalismus</i> .....	25
2.2.3. <i>Pražský lingvistický kroužek – Jakobson, Mukařovský a ustavení vstupního vizuálního modelu</i> .....	25
2.3. VÝVOJ SÉMOTIKY .....	32
2.3.1. <i>Postupný zrod filmové sémiotiky</i> .....	32
2.3.2. <i>Změna paradigmatu – přechod od moderny k postmoderně</i> .....	34
2.4.3. <i>Role subjektu</i> .....	38
2.4. 60. A 70.LÉTA – FILMOVÁ SÉMOTIKA .....	39
2.5. USTAVENÍ VÝSTUPNÍHO VIZUÁLNÍHO MODELU:.....	45
<b>3. FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA</b> .....	<b>47</b>
3.1. OD NEOREALISMU K FRANCOUZSKÉ NOVÉ VLNĚ .....	47
3.2. FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA .....	48
3.3. 60.LÉTA - FRANCOUZSKÁ NOVÁ VLNA JAKO ODRAZ ZMĚNY PARADIGMATU .....	52
<b>4. PRAKTICKÁ ČÁST: SÉMOTICKÁ ANALÝZA FILMŮ <i>LONI V MARIENBADU</i> A <i>BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK</i></b> .....	<b>53</b>
4.1. SÉMOTICKÁ ANALÝZA.....	53
4.2. <i>LONI V MARIENBADU /L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBADU/ R. 1961</i> .....	54
4.2.1. <i>Popis filmového produktu</i> .....	54
4.2.2. <i>Analýza</i> .....	55
4.3. <i>BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK /PIERROT LE FOU/ R.1965</i> .....	61
4.3.1. <i>Popis filmového produktu</i> .....	61
4.3.2. <i>Analýza</i> .....	62
4.4. SHRNUTÍ.....	66
<b>5. ZÁVĚR</b> .....	<b>68</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:</b> .....	<b>70</b>
<b>KLÍČOVÁ SLOVA</b> .....	<b>74</b>
<b>KEY TERMS</b> .....	<b>75</b>
<b>ANOTACE:</b> .....	<b>76</b>
<b>ANNOTATION:</b> .....	<b>77</b>



*„Cesta dlouhá tisíc mil začíná prvním krokem“*

(Staré čínské přísloví)

## **Předmluva**

Jak tvrdí staré čínské přísloví *Cesta dlouhá tisíc mil začíná prvním krokem*. Také já kráčím na své životní pouti po cestě, která mi před sebe staví nejrůznější výzvy. V takovémto životním momentu, je třeba co nejlépe výzvy využít, udělat onen pomyslný první krok, a vydat se na dalekou cestou nových (a často do té doby netušených) možností, poznatků a zkušeností. Odvaha a snaha může poté člověka posunout do další životní etapy, přiblížit ho novým cílům. Moji snahou bude sepsat tuto bakalářskou práci. Pokusím se odhalit pro mne nové aspekty zkoumaného tématu, osvětlím nové souvislosti a čtenáře této práce přenesu (alespoň na určitou chvíli) do kouzelného světa filmu, nejnovějšího (tzv. sedmého) z umění, do světa, ve kterém se lidské imaginaci a fantazii otevírají netušené možnosti.

Jsem si vědoma toho, že má práce nebude (a ostatně asi ani být nemůže) tím typem práce, která by aspirovala na to, poskytnout zcela objektivní vhled do dané problematiky, či zvoleného tématu. Práce, která bude balancovat na hraně uměleckého či filosofického diskurzu (tím mám na mysli „diskurz“ ve Foucaultově pojetí slova smyslu) bude představovat jakýsi kompromis mezi subjektivním názorem, hodnocením či faktem.

Doba, ve které nyní žijeme, doba postmoderní, je dobou pluralitních názorů a postojů. Všudypřítomné nejistoty, nejistoty filosofů, vědců, či sémiotiků se po modernistických snahách o nalezení univerzalistických „pravd“ stávají běžnou záležitostí.

Věci nahlížené ze společné perspektivy již nejsou takovou samozřejmostí a jediné platné, jak se dříve zdálo. Naopak, všechno lze pozorovat a zkoumat z mnoha úhlů pohledu a perspektiv, dobrat se tak jednotné „pravdy (či teorie)“ je v dnešním světě zcela nemyslitelné, nicméně také to již není cílem. Univerzalizmus a konečná celistvost se ukázaly jako nedosažitelné, a právě o tuto změnu paradigmatu myšlení od moderny k postmoderně se velkou měrou zasloužily vědecké „revoluce“ a to zejména teorie relativity Alberta Einsteina a fyzikální kvantová fyzika. Uchopit fenomén v jeho celistvosti a z jedné perspektivy nelze, každý z nás má na vždy „k tomu mnoho co říci“, a nikdo nemůže svůj názor upřednostňovat jako „ten lepší“ oproti názorům ostatním.

Necht' je má práce užitečná a přínosná, bez požadavku na objektivní pravdivost.

## Úvod

Christian Metz, jeden z předních filmových sémiotiků, ve své knize *Film language /1971/* prohlásil: *Film je tak těžké vysvětlit, protože je tak snadné ho pochopit*<sup>1</sup> a také *Film je snadné umění a nachází se v neustálém nebezpečí, že se stane obětí své snadnosti*<sup>2</sup>. Tento názor s ním sdílí a sdílet bude většina lidí a já se k němu též připojuji.

Filmy mohou sledovat malé děti<sup>3</sup> a rozumí mu ještě dříve nežli teprve začnou rozvíjet schopnost verbálního jazyka. Filmy mohou sledovat také zvířata, například psi a kočky. K tomu, abychom ocenili ty největší kvality filmového média, nemusíme být zrovna „intelektuály“. Je prokazatelné, že jakákoliv normální lidská bytost je schopna vnímat a rozpoznat vizuální obraz. Jestliže sledujeme obrazy na plátně, vždy jim do jisté míry rozumíme. Z antropologických výzkumů a pokusů se však zjistilo, že i ty nejbanálnější vizuální obrazy jsou vnímány kulturou od kultury porůznu. Nejasnosti a neporozumění tudíž pramení z odlišného „čtení“ filmu. Při sledování jakéhokoliv filmu se snažíme číst a rozluštit jednotlivé obrazy (rozumový proces) a pochopit význam režisérovi intence.

Jak jsem již zmínila, divák film „čte“. Nabízí se srovnání, které by film připodobňovalo k jazyku. Jelikož lidé, kteří během svého života dosti čtou a jsou tzv. sečtělí, nemají postupem doby žádné výrazné problémy se čtením náročnějších knih, tak ani lidé, kteří filmy často sledují, a stanou se tak „skoukaní“, nemají značné problémy s pochopením filmů. Tito filmoví diváci si naopak ve filmu všímají a postřehnou mnohem více věcí, nežli například lidé, kteří zajdou na film „jednou do roka“.

Můžeme tedy říci, že film je velice podobný jazyku (jazyku je stejně jako filmu vždy nějakým způsobem rozuměno). Film však nemá žádnou ustavenou gramatiku (má pouze systém „kódů“), slovníky (systém znaků), ani striktní pravidla pro to jak má být používán. Nemůže tedy být jazykovým systémem, ale stejně jako jazyk, slouží i film jako zásadní komunikační prostředek.

V první *teoretické části* mé práci se budu snažit ukázat, jak film „funguje“. Věda, která se tímto „fungováním“ filmu zabývá se nazývá filmová sémiotika. „Sémiotika je obecný pojem, pokrývající mnoho konkrétních přístupů ke studiu kultury jako jazyka.“<sup>4</sup> Kořeny

---

<sup>1</sup> METZ Ch., *Film language*, s. 69 (volně přeloženo)

<sup>2</sup> METZ Ch., *Film language*, s. 77 (volně přeloženo)

<sup>3</sup> Ovšem až v 8 či 10 letech začínají rozumět filmovým obrazům tak jako dospělí lidé.

<sup>4</sup> MONACO J., *Jak číst film*, s. 423

obecné sémiotiky sahají až k lingvistovi Ferdinandovi de Saussurovi, který ve 20. letech 20. století položil této vědě základy.

Mojí snahou bude nastínit proměny sémiotického rámce kinematografie, přičemž se nebudu omezovat pouze na obecně známé francouzské sémiotiky. Do tohoto rámce se pokusím zahrnout i významného českého strukturalistu Jana Mukařovského (ve světě značně opomenutého) a jeho dynamické struktury, jehož vliv měl na sémiotiku značný dopad.

Film, který se zrodil na přelomu 19./20. století prodělal během svého působení značné změny. Zejména umění nejen odráží, nýbrž také spoluvytváří dobu, která ho transformuje. Doba, ve které filmové médium vzniklo, přelomu 19./20. století, byla dobou modernistickou. Nemohu ve své práci opomenout modernistické tendence a vlivy, které film jako čistě modernistický objekt, natolik ovlivňovaly a formovaly. Budu analyzovat jak se vlivem modernistických přeměn společnosti proměnila pozice filmového diváka a jeho vnímání filmu jako takového; či jak se proměnila role filmového subjektu (herce).

Každé umělecké dílo současně odráží jistým způsobem realitu i duše svých tvůrců. Nejinak tomu bylo i v případě tvůrců-filmařů filmového směru nazvaného francouzská nová vlna. Svět 60. let 20. století, který je také označován jako doba přechodu paradigmatu postmoderny, se stal na mnoha místech světa dobou vzniku nových filmových hnutí, nazývaných jako *nové vlny*. Zcela noví mladí začínající filmaři, obeznámení filmovou historií, za pomoci nových technologií, přitáhli ve své době znovu do kin „mladou kulturu“. Tito francouzští talentovaní a nadšení filmaři, původně začínající jako kritici v *Cahiers du cinéma*, ostře vystupovali proti staré, tradiční a značně stagnující kinematografii. V době 60. let byla francouzská nová vlna jednou z nejvýraznějších nových vln vůbec, a právě na jejím příkladu se budu snažit demonstrovat posun, který filmová sémiotika zaznamenala od svého počátku. Dalším z důvodů je také fakt, že přední filmoví sémiotici (Metz, Deleuze) byli právě Francouzi a svá díla sepisovali právě s četnými odkazy na francouzskou novou vlnu.<sup>5</sup>

Přechod od moderny k postmoderně výraznou měrou změnil jak pohled režisérů na realitu (změna výrazových prostředků, „dezintegrace filmového subjektu“, mnohost úhlů pohledu a perspektiv, ztráta životních jistot, hledání vlastní identity, styčných „opěrných“ bodů, apod.), tak diváků na film.

V druhé, *praktické části* mé bakalářské práce, zaměřím svůj hledáček ještě blíže. Zaměřím se na dva filmy francouzské nové vlny – první film **Loni v Marienbadu** režiséra

---

<sup>5</sup> Christian Metz ve své knize *Film language* sémioticky analyzuje snímky - *Adieu Philippine* /1962/ režiséra J. Roziera a *8<sup>1/2</sup>* /1963/ režiséra F. Felliniho

Alaina Resnaisa a druhý **Bláznivý Petříček** režiséra Jeana Luca Godarda – které mi pomohou poukázat na změny, ke kterým v 60.letech v kinematografii došlo. Oba filmy stojí na prahu mezi modernismem a postmodernismem. Prostřednictvím sémiotické analýzy se budu snažit filmy analyzovat a poukázat na jednotlivé aspekty moderny či postmoderny.

Tato práce se bude snažit tato témata náležitě postihnout ve všech svých aspektech.

# 1. Teoretická část: Film jako modernistický objekt

Jestliže je cílem mé práce objasnit proměny sémiotického rámce kinematografie, je mou povinností podat v následujícím textu stručný přehled toho, v jakých společenských podmínkách film vznikl, co mělo na jeho utváření značný vliv, a jakým způsobem byl diváky vnímán. Bez těchto souvislostí by později nebylo možné navázat na hlubší analýzu filmové sémiotiky. Tak jako si svým vývojem prošel (a stále prochází) film, vyvíjela se také filmová teorie, přístupy k filmu, i samotná filmová sémiotika.

## 1.1. Moderna

Film, který vznikl v 19.století, byl plně v zajetí **modernity**. Toto tvrzení je proto třeba blíže definovat (zejména termíny moderna a modernita).

Je třeba vymezit, kdy vlastně moderna vznikla, za jakých okolností a jaké měla ve společnosti důsledky. Jestliže chceme datovat vznik moderny, je nutné se *podívat* hlouběji do historie a poukázat na vývoj a změny společnosti a lidského myšlení.

Mějme na paměti, že po dlouhou dobu (až do konce středověku), byl člověk pouze součástí velkého univerza, „bez vlastního názoru“, pod vlivem bezbřehé víry v Boha. Ovládán „vyšší mocí“, podroben svému pánu, přísným tradicím, nařízením, i disciplíně. Jeho jistoty vycházely z pevně nastoleného „neměnného“ **univerzalistického řádu** hierarchie a víry v Boha. Byl „anonymním“ jedincem, u něhož převládala jednostranný zájem pouze o věci boží. Považovat tohoto středověkého člověka za „nesvobodného“ by bylo pouze naším subjektivním pohledem, jelikož dnešní člověk uvažuje o svobodě poněkud jiným způsobem, nežli člověk doby minulé. **Autorita** byla určitým pojátkem s absolutnem a jedinci pevně určovala místo ve světě. Hlavní ideou křesťanského myšlení byla po dlouhou dobu Božská prozřetelnost.

Situace se mění s příchodem renesance na přelomu 13./14.století, kdy se začíná člověk vymaňovat ze své anonymity, a svůj zájem směřuje k člověku jako osobě, která již za své ideály nepovažuje křesťanskou pokoru a striktně odříkavou askezi. Jistoty božích zákonů jsou

nahrazeny jistotami našich smyslů či empirických poznatků, božská prozřetelnost je nahrazena prozřetelným pokrokem.<sup>1</sup> Roste zájem o člověka, přírodní vědy, za ideály se považují krása či dobro. Nově smýšlející měšťané se snaží zbavit církve a prosazovat **individualismus**.

K pozvednutí individualismu velice zásadně přispělo právě osvícenství, které vyzvedlo princip lidského rozumu, *samostatnosti*, přirozenosti, a touhy v pokrok. Jak tvrdí Immanuel Kant, v projektu osvícenství šlo zejména o to, aby „člověk vykročil ze své nesvéprávnosti zaviněné jím samým“<sup>2</sup>. V 18.století začínají osvícenští filosofové formulovat program modernosti. Osvícenci ustavují univerzalistické zákony morálky, prosazují obecně platné objektivní zákony ve vědě, snaží se stvořit „lepší“ svět pomocí vědy – respektive techniky.

Filosofické myšlení pozvedl zejména Descartes, který došel k závěru, že právě myslící subjekt je základním východiskem pro poznání (jedinou jistotou je naše vlastní existence). Člověku se na jedné straně otevřelo volné pole působnosti, na straně druhé však ztratil své doposud pevné místo ve společnosti. Jestliže se středověký člověk obával konečnosti, novověký člověk se obává nekonečnosti a s tím spojené nezakotvenosti a neurčitosti. Křesťanský univerzalizmus se svými tradicemi je vystřídán národní politikou. Lidé více zkoumají a analyzují sami sebe.

Produktem osvícení je tedy jakési **jednotné Já** a rozum procesů této osvícenské racionalizace je označován jako „logicko-identický“ – rozum „totalizující“. *„Proti osvícenství jako procesu racionalizace mobilizovala již záhy sama moderna, a to vždy silné protichůdné síly; za jejich exponenty můžeme považovat například německé romantiky, raného Hegela, Nietzscheho, raného Marxe, Adorna, anarchisty; k těmto protichůdným silám patří velká část moderního umění.....nicméně je nápadné.....že tyto protichůdné síly, vzdorující modernímu „racionalismu“ zůstávají zvláštním způsobem závislé na racionalistickém mýtu moderny, neboť se neartikulují esteticky, nýbrž teoreticky a politicky“<sup>3</sup>.*

Snaha o lidskou emancipaci (skrze ovládnutí přírody), která je nejvíce patrná v 19. a 20.století, je definována v rozličných **velkých příbězích moderny** („metapříbězích“) – osvícenský příběh osvobození člověka, hermeneutiky smyslu v historismu, marxistický příběh o osvobození lidstva k autonomii, či získání štěstí v kapitalismu.

---

<sup>1</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 48

<sup>2</sup> WELLMER A., K dialektice moderny a postmoderny – kritika rozumu po Adornovi, s. 82

<sup>3</sup> WELLMER A., K dialektice moderny a postmoderny – kritika rozumu po Adornovi, s. 84

Vymezení pojmu moderny, se v našem postmoderním věku stalo předmětem velkého množství úvah. Tímto pojmem se významně zabývali zejména Theodor W. Adorno a Max Horkheimer ve svém díle *Dialektika osvícenství*, ovlivněni Hegelovou fenomenologií a Nietzscheovou „kritickou historií“. V tomto díle autoři zmiňují: „*Cílem osvícenství v nejobecnějším významu pokrokového myšlení od počátku bylo zbavit lidi strachu a učinit z nich pány.*“<sup>4</sup> Osvícenství tak vyslovuje myšlenku osvobození a uskutečňuje ji tím, že se snaží vymanit člověka z jeho podřízenosti.

J. Habermas a M. Foucault se přiklání k Adornově a Horkheimerově vymezení moderny, Hegel poukazuje na tři etapy (objev Ameriky, renesanci a reformaci), M. Heidegger přičítá vznik moderny Descartesovi a jeho přelomové metafyzice subjektu.

## 1.2. 19. století ve znamení změn

### 1.2.1. modernita

Společnost a její organizace se nejvíce začaly měnit zhruba v polovině 19. století. Toto období, které je možné nazvat obdobím **modernity**, bylo charakteristické velkými a rychlými změnami<sup>5</sup>. Anthony Giddens uvádí, že velice značný posun nastal ve vztahu subjektu k času a prostoru, který je spojen s novým způsobem nazírání (zmocňování se světa) pohledem.<sup>6</sup>

V tomto století došlo k velkému rozšíření obrazových forem populární zábavy. Masově se vyráběly světelné obrazy, fotografická alba či ilustrované příběhy.<sup>7</sup> V této protikladné a bouřlivé době se moderní umělci pokoušeli prosazovat zcela, do té doby, odlišný způsob zobrazování, ovšem také nazírání. Vizuální reprezentace se otřásla ve svých základech, perspektivní prostor (nastolený již od dob renesance) neměl v umění místo. Toto období modernity však současně charakterizuje také posedlost „dokonalým“ vyobrazováním, příklon k realismu, a to skrze mechanické prostředky (aparáty) duplikace (fotoaparát, kinematograf, ...).

---

<sup>4</sup> DA/GS 3, s. 19 In: Hauser M., Adorno: Moderna a negativita, s. 18

<sup>5</sup> Martin Hliský zmiňuje, že zejména estetická a umělecká praxe modernity v sobě nese povědomí celého jednoho cyklu evropské civilizace, jenž začal renesancí a vyčerpal se koncem 19. století..... „*Tuto kulturní a civilizační proměnu lze vidět jako velmi složitý proces, v němž dominuje přehodnocení role lidského subjektu a subjektivity, vztahu racionálního a iracionálního, vnějšího a soukromého. Protiklad veřejného a soukromého, objektivního a subjektivního, se promítá téměř do všech aspektů kultury modernismu – lze jej rozeznat v Bergsonově psychologii, v psychologii Williama Jamese, v Nietzscheovi, ve Freudově psychoanalýze, v Einsteinově teorii relativity a v neposlední řadě i v proměnách modernistické poezie, prózy, hudby a výtvarného umění.*“ - HILSKÝ M., Modernisté, s. 11

<sup>6</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 13

<sup>7</sup> THOMPSON, BORDWELL, Dějiny filmu, s. 21

### 1.2.2. vnímání času a prostoru

Změny významně zasáhly do **vnímání času a prostoru**. Průmyslová společnost by nemohla existovat bez hodin a přesného načasování činností. Nově zavedený standardní světový čas (zavedený v roce 1884) umožnil existenci komplexních systémů mezinárodní dopravy a komunikace, na nichž začal být lidský život zcela závislý.<sup>8</sup> Lidé začínají pečlivě rozvrhovat celý svůj den, hledají vhodnou náplň pro strávení svého volného času. Svět se tak rozděluje do jakýchsi časoprostorových zón.

Postupná relativizace vzdáleností (časoprostorová konvergence) bývá spojována s šířením informací. Lidé jinak hospodaří se svým časem, především nové možnosti dopravy mají vliv na subjektivní prožívání času. Transformace prostoru je úzce spojená s vytvořením typického městského prostoru (jenž je velmi podobný našemu městskému prostředí). Vzniká tak nový životní styl, lidé již nejsou tolik „spoutáni“ a „ovládáni“ denními stereotypy a povinnostmi, které se vždy přísně pojili s určitými místy a časy. Tyto tradiční struktury společnosti padají a tvoří se struktury nové.

Jak zmiňuje Giddens, modernita „vy-místuje“ – místo se stává příznakem. *“Nedochází pouze k tomu, že lokalizované vlivy mizí v odosobněnějších vztazích abstraktních systémů. Mění se dokonce samotné předito prostorové zkušenosti spojující blízkost a vzdálenost způsobu, které se dříve málo vyskytovaly. Existuje zde složitý vztah mezi důvěrnou obeznámeností a odcizením.”*<sup>9</sup>

### 1.2.3. postavení člověka

Nebyli to však pouze umělci, kteří změnili svůj přístup. Právě 19.století zásadním způsobem **proměnilo postavení člověka** jako pozorovatele. „Nápor“ vizuálních podnětů a informací, „ztráta“ jistot a styčných či opěrných bodů, „dezorientovanost“ v prostoru i čase (jízda vlakem, telefonní připojení, let balónem), s tímto vším se musel moderní pozorovatel vyrovnat. Ve chvíli, kdy rozumová tvrzení nahradila tradiční představy se zdálo, že skýtají mnohem větší pocit jistoty, než předcházející dogmata. *„Modernita je vytvářena v rámci a skrze reflexivně uplatňované vědění, ale ztotožnění vědění s jistotou se ukázalo chybným. Jsme vrženi do světa, který je plně ustaven pomocí reflexivně utvářeného vědění, a ve kterém si současně nikdy nemůžeme být jisti dokonce tím, že kterýkoliv z prvků tohoto vědění nebude revidován.”*<sup>10</sup>

<sup>8</sup> GIDDENS A., Sociologie, s. 102

<sup>9</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 126

<sup>10</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 41

#### 1.2.4. postupné zrod abstraktního malířství

19.století je v dějinách umění velice přelomové. Společně s nástupem moderny a vznikem „**abstraktního malířství**“ se postupně vytrácela „realistická“ znázorňování. Tento přerod vzniká postupným rozvíjením vizuálního obrazného systému, jenž se uskutečňuje skrze avantgardní proudy impresionismu, kubismu, pointilismu a dalších uměleckých proudů. „*Takto impresionismus, ve snaze důsledně podpořit jednotu prostoru (odstranit dualitu objektů a prostoru) principiálně důsledně rozkládá tvarově objektové myšlení, aby na jeho místo nastolil nový adekvátně obsažný sémantický systém (zprvu akceptovaný pouze v emocionální úrovni, bez racionálních konsekvencí), zkoumající lidskou interakci „se zbytkem vesmíru“ s pomocí zásadně nového prostředku.*“<sup>11</sup> Impresionisty vytvořená barevná skvrna se postupem doby stává novým malířským prostředkem (či konstruktem) pro zcela nové vnímání „skutečnosti“.

Přelomovým novátorem v této oblasti byl především **Paul Cézanne**, který si na poli malířství začínal uvědomovat strukturální vztahy a vazby. Cézannovým hlavním záměrem bylo dosáhnout jakési kompaktnosti uspořádání prostoru skrze strukturální vztahy jednotlivých elementů. Cézanne byl často kritizován za to, že neumí ve svých obrazech namalovat perspektivu, ale právě perspektiva už dle Cézanna potřeba nebyla, vědom si přítomnosti relačních vazeb v obrazech, jelikož „*předměty ve svých vztazích k dalším předmětům (za předmět je považováno i to, co dřívější systém chápal jako „prázdnou mezi objekty“ – např. vzduch mezi nimi) drží vzájemně „samonosně“ pohromadě ze svých vnitřních konstrukčních sil, barevných vztahů - bez scelování nějakým universalistickým systémem, nasazeným zvnějšku*“<sup>12</sup>

#### 1.2.5. změny způsobu percepce

Značná rychlost doby, vizuálních podnětů, i moderní dopravy staví pozorovatele do zcela nové pozice. Nevyhnutelně tak dochází ke **změnám způsobu percepce** (vnímání), ovšem také v důsledku šoku z dříve nemyslitelných pohledů, se jednotlivec (zcela oprávněně) staví do pozice jakéhosi *nedůvěřivého a velmi obezřetného pozorovatele*. Strach je způsobený hned z několika důvodů. Předně z dosud neprožitě fyzické blízkosti, či z blízkosti jako důsledku zrušení dříve přísně tradičních bariér (mezi společenskými vrstvami). Vyrovnat se

<sup>11</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 93

<sup>12</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 94

s nově přicházejícími hrozbami a nebezpečími nebylo nic jednoduchého. Lidé v této době byli vlastně neustále **šokováni**, částečně traumatizováni.

Například pouhá přítomnost železničního nebezpečí – způsobená masáží novinových „katastrofických“ článků – vyvolávala na jedné straně velká traumata, avšak na straně druhé se u jedince zvláště mísila s pocitem neuvěřitelného vzrušení z velké rychlosti.<sup>13</sup> Gunning v této souvislosti zmiňuje jízdu vlakem, která „produkovala“ stále větší a větší počet šoků, které však způsobují potřebu nových šoků – atrakcí.<sup>14</sup> Jedinec se tak stává nehybným cestovatelem, který svoji pozornost směřuje k *panorámě* (na konci 19.století byla panoráma typickým úkazem v malířství a těšila se velké oblibě zejména ve Francii – např. na světových výstavách). Pozorovatel si při jízdě vlakem „osvojuje“ časoprostorové smršťování a dále získává novou zkušenost skrze rámování skutečnosti při pohledu na uplývající a mizející krajinu. Právě tyto skutečnosti učí pozorovatele novému pojetí pohledu na krajinu, který lze označit právě jako „*panoramatické vnímání*“ právě z toho důvodu, jelikož byl pohled na krajinu zprostředkován novým pohybujícím se aparátem.

Tyto vizuální zážitky, které se produkují jízdou vlakem, či během sledování filmů, nabývají zcela nových obsahů. Jednak se (v protikladu k dříve uzavřenému světu) rapidně zvyšuje počet nových vizuálních podnětů se kterými si jedinec při tomto sledování setkává, i když jen prostřednictvím svého oka, či projekčního plátna. Z čehož vyplývá zvyšující se fiktivnost tímto způsobem zakoušených podnětů, čímž současně vyvstává možnost mnohem méně radikálnější a značně uvolněnější manipulace s nimi v mysli jedince.<sup>15</sup>

*„Inovace způsobu vnímání světa možnostmi pohledu z vlaku a stejně tak inovace vnímáním kinematografického zobrazení nespočívá ani tak v tom, že „nabízí obraz, který ubíhá“, ale že zásadně omezuje dobu pohledu na něj a tím jej fakticky ruší v jeho simultaneitě – nutí vizuální vnímání k zachycování pouze ohniskových zážitků, u nichž není dostatek času na postižení celé scény, vede jej k postihování jakýchsi vymezených území vizuálních objektových trsů (clusterů), které stihne oko projít sakadickými pohyby a které si vnímající psychosomatické individuum v této objektově vázané skladbě zapamatuje.“<sup>16</sup>*

Kinematografické vyjádření, které zcela novátorským způsobem „rozptýlilo“ lidský pohled, si automaticky vyžádalo vytvoření vizuální percepce, která má měla být vystavena na zcela novém základě.

---

<sup>13</sup> HANÁKOVÁ P., „Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují“, *Iluminace* roč. 2005, č.4, s. 85

<sup>14</sup> GUNNING T., *Estetika úžasu*, s. 163

<sup>15</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 138

<sup>16</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 139

Ztráta tradičních struktur a jakási nucená „vrženost“<sup>17</sup> do veřejného života (města, politiky, práce) může do jisté míry navodit v člověku pocit ztracenosti či osamělosti v davu, mase lidí, nebo rovněž pocit bezmocnosti. Tyto pocity dezorientovanosti, nedůvěřivosti, nedostatku kontroly, osamělosti jsou však jen „jednou stranou mince“ a jako takové jsou vykompenzovány možnostmi volného pohybu, sledování, přemýšlení či *bezpečného zachycování okolní reality*. „Svět tam venku – svět, který místo obeznámenosti s domovem a nejbližším okolím nabývá rysů neurčitého časoprostoru – není vůbec čistě neosobním světem. Naopak, intimní vztahy mohou být udržovány na dálku a osobní pouta jsou neustále podněcována ostatními lidmi, které člověk dříve neznal.“<sup>18</sup>

Kameraman, popřípadě fotograf, se ve své době stává jakýmsi *flaneurem*, který věrně zachycuje svět svými záběry. *Flaneur* chce vidět mnohem více, ale na druhou stranu nechce být viděn. Svým objektivem kamery či fotoaparátu zachycuje svět pohledem zcela jiným, než je pohled lidských očí. *Vytrhává* tak okolní svět ze své celistvosti a prostřednictvím svého aparátu „konzervuje“ snímáný materiál. Nemusí chodívat (jako někteří malíři) každý den ve stejnou denní dobu na stejné místo, aby zachytil kouzlo tohoto místa v jedinečném okamžiku. Zaznamenaný materiál, mechanicky zdvojený obraz, je dokonalou analogií, replikou, s kterou se žádný obraz malíře nemůže nikdy porovnávat. Obraz, který je vždy subjektivně zobrazen, nemůže této dokonalosti zobrazení dosáhnout.

Tato **transformace subjektu** je charakteristickým rysem moderny a výsledkem dlouhého osvícenského snažení.

#### **1.2.6. fenomén přítomnosti, změny ve vnímání prostoru**

**Přítomnost** je v době modernity – v době která zkoumá čas velice důkladně, „povýšena“ na výsadní působiště lidské zkušenosti (empirie). Značný důraz na přítomný okamžik je očividný zejména v umění – jak výtvarném (kubisté snažící se znázornit a postihnout čas skrze prostorovou koncepci svých děl, zobrazovaný předmět je rozfragmentován na nejzákladnější geometrické tvary, předměty nejsou zobrazovány z jednoho úhlu pohledu, ale současně hned z několika úhlů pohledu), tak i filmovém (*Edward Muybridge* přispěl ke vzniku filmu skrze svojí analýzu pohybu - vyfotil okamžité fotografie, zachycující běh koně, a dokazující, že v určitém okamžiku má kůň zvednuty všechny své

---

<sup>17</sup> vrženost – „*Geworfenheit*“ - Heidegger charakterizuje existenci jako vržený rozvrh – IN: PETŘÍČEK M., Úvod do současné filosofie, s. 78

<sup>18</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 128

nohy, Muybridge inspiroval *Étienna Julese Mareyho*, který studoval let ptáků a rychlé pohyby dalších živočichů za pomoci fotografické pušky).

Čas, se stále více zpřesňoval, měřil, zaznamenával, a důsledkem toho se „objektivizoval“. „Význam standardního času pro celý svět a pro mezinárodní systém komunikace byl skutečně převratný. Zatímco dříve byl svět, pokud šlo o vnímání času, fragmentární, chaotickou planetou, standardní čas proměnil tento zmatený a nepřehledný chaos v úhlednou totalitu.“<sup>19</sup> Lidé zprvu začali uvažovat o obecně daném objektivním času, který stavěli do protikladu k času subjektivně prožitému a vnímanému (v knize Marcela Prousta *Hledání ztraceného času* prožívá hlavní postava románu svůj soukromý čas – spíše nežli hodiny zachytí čas náhle připomenuté vzpomínky). Hodiny, jako neúprosný kráječ času, se často v nejrůznější podobě stávají motivem řady uměleckých děl (A.Gleizes, P. Cézanne), jedním z nejnámějších zpodobení hodin jsou „roztékající se“ hodiny v podání Salvadora Dalího, které se stávají určitou personifikací fluidního-roztékajícího se bergsonovského času. Modernisté přistupují k času zhruba tímto způsobem: „*štěpí a relativizují čas, kouskují jej, zmnožují, zkracují, zastavují, a je-li to třeba, přetáčejí jej zpět....totalizující, objektivně měřitelný a standardizovaný čas veřejný nahradili soukromým časem pluralitním a relativizovaným a newtonovskou představu atomizovaného času nahradili časem fluidním, nepřetržitě plynoucím a věčně proměnlivým.*“<sup>20</sup>

Nejenom přeměna pojetí času, ale zejména přeměna pojetí prostoru byla významným modernistickým rysem. Homogenní a absolutní prostor byl počátkem 20.století nahrazen heterogenním prostorem, zásadní a výsadní postavení euklidovské geometrie bylo vážně zpochybněno a zákony perspektivy nahradila modernistická zmnožená perspektiva.<sup>21</sup> O tuto techniku se zasloužil především **Paul Cézanne** a k dokonalosti ji dovedli kubisté. Nejenom umělci, ale také F. Nietzsche popíral jedinou objektivní skutečnost, a prosazoval odlišné úhly pohledu a rozličné interpretace. Filosofický perspektivismus byl často spojován s Einsteinovou teorií relativity, vyvracející jednu realitu a jeden prostor. Einsteinovy či Minkowského pojetí čtvrté dimenze a časoprostoru obecně dávaly popud umělcům k vytváření abstrakce či zviditelnění neviditelného. „*Popření absolutních hodnot nadřadilo subjektivní vidění, vnímání a individuální revoltu.*“<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> HILSKÝ M., *Modernisté*, s. 17

<sup>20</sup> HILSKÝ M., *Modernisté*, s. 19

<sup>21</sup> HILSKÝ M., *Modernisté*, s. 27-28

<sup>22</sup> SVATOŇOVÁ K., *Obrazy mezi prostorem a časem*, Cinepur č.62, s. 008

*„Epocha modernismu se stala dobou nestability, pochyb, ztráty jistot a krize, zkrátka těch civilizačních otřesů, které vyvrcholily v první světové válce.“<sup>23</sup>*

. Z tohoto vyplývá, že film, který se ve svých začátcích zabýval výzkumem vztahu času-prostoru i samotného pohybu, se stal modernistickým objektem.

### 1.3. Zrod filmu

Počátek filmu, nejmladšího z umění – sedmého umění, je těžké přesně datovat. Musíme mít na zřeteli, že objev kinematografie se nesmí spojovat pouze s technickými vynálezy, které ho umožnily. Jak dokládají slova Andrého Bazina: *„vždy je to nejprve přibližná, složitá realizace nápadu, a teprve potom průmyslový objev, který jako jediný může nápadu otevřít cestu k praktickému uplatnění.“<sup>24</sup>* Film byl jakýmsi společným vynálezem. Samotný kinematograf je až výsledkem řady malých objevů, z nichž skoro každý měl svého tvůrce.

Film, který vznikl následkem průmyslové revoluce a několik desetiletí po vynálezu fotografie, se stal jak novou formou zábavy, tak i novým prostředkem pro umělecké vyjádření.

Jedno z nejslavnějších prvních veřejných filmových představení se uskutečnilo 28. prosince 1895 v kavárně Grand Café v Paříži. Diváci nemohli uvěřit tomu co vidí, byli naprosto šokováni. Pohyblivé obrázky kinematografu bratří Lumiérů postupně „vytlačily“ statické fotografie a vznikl nový fenomén - film. Těžko usuzovat, zda si lidé v té době uvědomovali co vlastně film je, k čemu slouží a zejména k čemu sloužit může. Příliv diváků ale zcela jistě zajistil. Ostatně nezůstalo jen u krátkodobé zvědavosti, právě fascinace a údiv nad filmovým médiem spojuje stejně tak prvního francouzského diváka z roku 1895 a diváka současného. Kinematograf byl dlouho považován za **atrakci**, jak uvedl *E.-L. Bouquet*. Byl stejně jako akrobat, zpěvák, či bavič jedním z očekávaných čísel programu kaváren, či kabaretů. Největší úžas u diváků rané kinematografie vzbuzoval úvod filmového představení.

V této souvislosti Gunning zmiňuje, že filmová představení začínala prezentací statického obrázku, přičemž po určité chvíli se statická fotografie díky spuštěnému projektoru rozpochovala a „ožila“. Napjatého diváka tak více fascinovalo zejména ono rozpochování,

---

<sup>23</sup> HILSKÝ M., *Modernisté*, s. 31

<sup>24</sup> BAZIN A., *Co je to film*, s. 20

nežli věrohodnost zobrazených událostí. Tento kouzelný pohyb byl v rané kinematografii skutečnou atrakcí.

Tyto první kinematografické počiny byly zaznamenávány jako časově simultánní obrazové plochy „prolamované“ pouze pohybem a s dnešním odstupem si lze uvědomit, že spíše kopírovaly divadelní pojetí, nežli aby vytvářely pojetí nové – ryze kinematografické. Filmová scéna tak představovala divadelní jeviště se značně omezeným prostorem pro realizaci herců, běžné bylo také vkládání malířského konceptu (typické pro divadelní scénu) v podobě paravánů (pomalovaných perspektivou) či kulis. Snaha o hloubku obrazu často narážela na mnoho překážek, jelikož pohyb samotných herců bylo možné zaznamenávat jen v omezené hloubce reálné scény. Prohloubení a rozšíření scény mohlo přijít teprve až s vynálezem nových technických prostředků (pohyb kamery, stříhová skladba).

Film zapůsobil jak na diváky, tak i na umělce. Právě dějiny umění odrážejí věčnou lidskou snahu zastavit prchavost života. Chce-li člověk zvítězit nad smrtí, musí zakonzervovat čas i prostor.<sup>25</sup> Teprve vznik kinematografie umožnil spojit obraz času a prostoru a dokonale zachytil permanentně plynoucí život. Odvěká lidská touha po realismu, napodobování (*mimesis* jako nejvyšší hodnota obrazové estetiky), a iluzi se plně uspokojila skrze mechanickou duplikaci kinematografu. Přímé zaznamenávání obrazů světa znamenalo ve světě umění skutečný posun. Modernistické tendence umělců o zastavení a prozkoumání času či prostoru našly své uplatnění zejména v kinematografii.

#### **1.4. Kine-atraktografie**

Doba rané kinematografie, tedy přelomu 19./20.století, byla dobou spojenou s přemírou prezentované vizuality, vjemů, a „tlaků“, které velmi podstatně obklopují a ovlivňují jedince (ve městě). Rychlost soudobého života, „útok vizuality a dalších impulzů (doprava, média, výstavy, lunaparky)“ ještě více zesílil právě film, který ovšem také na druhé straně pomáhal jedinci tento nápor zvládat. Lidé vyžadovali atrakce, šoky, a překvapení. Diváci raného filmu nebyli nepřipravenými na tyto představení, naopak se tito diváci při sledování filmů bavili a náležitě si je užívali. Raný film se stal vizuální atrakcí, a André Gaudreault pro něj použil příznačně pojem „kine-atraktografie“.

Atrakce nebyla v době rané kinematografie neznámým pojmem, a jako kategorie byla ranými filmaři plně akceptována. „*Atrakce se rychle stává něčím jako senzací a do filmu bývá*

---

<sup>25</sup> CANUDO R., Teorie sedmi umění, Iluminace 1992, č.1

*umist'ována i bezdůvodně, jen aby zvýšila jeho přitažlivost.*<sup>26</sup> zmiňuje v roce 1923 anonymní autor článku francouzské časopisu *Ciné pour tous*. Atrakce jsou často vrcholnými momenty vizuální podívané, jenž mají schopnost na sebe upoutat pozornost a znovu zmizet. Atrakce, která je hlavním principem kine-atraktografie, je současně určitým protikladem k pozdější institucionální kinematografii – k principu narace. Není však vyloučeno, aby se vyskytovaly atrakce a narace vedle sebe. (atrakce jsou často vepsány do narativní struktury)<sup>27</sup>

André Gaudreault rozlišuje dva základní mody filmové praxe. První, který převládal do roku 1908, „*système monstrativních atrakcí*“, druhý, převládající do roku 1914, „*système narativní integrace*“. První systém představoval filmové figury, které jsou charakteristické pro filmový jazyk, ovšem tyto figury zde neměly stejnou funkci jako v druhém systému (v 1. systému - *detail*, měl spíše sloužit jako atrakce; v 2. systému měl sloužit jako určitá indicie). Vyprávěné příběhy jsou doménou období systému narativní integrace.

---

<sup>26</sup> GAUDREULT A., Atrakce v kinematografii, Cinepur, č. 59, s. 0011

<sup>27</sup> GAUDREULT A., Atrakce v kinematografii, Cinepur, č. 59, s. 0013

## 2. Proměny sémiotického rámce kinematografie

Dříve, nežli začnu analyzovat proměny sémiotického rámce kinematografie, je nutné důkladně osvětlit, co to je filmová sémiotika a sémiotika obecně.

### 2.1. Sémiotika

*„Lze si představit vědu, která studuje život znaků v životě společnosti. Tvořila by část sociální psychologie a v důsledku toho i obecné psychologie; nazvěme jí sémiologie (z řeckého sémeion „znak“). Ukázala by nám, z čeho sestávají znaky a které zákony je řídí. Protože zatím neexistuje, nelze říci, čím bude; má však právo na existenci a její místo je již předem vytyčené. Lingvistika je pouze částí této obecné vědy a zákony objevené sémiologií bude možné uplatnit i na lingvistiku. Tak se octne v oblasti jasně vymezené v souboru lidských faktů.“<sup>1</sup>*

Je příznačné, aby kapitola, která je věnovaná filmové sémiotice, byla uvedena slovy Ferdinanda de Saussura. Nejenom, že de Saussure položil základy sémiologické vědy, ale také jeho práce vytvořila základy, na kterých spočívala velká část **strukturalistického myšlení**.

Sémiotika je věda o **znacích**. Je zajímavé, že během svého zrodu, bylo pojetí sémiotiky rozpracováváno v Evropě i Americe poměrně ve stejné době a také nezávisle na sobě. Věda o znacích je označována jednak sémiotika (tento termín prosazují spíše Evropané, jako úctu de Saussurovi), ale také sémiologie (termín prosazovaný Anglosasy, jako úcta k Američanu Peircovi).<sup>2</sup>

Sémiotika má nebývale velké pole působnosti (zkoumá komunikační systémy lidí, zvířat, filmu, ovšem také tělesné komunikace, nejrůznější systémy kódů a subkódů, rétoriku, estetické kategorie, atd.) A obecně zkoumá *vztah mezi formou a významem vztahu*.

Cílem sémiotiky je rozkrýt, jak používání znakových systémů, které jsou vždy nějakým způsobem kulturně podmíněny, vytváří určitý význam či smysl. Proces, kdy se jednotlivým znakům přiřazují jisté významy, se označuje jako sémioza. Jakýkoliv znak získá vlastní význam teprve aktem **přiřazování** (přiřazování v podobě označení, pojmenování,

---

<sup>1</sup> DE SAUSSURE F., Kurz obecné lingvistiky, s. 52

<sup>2</sup> HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 103

reprezentování atd.), přičemž se toto přiřazování řídí jasnými pravidly. V tomto případě jsou pravidla **kódy**. „*Kódy jsou kritické konstrukce - systémy logických vztahů.*“ V případě filmu jsou tyto kritické konstrukce „*odvozené od filmu jako faktu. Nejsou to předem existující zákony, které filmař vědomě dodržuje. Velké množství kódů se navzájem kombinuje, aby vytvořily médium, v němž se film vyjadřuje.*“<sup>3</sup>

V lidské společnosti zastává jazyk velice podstatnou roli, a je ústředním bodem jakékoliv komunikace. Julia Kristeva zmiňuje, že „*sémiotika objevila zákon ovládající jakékoliv sociální chování, nebo též, chce-li někdo, jeho hlavní omezení, spočívá v tom, že označuje, tj. že se vyjadřuje jako jazyk.*“<sup>4</sup> Z toho vyplývá, že každý jedinec se vyjadřuje mluvením. Každý akt „mluvení“ se skládá z „jazyků“ našeho postoje, vzhledu, sociálního statusu. Lidé k sobě „mluví“ navzájem, ale také jsou příjemci „mluvení“ zcela odlišných jazyků – dopravní značky, signály, billboardy, pachy...a mnoho jiných. Tak jako neustále interagujeme, tak také komunikujeme.

Podstatou de Saussurova systému jazyka je **znak**. Každý znak je určený vztahem a jednotou označujícího (signifikant) a označovaného (signifikát). Přičemž signifikant je smyslová podoba vztahu a signifikát je pojem, který je jí označován. Tento vztah i obě složky jsou arbitrární povahy. Mezi signifikantem a signifikátem je vztah ekvivalence a navzájem spojeny jsou korelací. De Saussure prosazoval, že znaky mohou být přítomny pouze v systému, a je nemožné, aby se vyskytovaly mimo něj.

Znak ve filmovém pojetí poukazuje rozdíl mezi filmovým obrazem a jeho designátem. Na základě vztahů mezi označujícím a označovaným navrhnul americký zakladatel sémiotiky C.S.Peirce celkovou klasifikaci znaků (založené na triadickém vztahu → triadický vztah vychází z: zobrazený objekt + interpretant + reprezentant). Dle Peirce vyplývá rámeček pro existenci poznání z přijetí tvrzení druhé triády znaků – ikónu, indexu a symbolu.

*Ikóny* jsou znaky značně ovlivněné samotným objektem, a jejich vztah spočívá na podobnosti, odpovídajícím uspořádáním vzhledu a blízkosti. (ikonické znaky jsou ještě rozděleny na obrazy, diagramy a metafory)

*Indexy* jsou znaky aktuálního vztahu posloupného či příčinného typu. (ukazující prst, kouř, stopa, zahoukání)

*Symbols* jsou znaky, u kterých je vztah mezi signifikantem a signifikátem zcela arbitrární. Zvolený objekt je představován znakem skrze konvence a dohody (jazyky).

---

<sup>3</sup> MONACO J., Jak číst film, s. 173

<sup>4</sup> KRISTEVA J., „The system and speaking subjekt“, *Times Literary Supplement*, s. 1249, IN: HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 104

Jestliže je však cílem mé práce postihnout proměny sémiotického rámce kinematografie, je třeba nejprve zjistit, co vedlo teoretiky a vědce od samého počátku k *obratu* k sémiotice a současně popsat prvotní vlivy a impulzy, a atmosféru doby, která tomuto *obratu* předcházela. Na základě těchto poznatků, je možné podat určitý výklad strukturalismu a formalismu, dvou směrů, které stály u zrodu sémiotiky.

## 2.2. Zrod a počátky sémiotiky

*Ferdinand de Saussure – Pražský lingvistický kroužek – strukturalismus - formalismus*

### 2.2.1. Ferdinand de Saussure a strukturalismus

Počátek 20.století je charakteristický svými zásadními proměnami zejména v lingvistice či estetických teoriích. Důraz byl směřován zejména na filologii, samotné dílo – oprostěné od svého autora - se stává předmětem vědeckých výzkumů a bádání. Obsah se dostává na „druhou kolej“ a v popředí výzkumu se nachází struktura díla a jeho textová forma. Podrobné analýze se podrobí znak jako takový, který je pojímán jako „zrcadlo“ všeho, a který se z původně ryze lingvistické povahy přesune do obecnější roviny. Nejprve je tedy znak analyzován na literární poli, později se však stane i základním elementem kinematografického zkoumání. Tím skutečně převratným, v souvislosti se vznikem sémiotiky, bylo zcela inovátorské pojetí jazyka - jako znakového systému.

U zrodu sémiotiky stojí dílo švýcarského lingvisty **Ferdinanda de Saussura** *Kurz obecné lingvistiky* (posmrtně vydané roku 1915). Právě tento lingvista prolomil tradiční pohled na svět (přesvědčení, že je možné objektivně zkoumat nezávisle existující objekty a také, že celek jazyka existuje v diachronní dimenzi). Podle de Saussura by se měl jazyk analyzovat z hlediska vztahů mezi jednotlivými elementy jazyka a také z hlediska, jak jsou elementy k sobě vztahovány v každém daném okamžiku – tj. synchronně – což umožňovalo rozkrýt strukturní vlastnosti jazyka v daném okamžiku.

Dle de Saussura nemá jazyk pouze funkci zaznamenávací a popisující, ale spíše třídící a tvořící (třídí skutečnost, umožňuje kategorizaci světa). Jazyk pojímá jako celek z hlediska

dvou základních dimenzí, skrze které se vyjevuje – *langue* (abstraktní jazykový systém) a *parole* (individuální promluva). *Langage* je komplexem jazykových aktivit.<sup>5</sup>

Znak je dle de Saussura základním elementem jazykového systému, který je dán jednotou **označujícího** a **označovaného**. Povaha těchto vztahů je ryze arbitrární.

Právě toto rozdělení přináší Christian Metz v 70. letech do filmové praxe, a poukazuje na skutečnosti, že film má silný jazykový základ. Metzově práci budu věnovat později ještě pozornost.

Znaky mezi sebou vytváří vztahy dvou rovin – jednak existují **syntagmatické** („horizontální“) a asociativní („vertikální“ „**paradigmatická**“).

Ve filmové praxi (zejména u filmového sémiotika Christiana Metze) stojí tyto dvě roviny v popředí zájmu filmové analýzy. Metz klade velký důraz na rozlišení ve vyprávění (naraci) mezi syntagmatickými a paradigmatickými konstrukcemi. *Syntagma* filmu se zaměřuje na to, *co následuje co*, a pro zjednodušení je možné ji chápat jako sekvence představující lineární narativní strukturu. Metz ji vyjadřuje jako filmovou montáž. Svoji pozornost nejvíce zaměřuje na narativní prvky – syntagmata (vyskytují se v záběrech a mezi záběry) a vytváří celé velké schéma syntagmatických kategorií, o kterém bude později ještě řeč. Oproti tomu filmové paradigma je charakteristické svou volbou, v daném okamžiku vyprávění se z množství možností vyjádření určité skutečnosti, vybere pouze jediná varianta z mnoha.<sup>6</sup>

Ferdinand de Saussure byl tedy předchůdcem **strukturalismu**. Tento široký vědecký směr, který se dotýkal literární vědy, lingvistiky, a dalších obecně humanitních disciplín založil svoji analytickou metodu na předpokladu tzv. struktur, což znamená, že svojí pozornost neobrací ke zkoumání jednotlivých prvků, ale naopak komplexního uspořádání spleťtých systémů a vztahů a mezi jejich elementy. Pro lingvisty byl jazyk celkem, který se skládal ze znaků (znak je složen z označujícího a označovaného).<sup>7</sup>

Strukturalismus vychází z předpokladu, že zakoušená „realita“ není složena z nezávisle existujících objektů, ale především ze vztahů mezi nimi, které objektům teprve následně přiřknou význam, a které vytváří určitou strukturu. Objekty tak mají své vlastní významy pouze ve struktuře.

---

<sup>5</sup> HAWKES T., *Strukturalismus a sémiotika*, s. 16-18

<sup>6</sup> MONACO J., *Jak číst film*, s. 426

<sup>7</sup> Wikipedia, *Strukturalismus*, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Strukturalismus>

### 2.2.2. Ruský formalismus

Mezi přední zájmy strukturalismu literární vědy patřila především forma díla. Nejvýznamněji se na tomto literárním poli prosadil **ruský formalismus**. Původně tento název označoval školu literární kritiky, která se v Rusku rozvíjela na přelomu 10./20.let 20.století. Mezi její hlavní představitele patřili Roman Jakobson, Viktor Šklovskij či Jurij Tyňanov. Raný formalismus vycházel ze symbolismu, přičemž formu chápal jako autonomní komunikativní nástroj. K literatuře přistupovali formalisté „morfologickou“ metodou a tento přístup se značně shodoval s přístupem „strukturních“ lingvistů.<sup>8</sup>

Ruští formalisté vycházeli z předpokladu autonomie umění, které prostřednictvím mimoslovních prostředků přenáší jazyk za hranice běžného významu slov. Umělecká a literární díla jsou vytvářena s vidinou toho, aby byla co nejvíce umělecká. „Předmětem literární vědy není literatura ve svém celku, nýbrž literárnost, tj. to, co z daného díla dělá dílo literární.“<sup>9</sup> Literatura je tudíž strukturou, kterou může člověk vždy rozpoznat skrze její formu. Formalisté zkoumali textové struktury a jejich prvky. Stinnou stránkou jejich bádání byla analýza primárního textu bez jeho zasazení v širším kontextu. O próze uvažovali jako o struktuře „syntagmatické“ (váže se k časové posloupnosti), naopak o poezii uvažovali jako o vertikálním modelu struktury (základem je výběr z velkého množství možných označujících).<sup>10</sup> Vlivem nepříznivé politické situace v Rusku v 30.letech bylo formalistické hnutí potlačeno.

V této době se však v Evropě rozvinula dvě centra lingvistického bádání, přímo navazující na Saussurovský odkaz, a značně rozvíjející strukturalistický směr. Jednak Pražská (funkční) škola a Kodaňská („glosematická“) škola.

### 2.2.3. Pražský lingvistický kroužek – Jakobson, Mukařovský a ustavení vstupního vizuálního modelu

Vzhledem k tematickému zaměření mé práce, obrátím svojí pozornost blíže k Pražské škole, také nazývané jako **Pražský lingvistický kroužek** (přičemž toto označení budu také dále ve své práci používat).

---

<sup>8</sup> HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 49-52

<sup>9</sup> ELRICH V., Russian Formalism, s. 172, IN: HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 51

<sup>10</sup> HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 54

Pražský lingvistický kroužek vznikl z popudu Viléma Mathésia v roce 1926. Tento kroužek navázal na ruské formalisty i učení Ferdinanda de Saussura. Důkazem je přítomnost vědce Romana Jakobsona i přístup k pojmání jazyka. Obdobně jako de Saussure přistupují k jazyku jako ke struktuře, která je charakteristická svojí dynamikou. Svoji pozornost však neobrací pouze ke struktuře, ale zejména také k jejím *funkcím*. Elementy každého díla jsou považovány za funkce jednoho (stále se měnícího-dynamického) komplexního celku. Funkce se zároveň navzájem ovlivňují.

Velkým přínosem bylo zjištění, že pozornost nesmí být směřována pouze na formu, nýbrž také na obsah. Každé dílo vzniká na určitém místě, v určité době, na jeho vznik působí mnoho vlivů – mnoho *diskurzů* – a je tím pádem vyloučeno pracovat pouze s „okleštěným a uzavřeným“ textem. Analýza musí být zaměřena i „vně“ – odkrýt, co dílo na jedné straně formuje, a na straně druhé, koho dílo také samo ovlivňuje.

Prostřednictvím analýzy mnoha funkcí, které jazyk ve společnosti plní, se pozornost pražských lingvistů obrací i na estetickou funkci. V popředí již není jen jazyk, ani jazykový systém, ale znak jako takový. Z tohoto jasně vyplývá, že umělecká díla již nejsou analyzována skrze svého autora, stávají se autentickými entitami a jejich existence již není pouhým zrcadlem „skutečnosti“. „*Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturní estetice znakově a významově; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku.*“<sup>11</sup>

Představitelé Pražského lingvistického kroužku analyzují nejen literární texty, ale obecně lze říci, že jejich analýzy jsou interdisciplinárního charakteru (široký záběr - sociologie, dějiny umění, a zejména estetika). Velkým přelomem se stala analýza filmu (Jakobson, Mukařovský). Jan Mukařovský výrazně poukazoval na estetickou funkci (o které bude dále řeč), kterou lze chápat jako jakousi analogii literálnosti ruských formalistů. „*Estetická funkce se projevuje ve formě jazykového projevu, nikoliv pouze ve „významu“ nebo „obsahu“ jeho jednotlivých slov.*“<sup>12</sup> Estetická funkce je tedy jistým způsobem nadřazena ostatním funkcím.

**Roman Jakobson** staví své názory na předpokladu, že materiálem všeho umění jsou znaky. Materiálem filmu nejsou věci, ale znaky (tento názor sdílelo i mnoho raných teoretiků), resp. věc přeměněná na znaky. Ve filmu jsou tyto proměny věcí ve znaky

<sup>11</sup> MUKAŘOVSKÝ J., Kapitoly z české poetiky, s. 25

<sup>12</sup> HAWKES T., Strukturalismus a sémiotika, s. 62

operacemi synekdochickými. Zásadním prostředkem filmu je fragmentarizace – filmař využívá fragmentů věcí (odlišují se velikostí – detail, polodetail,..) či výsečí času a prostoru. Spojování těchto částí se řídí pravidly kontrastu nebo podobnosti (metafora či metonymie). Tak se každý fragment reality na filmovém plátně změní ve znak.<sup>13</sup>

Zásadní teoretik a literární vědec, který v 30.letech ovlivnil vývoj sémiotiky a strukturalismu, byl **Jan Mukařovský**. Východiskem pro jeho teoretické práce mu byla lingvistika F.de Saussura, přičemž hlavní vliv na něj měla česká surrealistická a poetická avantgarda, a zejména Husserlova fenomenologie (ve svých analýzách pracuje s kategoriemi prostoru či času).

Umělecké dílo dle Mukařovského není jen pouhým záměrem autora – je především znakem, který má svoji vlastní strukturu.

V těchto strukturách mají všechny složky mezi sebou vzájemný vztah a mohou být potencionálními nositeli významů. V tomto systému hraje významnou roli právě recipient díla, který skrze své (estetické i ostatní) zkušenosti přesouvá postavení složek ve strukturách.<sup>14</sup> Jelikož Mukařovský nevytrhává díla z historického ani společenského kontextu, hraje podstatnou roli při těchto „přesunech“ také daný dobový kontext.

Prosazuje názor, že recipient díla je nepostradatelný, jelikož teprve v procesu samotné percepce (zohledňujeme, že způsoby vnímání jsou plně otevřené) získává dílo jasný význam a jako takové je povýšeno na estetický objekt.<sup>15</sup>

Největší přínos Mukařovského na pole estetiky, bylo pojmání **umění jako dynamické struktury**. Díla vždy nesou odlišné a do značné míry proměnlivé hodnoty či funkce. Rozpory, které jsou ve strukturách díla přítomny, poskytují dílu větší autonomnost.

Mukařovský ve své stati *O strukturalismu* hovoří o struktuře takto:

---

<sup>13</sup> HELMANOVÁ A., Znak – Slovník filmových pojmů, Iluminace roč.96, č.3, s.51-52

<sup>14</sup> „Umělecké dílo jako celek je celou svou podstatou znak, který se obrací k člověku jako k členu organizovaného kolektiva ne jako k antropologické konstantě...význam každého krásného výtvoru závisí stejně na tom kdo ho přijímá, jako na tom, kdo ho vytvořil.“ MUKAŘOVSKÝ J., Estetická funkce, norma, hodnota, IN: Studie z estetiky, s. 49-50

<sup>15</sup> „A tak se každé umělecké dílo jeví vnímáři jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímáři během procesu uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, která vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímářiho vědomí před ní, ale také mění větší nebo menší smysl všeho, co předcházelo.“ MUKAŘOVSKÝ J., O strukturalismu, IN: Studie z estetiky, s. 151-152

„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje. Ve svých vzájemných vztazích usilují jednotlivé složky stále nadřadit se jedna druhé, každá z nich projevuje snahu uplatnit se na úkor ostatních, jinými slovy: hierarchie, vzájemná podřazenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla), je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají dočasně do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejím přeskupováním stále mění.“<sup>16</sup>

Toto pojetí struktury je odlišné pojetí, které vymezil Claudie Lévi-Strauss, a to, pojetí struktury jako ustáleného uspořádání (pojetí, které se zdá být ještě univerzalisticky zakotveno).

Mukařovského pojetí struktury vychází z předsvědčení, že ustavujícím **základem není pouze samotný objekt, ale element. Výsledný celek tvaru se postupně teprve vytváří prostřednictvím vzájemných vztahů elementů.**<sup>\*\*</sup> Celek je v tomto případě struktura. Odhalení těchto ustavujících relačních vztahů se stalo převratným zlomem ve vývoji strukturalismu, a také základem pro následné poststrukturalistické směry.

Postmodernisté (např. Jacques Derrida), k tomuto konceptu o několik desítek let později taky dospěli a ztotožnili se s ním. Tedy to, co postmodernisté považovali za „nový“ koncept, postuloval již ve 30. letech 20. století český estetik sémiologie Jan Mukařovský.

Velice významnou se stala zejména stat' „*Estetická funkce, norma a hodnota*“ v níž Mukařovský rozpracovává (jak je již z názvu patrné) pojetí estetické funkce, normy a hodnoty a popisuje jeho vlastní přístupy k uměleckým dílům.

*Estetická funkce* je jednou ze čtyř hlavních funkcí jakéhokoliv subjektu. Ostatní funkce jsou symbolická, praktická a teoretická. Více než toto rozlišení, využívá Mukařovský označení funkcí mimoestetických a estetických. Hranice estetických oblastí jsou značně proměnlivé a estetická funkce je charakteristická svojí dynamickou povahou. „*Při ohraničování oblasti estetické od mimoestetické je třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze*

<sup>16</sup> MUKAŘOVSKÝ J., O strukturalismu, IN: Studie z estetiky, s. 148

<sup>\*\*</sup> VANČÁT J., Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií, s. 84

*charakterizovat jako dialektickou antinomii.*<sup>17</sup> Estetická funkce se může projevit pouze ve společenském kontextu – v kolektivní vědomí. Estetická funkce upoutává naši pozornost a právě proto skrze ní je možné prosazovat zcela jiné funkce. Pocity, které vyvolává, jsou jednou líbivé, podruhé nelíbivé. Přičemž cílem estetické funkce je navození libosti.

*Estetická norma* je v Mukařovského chápání považována za energii (díky různotvarosti projevů) a jako taková je zakoušena ve chvíli jejího překročení – porušení. Ve vývoji umění můžeme shledávat, že základní principy většinou nejsou dodržovány. Estetická norma je především fakt historický.<sup>18</sup> Umělecké dílo porušuje dosavadní stavy norem záměrně a neustále. Za předpokladu, že by se estetické normy dlouhou dobu udržovaly, staly by se klišé. Každá doba má jiné ustavení svých norem a skrze tyto normy vnímatelé hodnotí vzniklá díla. V závislosti na zvolené normě daného místa a doby se spoluvytváří i funkce estetická. Komplex estetických norem dané skupiny jedinců je možné označit jako vkus (oproti tomu nevkus nenaplňující ustavené normy může vycházet pouze z lidských rukou). Každá společenská vrstva má svůj vlastní estetický kánon – přičemž v jedné společenské vrstvě může být i několik kánonů.<sup>19</sup>

*Estetická hodnota* je proces velice proměnlivý, jelikož pasivní klid je nemožný. Umělecké dílo není veličina stálá, neustále se proměňuje aktuální umělecká tradice (způsob, jak je dílo vnímáno a tím se mění i samotný estetický objekt) a tím pádem i estetická hodnota. Příčina dynamiky hodnot je sociální povahy. Společnost stále reguluje hodnocení uměleckých děl (zaváděním institucí) – tento kolektivní ráz estetického hodnocení se přímo odráží v individuálních estetických soudech jedinců. Umění má znakový (sémiologický) ráz. Znaky jsou sociálními fakty a náš postoj je předurčen sociálními vztahy, ve kterých jedinci interagují. Intimní zkušenost percipienta je nazývána jako trs skutečností. *„Zkušenosti, které se ve vnímání rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově.*<sup>20</sup>

Jan Mukařovský nezaměřil svoji pozornost jen k literatuře, či estetice, ale velice významně také k **filmové teorii a filmu obecně**. Jeho velký přínos lze shledat v poznámkách zaměřených na filmová specifika, otázku umělecké podstaty filmu, odkrývání estetické

---

<sup>17</sup> MUKAŘOVSKÝ J., Estetická funkce, norma, hodnota, IN: Studie z estetiky, s. 12

<sup>18</sup> „každá norma se mění již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vycházejí“ MUKAŘOVSKÝ J., Estetická funkce, norma, hodnota, IN: Studie z estetiky, s. 27

<sup>19</sup> Tato představa odpovídá představám o vztahové skutečnosti v sociálním prostoru od Pierra Bourdieu z knihy *Teorie Jednání* (1994)

<sup>20</sup> MUKAŘOVSKÝ J., Estetická funkce, norma, hodnota, IN: Studie z estetiky, s. 57

funkce jednotlivých struktur, zasazení filmu mezi ostatní umění (příbuznost s epickým básnictvím, dramatem a malířstvím) či komparace filmu s ostatními uměními.

Ve stati s názvem „*K estetice filmu*“ se Mukařovský zabývá zejména problémem filmového prostoru. S přesvědčením, že film je umění, se snaží dopátrat společné základny (či estetické normy). Film (text byl psán ve 30. letech) si ještě nevytvořil normy a konvence.

Mukařovský se za pomoci kategorie prostoru snaží vyvrátit opakovaně vyzdvihovanou podobnost mezi divadlem a filmem. Poukazuje na to, že divadelní prostor je trojrozměrný a vystupují v něm trojrozměrní herci, oproti filmu, který promítá na dvojrozměrné plátno a v iluzivním prostoru. Film, záběry, i možnosti zobrazování (úhly pohledu, aj.) přirovnává k malířství. Tvrdí, že základem filmového prostoru je iluzivní prostor obrazový, ovšem filmové umění má ještě jinou formu prostoru – tedy prostor daný technikou záběru. Dle Mukařovského, teprve objev záběru způsobil, že film přestal být jen oživeným obrazem. Filmový prostor je dán sledem obrazů.

Mukařovský se ve snaze dobrat se celkové jednoty, vypomáhá přirovnáním ke skladebné stavbě věty. Dále se zaměřuje na prostorové uspořádání jazykových struktur. Za základní prostor považuje *prostor – význam* (nikoliv prostor – obraz), lišící se od prostoru iluzivního a prostoru skutečného. Tento *prostor – význam* je stejně jako v literatuře doplňován dějem, a obě umění jsou vystavena na ději a prostoru.

Skrze svá zkoumání, stává se Mukařovský předchůdcem teorií intermediality. Film se může setkávat a prolínat či inspirovat ostatními uměními. Tyto „fúze“ považuje jako velice vhodné.

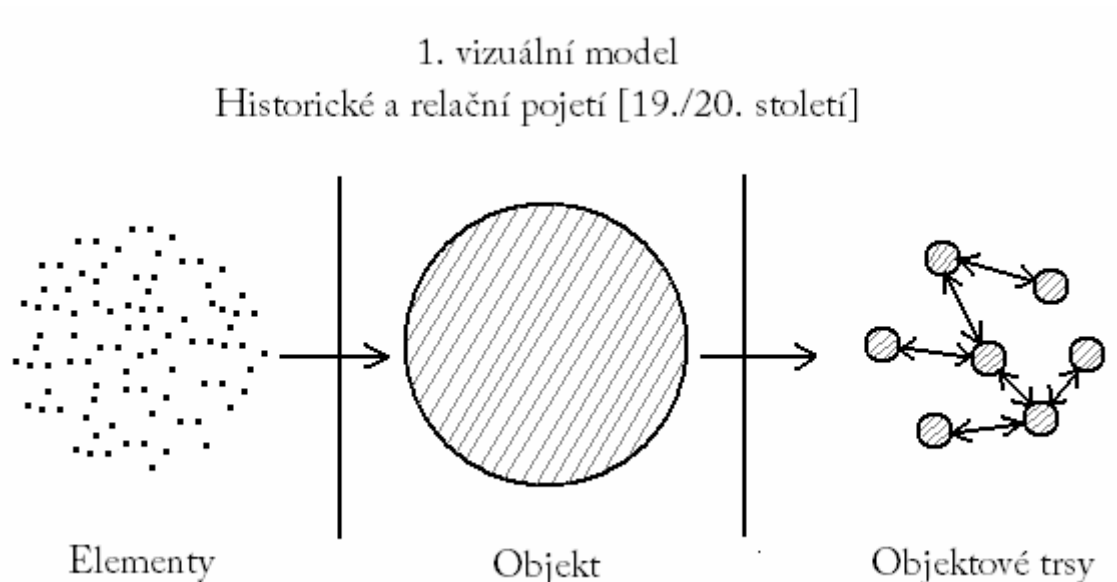
Dále se Mukařovský ve své stati „*Čas ve filmu*“ zaměřuje na filmový čas. Film srovnává s epikou a dramatem – všechna tato tři umění jsou umění dějová s tématem řady faktů spjatých časovou následností. Mukařovský se snaží srovnávat čas filmový s časem epickým a dramatickým. *Časovost spojuje s dějovostí* (tu má film společnou s epikou a dramatem). V epickém čase musíme počítat s jedním časovým plynutím, v čase dramatickém s dvojím a ve filmu je plynutí trojí (děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas, který plyne v přítomnosti a čas, který vnímá subjekt). Dochází k závěru, že film je více podobný epice, kvůli výhodě dějového shrnutí, přechody mezi různými časovými sekvencemi či rozchodem s automatickým sepjetím dějového plynutí se skutečným časem.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> MUKAŘOVSKÝ J., *Čas ve filmu*, IN: *Studie z estetiky*, s. 246-253

Výše zmíněný dynamický přístup Jana Mukařovského a ostatních strukturalistů se v mé práci stane základním předpokladem, na kterém vystavím vstupní vizuální model proměny sémiotického rámce.

**Vstupní vizuální model<sup>22</sup>, který vzešel od Pražského lingvistického kroužku, v němž se snoubí historické a relační pojetí, vychází jednak z dynamických relačních vztahů Pražského lingvistického kroužku, ale také z Cézannových relačních vazeb malířských vizuálních vyobrazení (o kterých již byla řeč).**



V případě filmového média, vnímá divák vizuální elementy spojující se ve vizuální objekty; vizuální objekty vytvářejí objektové trsy v obrazových sekvencích, a celky obrazných zobrazení získávají svůj doprovodný popis, který je staví do určité stavové či hodnotové pozice v interakční struktuře. Vizuální elementy mohou skrze interakci nabýt metaforických významů a jako takové mohou být tímto způsobem i chápány.

Vstupní vizuální model relačních vztahů klade důraz na vztahy mezi systémy objektů a jejich relačních interakcí.

<sup>22</sup> Uzpůsobení tohoto modelu bylo inspirováno konceptem vizuálního nazírání Jaroslava Vančáta v knize *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*

Přestože raná kinematografie pracovala se svým prostorem jako s uzavřeným celkem (ostatně jako renesanční zobrazování), velice záhy se tento přístup změnil a kinematografie přijala zcela nové způsoby zobrazování (díky „nestatičnosti“ kamery, úhlům pohledu apod.)

Připomenu, co jsem již dříve vysvětlovala. Díky nárůstu vizuálních podnětů (vlak, film) postupně dochází k inovaci ve způsobu vnímání. Omezená doba pohledu na ubíhající obraz filmu značně narušuje simultaneitu. Divák tak pouze zachycuje ohniskové zážitky – zachycuje vymezená území *vizuálních trsů* a tím dochází k „rozptýlení“ lidského pohledu. Je třeba upřesnit, že vizuální objektové trsy, se mohou u každého diváka lišit na mnoha úrovních (jaké elementy v trsy vytvářejí, jejich vzájemné interakce, důraz jednotlivce na to či ono, apod.). Je možné tak předpokládat, že „výběr“ objektů do vizuálních trsů se odvíjí od životních zkušeností daného individua, a jedinci s obdobnými zkušenostmi mohou sdílet podobné vizuální rysy, tento předpoklad však není možné brát za bernou minci. Rekonstrukce vizuálních trsů samozřejmě také závisí od délky jejich (vizuálních obrazů) expozice, a dalších okolních vlivů na recipienta.

## 2.3. Vývoj sémiotiky

Filmová sémiotika lingvistického původu (vycházející od de Saussura, Ch.S. Peirce) se po dlouhou dobu těšila značné přízni a noví sémiotici na jejich postulátech stavěli své teorie, ale tento směr nepřinesl žádné opravdu zásadní změny.

### 2.3.1. Postupný zrod filmové sémiotiky

Doba od zrodu filmového média až **do zhruba 30.let** 20.století by se dala nazvat jako předsémiotická, jelikož v popředí zkoumání byla sémiotika, ale nebyly ještě dobře známy metody ani nástroje sémiotiky.

Nejprve zmíním, že nejranější filmoví tvůrci „vyprávěli“ příběhy pouze pomocí ikonické analogie, v těchto dobách tedy ještě specifický kinematografický jazyk neexistoval (1895-1900 a zčásti 1900-1915). Hlavní figury kinematografického jazyka byly původně vypracovány s cílem učinit příběh více „živý“ a „pohyblivý“ – pro konotativní účely.<sup>23</sup>

V této době se ruští montážníci proslavili především metodou montáže. Sergej Ejzenštejn (považovaný za nejlepšího teoretika raného filmu) odhaluje ve filmu „skladebné

---

<sup>23</sup> METZ Ch., Film language, s. 118

jednotky“ a nazývá je *atrakciony*.<sup>24</sup> Film je pro něj syntézou jazyka verbálního a „jiného“ jazyka, označuje ho jako „jazyk-logiky“ či „jazyk obrazů“. Později, pod vlivem znakového charakteru japonské kultury, přichází s metodou spojování obrazů – s montáží. Jeho montážní metoda měla za cíl vyvolávat u diváků emocionální stavy (skrže šoky, atrakce, rapidmontáž).

Lev Kulešov již uvažuje o obrázku jako o znaku (ne jako o fotografii). Porovnává obrázky s písmeny (hieroglyfy, či ideogramy). Režisér má dle něj využívat technických možností či figur obdobně jako pisatel interpunkce.

O filmu rádi hovořili teoretikové němeého filmu jako o druhu Esperanta (díky své odlišnosti od jiných jazyků dosahuje Esperanto „dokonalosti“ díky přesnému uspořádání - a film se tak také liší od ostatních jazyků).

Mezi **30. a 60.léty** převažovala zejména technická orientace, ustavují se filmové metody či prostředky.

Jean Epstein vyjadřuje své přesvědčení o univerzálnosti filmového jazyka. Vyzdvihuje vlastnost filmového jazyka – animismus – díky které film obdaří životem všechny zobrazované předměty.

Seat-Cohén zdůrazňuje, že vůbec nejpodstatnější je skutečnost komunikace filmu, kterou každý z nás může označit jako sdělení.

Dle Edgara Morina vzniká filmový jazyk charakterem jeho obrazů (spojených v symbolický řetěz a vytvářející vyprávění - naraci). Význam jednotlivých záběrů je dán kontextem, pozice v kontextu je řízena logikou. Tímto způsobem dává film podnět ke vzniku určitého jazyka – „systému abstrakce“.<sup>25</sup>

André Martinet i Roberto Rossellini tvrdí, že film není jazykem, ale jazykem umění, či poetickým jazykem.

**Od 60.let** se začala rozvíjet vědecká filmová sémiotika, přičemž vycházela z lingvistiky a modelu verbálního jazyka. Její snahou bylo dokázat jazykovou povahu filmu a ustanovit jasná pravidla.

Jako první podnět v této době působily výroky slavného Rollanda Barthesa, který znovu pozvedal Saussurovskou sémiologii a vyzdvihoval film jako skutečný předmět vědeckého bádání. I když se filmem zabýval jen okrajově, ovlivnil mnohé významné pozdější

---

<sup>24</sup> „Tak vzhůru za jednotkou, jíž se dá měřit působnost umění!... Nechť umění má své „atrakciony“ – „atrakce““ – EJZENŠTEJN S., Kamerou, tužkou i perem, s. 63

<sup>25</sup> HELMANOVÁ A., Jazyk - Slovník filmových pojmů, Iluminace roč.96, č.3, s.51-52

sémiotiky (úvahami o čase, porovnáváním statické fotografie a filmu, nebo např. jeho pojednání o třetím tzv. tupém smyslu ve filmu vydané později v roce 1970<sup>26</sup>). Dle Barthesa je film především systémem masové komunikace s velice složitou povahou. Přichází s členěním 4 kategorií strukturální lingvistiky a tyto kategorie „aplikuje“ na jiné nežli verbální systémy. Odděluje filmové sdělení od sdělení jazykové povahy.

Jean Mitry prosazuje zhruba v 2. polovině 60. let názor, že obraz věci je něčím jiným, než samotná věc, jelikož ztrácí svojí materiální konzistenci. Obrazy věcí však dostávají jistý smysl, jaký původně ani neměly – a tak pokládáme obrazy za znak. Filmový význam je založen na vztahů faktů (fakty nejsou znaky).<sup>27</sup>

Tím, kdo se na poli sémiotiky stal zcela novou inspirací, byla psychoanalýza, která značně přeformulovala pojmy signifikát a signifikant. Hlavní představitel, který posunul novým směrem filmovou teorii se stal Jacques Lacan, který oba výše zmíněné pojmy od sebe oddělil a označil je za oddělené. Z Lacanových teorií hlubinné psychologie vychází i přední představitel filmové sémiotiky Christian Metz (viz kniha *Imaginární signifikant*).

Dříve však, nežli začnu popisovat samotný sémiotický rámec, je třeba, stejně jako v případě modernismu, rozkrýt společenské změny, na pozadí kterých se uskutečnily změny sémiotického rámce. Teprve poté mohu navrhnout 2. vizuální model, vycházející z psychoanalýzy a postmoderny.

### **2.3.2. Změna paradigmatu – přechod od moderny k postmoderně**

Modernismus se zvláštním způsobem snažil přizpůsobit nové situaci vyvolané pádem naivního řádu (strach pramenil z neurčitosti a tak vznikaly instituce s přímým dohledem – tyto továrny na řád se pokoušely znovu nastolit pravidelnost dřívějšího světa). Avšak nastolené pořádky později vygradovaly až ve světové války, které rozbily všechny ideologické „jistoty“.

Uvažovat po postmodernitě, jako o překonání modernity by bylo zavádějící. Spíše o ní uvažujme jako o modernitě, uvědomující si a lépe rozumějící sama sobě. Postmoderna se pokouší nabídnou zcela nový pohled, a nikoliv popřít všechny staré principy. Stala se tak

---

<sup>26</sup> BARTHES R., Třetí smysl, *Illuminace*, roč.6, č. 1, s.61-75

<sup>27</sup> HELMANOVÁ A., Znak - Slovník filmových pojmů, *Illuminace* roč. 96, č.3, s.51-52

„radikalizovanou modernou“, která již netouží po racionálním pokroku ani po „jednotě“.<sup>28</sup> „Jednota“ si vyžádala velké oběti (ve válkách, diktaturách), lidé tyto hrůzy osobně zakusili a tak se tyto principy staly pro lidstvo neúnosnými.

Postmodernita je velice komplikovaná, málo soudržná a je záležitostí Evropy a Severní Ameriky. Je těžké postihnout hlavní struktury, směry, základní normy či vzorce tohoto směru – proto je třeba postihnout několik těchto norem či vzorců, teprve poté je možné odhalit vnitřní nesoudržnosti způsobu života jednotlivců i celé společnosti.

Wolfgang Welsch zmiňuje, že postmoderna začíná tam, kde končí celek. Již neplatí Hegelova teze „Pravda je celek“.

Dle Zygmunta Baumana je *„zřejmě nejvýraznějším rysem, který charakterizuje postmoderní bytí, absence sociálních struktur, jež by jednou provždy (tzn., prakticky vzato, po dobu realizace „životního projektu“) určovaly rámce toho, co je možné, současně ale také byly oporou pro to úsilí, jež je orientováno k realizaci jakékoliv z vybraných možností“*<sup>29</sup> Rámce sice zcela nezmizely, ale nejsou konstantní (čas se nejeví nutně jako plynulý kontinuální proud). Tím se i smršťují rámce jednání – vše co je dosaženo, je ze své podstaty chápáno jako „prozatímní“ akt. Nic není jakoby navždy, proměny, zlomy jsou zcela běžnou záležitostí (lidé mění práci, rodiny, kamarády).

V tomto kontextu je zvýhodňována nepřítomnost jasně určené identity osobnosti (čím nejasnější tím lepší – např. nsvázanost rodinnými či jinými pouty a závazky). *„Postmoderní kultura je neustálou demonstrací nedefinovatelnosti pomíjení“*<sup>30</sup>. Pomíjivost se stává postupně více a více zakořeněnou, individua již neuvažují v absolutních a konečných konstantách, naopak nabývají přesvědčení, že nic není na vždy, vše se dá udělat znovu („nehrouť“ se z nezdaru) nebo začít někde zcela jinde od nuly. Zanikají „konečné cíle“ našeho lidského putování, nejsou nastaveny žádné normy ani pravidla „usměřující“ naše chování.

Zábava se stala dostupná všem lidem, jedinými podmínkami jsou peněžní hotovost a čas. Lidé podléhají nikdy nekončícím estetickým tužbám. Stávají se posedlí neustálou změnou, vše s čím se setkávají se pro ně stává potencionálními šancemi. Baží po dojmech z nových míst a setkání, přičemž jsou ze všech stran permanentně obklopani rizikem. Baží

<sup>28</sup> WELSCH W., Naše postmoderní moderna, s. 14-15

<sup>29</sup> BAUMAN Z., Úvahy o postmoderní době, s. 33

<sup>30</sup> BAUMAN Z., Úvahy o postmoderní době, s. 37

po uspokojení a slasti, která byla dříve doménou pouze intelektuálů a avantgardních umělců. Individuum se již nemůže držet jednoho zavedeného modelu (tento by odporoval modelům jiným). **Chybí jistoty**, že člověk jedná „správně“, na povrch vyvstávají nejistoty a pochyby, že nebyly plně využity všechny alternativy. O ničem již nemůže být uvažováno s určitostí, jelikož doposud známé epistemologické „základy“ se neukázaly platnými.

Jestliže se modernismus snažil vyvrátit tradice a zapustit kořeny nové kultury (tím pádem neexistoval vzor, k němuž by se mohli lidé odvolávat, či se dle něj řídit), je pochopitelný pozdější (postmoderní) zájem o spirituální vědy, mystiku (nadpřirozeno) či východní duchovno a tradice.

I přestože bylo snahou moderny ustavovat přísně racionální myšlenky, poučky a přesvědčení (a zničit mýtus), existovala zásadní závislost na velkých příbězích – příběh o velkém lidském pokroku který se stane předpokladem pro vznik lidského blaha, který však v důsledku akorát „zotročil“ lidská individua.

Konec moderní doby „předpovídal“ filosof Friedrich Nietzsche. Nietzsche (společně s Heideggerem) spojoval modernitu s přesvědčením, „že „historie“ může být chápána jako postupné osvojování racionálních základů světa – toto je vyjádřeno v pojmu „překonání“: tvorba nových porozumění umožňuje v rámci kumulativní zásoby vědění určit to, co má hodnotu a co ne.“<sup>31</sup> Ve své knize *Tak pravil Zarathustra* /1883/ odmítl technický pokrok ve jménu pozdějšího lidského blaha a obecně osvícenský program s jeho tezemi.

Jestliže strukturalisté (např. Claudie Lévi-Strauss) považovali jazyk za výtvar celé společnosti, díky němuž je možné vytvářet literární texty vytvářející významové struktury k rozumovému pochopení zakoušeného, tak naopak **dekonstruktivisté** (také označovaní jako neostrukturalisté) odmítají předpoklad, že významy struktur se vyjevují v samotném textu (a struktury jsou pevně dané a zakořeněné v každé společnosti). Významy vznikají teprve při setkání textu se čtenářem<sup>32</sup>, z čehož jasně vyplývá, že existuje tolik významů a interpretací, kolik je čtenářů daného textu. Tento krajně pluralitní názor, byl převeden postmodernisty z literárního praxe na celou lidskou společnost. Znamená to, že každý jedinec ač obklopen stejným světem jako ostatní, vidí svět ze své vlastní perspektivy a jeho pohled je pohledem jedinečným a druhým vlastně nezachytitelným a nepochopitelným.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> GIDDENS A., Důsledky modernity, s. 47

<sup>32</sup> **nápadná podobnost s myšlenkami, která prosazoval český strukturalista Jan Mukařovský**

<sup>33</sup> Například *sociálně-konstrukcionistické přístupy* pojmají realitu jako sociální konstrukt. Každý jedinec má svůj vlastní legitimní pohled „na věc“, svoji vlastní percepci. Nikdo tak nemá objektivní pohled na danou

Není tak možné pojímat a vykládat svět jedním obecně „objektivním“ názorem, naopak je třeba za světem hledat skutečnosti vztahové. **Univerzalismus a moc vycházející dříve „zhora“, v této době vychází „zdola“ od samých jednotlivců a vzájemných vztahů (sítí, struktur).** Již neexistuje jediné platné objektivní poznání, ale mnoho subjektivních názorů a perspektiv.

S těmito pluralistickými tendencemi se váže také pojetí jazyka. Jelikož jazyk nepracuje s realitou, ale pouze s konvenčními symboly, nemůže ani přesně a objektivně popisovat svět. „Reálný“ svět se neustále mění spolu s jeho významy, a právě tím, že svět „uchopujeme“ skrze symbolický jazyk, je proměnlivý. Tato postmoderní tendence je označována jako boj proti *logocentrismu* – tj. jazyk žádné společnosti nemůže objektivně popsat svět takový jaký opravdu je.

Společnost si začala uvědomovat křehkost našeho bytí, a jako nejvyšší cíl již nemůže být technologický pokrok. Je třeba člověka chránit, a uvažovat více intuitivně a subjektivně, nežli přísně racionálně (toto „racio“ bylo vštěpováno a tak se pouze jevílo jako „subjektivní“). Není možné přijímat jediný světonázor, nárokuje si všeobecnou platnost. Je třeba upustit od etnocentrismu a přijímat kulturní relativismus.

Pravda, kterou lze nyní postulovat, vychází vždy z daného společenství lidí („zdola“). Postmoderna pojímá radikální pluralitu (která je ukotvena v zákonodárství) jako výchozí pozici. Ta se projevuje ve vědě i ve filosofii (fenomenologie, existencialismus). Lyotard se při výkladu charakteristických rysů postmoderní situace dovolává stavu, vzniklého jako následek „krize základů“ 20.století. Nejprve došlo k rozchodu s celkem, pod vlivem Einsteinovy teorie relativity (ruší pojem celku jako vědecky použitelného hlediska), Heisenbergovy relace neurčitosti či Planckovy kvantové teorie.<sup>34</sup> Z těchto předpokladů se transformovalo poznání, skutečnosti je možné se dobrat prostřednictvím mnoha pohledů a perspektiv - plurality.

Na pozadí těchto změn již nelze věřit velkým příběhům moderny (viz str.13), označovaných jako meta-vyprávění/příběhy. Lidé již poučení odvrácenou stranou těchto „vizí“ a příběhů od nich rádi upouští. To však neznamená, že by neexistovaly žádné mýty. Každá společenství lidí si vytváří své mýty, poplatné jejich mentalitě, kultuře a přesvědčení. (viz *Mytologie* Rolanda Barthesa).

---

skutečnost. (tyto principy a přístupy se hojně využívají v psychologii, např. při zkoumání rodiny v systemických či systematických přístupech)

<sup>34</sup> WELSCH W., Naše postmoderní moderna, str. 99-100

Michel Foucault, představitel poststrukturalismu, postuloval v rámci své metody archeologie vědění, že v základu jakékoliv kultury či historické éry působí určitý pořádek významů, jenž je postupně přenášen popisy světa nazývanými jako diskursy<sup>35</sup>. Souhrn vědění, které pojí jednotlivé historické diskursy, nazývá epistémou (myšlenkové struktury). Foucault se snaží narušit (dříve naakumulované) zdání přirozenosti.<sup>36</sup> Výzkum jednotlivých epistém se snaží upozornit na to, že žádný pohled na svět není jediný platný a univerzální.

Svět a společnost jsou tak „rozdrobeny“ do mnoha **diskursů**, jakožto způsobů chápání „skutečnosti“ v dané kultuře, období, či oboru, které se odrážejí a transformují a ovlivňují jazykovou rovinu.

Jestliže byla díla modernistů určena pro úzký okruh zasvěcených lidí, tak díla postmoderní jsou vytvořeny takovým způsobem, aby mohla být vnímána i lidmi různého vzdělání a zasvěcení. Prolíná se vysoké a nízké umění, či různé žánry (v literatuře). Ironií však zůstává, že četba vyžaduje literárně zasvěceného čtenáře, který dokáže číst také na „intertextové“ úrovni.<sup>37</sup>

Postmoderna se nebojí vztahovat a čerpat z minulosti. Např. v umění si propůjčuje věci staré, aby z nich vytvořila věci nové. (ve filmu například točení remaků, v architektuře přestavby starých budov, ve výtvarném umění či v sochařství jsou staré předměty přetvořeny v nové artefakty)

### 2.4.3. Role subjektu

Na základě dříve popsaných modernistických a postmoderních tendencí shrnu postavení subjektu ve společnosti.

#### 19./20.století – zrod subjektu

Charakteristickým rysem přelomu 19./20.století je **zrod subjektu**. Člověk je vymaněný a „vypreparovaný“ z univerzalizmu, avšak stále se vztahuje ke společnosti (která je pro něho stále řádem), vůči které může revoltovat. Není již „jeden z davu“. Hledá místo ve

---

<sup>35</sup> Jakákoliv jazyková výpověď v sobě nese znaky své kulturního prostředí i doby, ve které vznikly, znaky které se tak vkrádají do jazyka a „formují“ autora výpovědi. (diskurz je dle Foucaulta určitým pozadím každé výpovědi, ovládá společnost a vytváří subjekt podrobující se mocenským praktikám daného diskurzu)

<sup>36</sup> FOUCAULT M., Slova a věci

<sup>37</sup> ECO U., O literatuře, s. 201-223

společnosti, místo pro uznání jeho individuality a subjektu. Jeho práva jsou duální – má práva vůči societě i vůči vesmíru. Tento subjekt se neustále „vyčleňuje“ a „bojuje“ proti societě. Například v literatuře se podrobně popisují vyjadřování zážitků a pocitů samotného vypravěče, všech psychologických procesů, vedou se vnitřní monology, vytváří se **subjektivní integrita** – jedinec je celistvý a „nedotknutelný“ (M. Proust – *Hledání ztraceného času*), či pohledy na skutečnost jakoby „zdola“, popis vlastních zážitků (H. Barbusse – *Oheň*). Moderna vytrhuje jedince z klamu, radikalizuje novověký subjektivismus a z obecné kultury činí kulturu „moji“.

### **60.léta – dezintegrace subjektu**

V 60.letech 20.století se začínají vytrácet jistoty, styčné či opěrné body. Tato doba je ve znamení krize duality subjekt versus společnost. Subjekt, který dříve revoltoval a vystupoval proti společnosti nyní zjišťuje, že společnost *není jen jedna* (neví proti komu vlastně revoltovat).

Společnost se skládá z mnoha diskursů (každá společnost, každá doba má jiný diskurs – nahlízet na ně je nyní možné pouze skrze struktury diskursů). Jedinec se snaží nalézt svojí pravou identitu na základě těchto nejistot. Každý se nyní musí postarat o svůj životní cíl sám. Všichni jsme odkázáni pouze na své já, přičemž víme, že naše vlastní já mnoho neznamená, ovšem je zapojeno do sítí a struktur velice dynamických vztahů.<sup>38</sup>

Rekonstrukce se stává východiskem k zcela nové dekonstrukci sociálního (toho, co je nad subjekty). Subjekt se také dekonstruuje (rozptyluje se celistvost, která je vázaná na subjektivní dojmy či jedinečnost), skrze svojí přísnou reflexivitu. Naše poznání je vždy značně předurčeno jednotlivými strukturami diskursů.

Subjekt je pojímán jako náhodný výtvar různých struktur, tedy těch struktur, které vládnou.

## **2.4. 60. a 70.léta – Filmová sémiotika**

Od 60.let 20.století se rozvíjí filmová sémiotika, která si určité vzory postupů bádání vypůjčuje z lingvistiky (a současně při pojetí jazyka vychází pouze z verbální formy jazyka).

---

<sup>38</sup> LYOTARD F., O postmodernimu (Kap.5)

Na počátku 70.let se však proti tomuto pojetí ustavuje opoziční proud sémiotiků, kteří se již nechtějí omezovat pouze na syntax, ale svá bádání obohacují o logickou sémantiku, či o teorii komunikace. Později se upustí od spojování filmu a jazyka a dochází k ovlivnění sémiotiky psychoanalýzou (Freud, Lacan – psychoanalýza se vždy uskutečňuje v jazyce) – tato fáze označená Umbertoem Ecoem jako poslední ze čtyř fází je datována od roku 1995.

*Jazyk filmu*<sup>39</sup> byl v popředí zájmu bádání a výzkumů od počátku filmových teorií. Dříve byl však chápán spíše metaforicky a velice povšechně (byl zaměřován s vlastnostmi, či technickými prostředky filmu; převládaly názory, že záběr je rovnocenný se slovem, scéna je větou, a sekvence celým odstavcem).

Zaměříme tedy nyní svoji pozornost v 60. a 70. letech, na dobu, kdy skuteční filmoví sémiotici začali aplikovat film na teorie textové lingvistiky. De Saussurovo pojetí strukturální jazyky převedené do filmové teorie je připisováno zejména dvojici Christian Metz a Umberto Eco. Tito sémiotici chtěli zkoumat film jako jazyk, díky přesvědčení, že jakýkoliv systém komunikace lze označit jako „jazyk“. Jazyky, kterými lidé hovoří, jsou jazykovými systémy, ovšem i za předpokladu, že film je určitým typem jazyka, není přesně zřejmé, že by mohl být jazykovým systémem (jako např. český jazyk). Této skutečnosti si byl vědom i Christian Metz, když tvrdil, že díky našemu „chápání“ filmu můžeme začít chápat také jeho systém, ovšem nikoliv naopak.<sup>40</sup>

Filmoví sémiotici přistupují ke znaku, stejně jako kdysi de Saussure. Znak se skládá ze signifikantu a signifikátu. V literatuře, je patrný rozdíl mezi nimi, jinak je tomu však u filmu. **Signifikant i signifikát jsou skoro téměř totožné** (ve filmu je signifikant obrazem a signifikát tím, co znázorňuje obraz; divák si ve skutečnosti neuvědomuje difference mezi nimi), tím že znak ve filmu se stává jakousi zkratkou – či zkráceným znakem (z toho však vyplývá, že film neoplývá schopností „dvojití artikulace“ – neexistují v něm žádné monémy ani fonémy → film je vždy nejprve zbaven jednotlivých elementů a uskutečňuje se celými bloky/záběry/ reality). Jestliže se díváme na film tak cítíme, že obraz, na rozdíl od slova v knize, má velice jasný a přímý vztah k tomu, co v dané chvíli označuje. Tím pádem je jasné, že ve filmu již není takový prostor pro fantasmii, jako například při četbě románu. Na druhou

---

<sup>39</sup> Soubor všech pravidel, který určuje způsob filmového sdělení.

<sup>40</sup> MONACO J., Jak číst film, s. 153

stranu má filmař naprosto „volné ruce“, není ničím svázán, má nekonečné pole možností jakéhokoliv zobrazení. To je velké plus filmu.

Univerzálnost filmu je dle Metz dvojsečným fenoménem. Na jedné straně, je film univerzálním, jelikož vizuální percepce se mění po celém světě méně nežli se mění jazyky, na druhou stranu, je univerzálním, jelikož postrádá dvojí artikulaci (vizuální podívaná způsobuje spojení signifikantu se signifikáty, které později znemožňují jejich jakékoli rozdělení).

Film se tak zdá být zrcadlem reality, umí být odrazem společnosti, ostatně jako všechna umění, ovšem film díky své moci to umí mnohem silněji. Filmy poskytují divákovi pocit toho, že je svědkem téměř reálné podívané. Spouštějí u diváka mechanismy vjemové a emocionální účasti, působí na jeho pocity důvěry (vliv *imprese* reality). Film, mnohem více nežli román či divadelní hra, s jeho přímým vlivem na percepci, má zvláštní moc táhnout davy. Film ovládl a stále ovládá široké publikum, sledování filmů není podmíněno genderovými, věkovými, ani národnostními rozdíly. Hlavní filmovou „zbraní“ je právě *imprese* reality, jenž je ve filmu tak silně prožívána divákem.<sup>41</sup> Estetická působivost filmu pramení z *přirozené* působivosti, z obrazů, které nám film na plátně předkládá.

Jak tvrdí Metz, filmy nás oslovují s důrazem na pravdivé svědectví, s použitím tvrzení, „Tak to je!“ a snadno tak vytváří jakási sdělení, která by lingvista nazval plně dogmatická. A tak je podstatné, abychom se zdokonalovali ve „čtení“ filmů a měli tak nad ním větší moc.

Metzův přístup k filmové sémiotice se může jevit jako velice abstraktní, mnohdy značně filosoficky zakotvený, je však třeba mít na paměti, že Metz i prakticky analyzuje filmové snímky.

Christian Metz se místo otázky „V jakém smyslu je film jazykem?“, táže „Za jakých okolností by měl být film považován za řeč?“ Metz věděl, že obraz není slovo a sekvence není věta. Tvrdil, že obraz (přinejmenším ve filmu) odpovídá jedné či více větám, a sekvence je komplexní součástí *projevu*.<sup>42</sup> Tvrdil, že dlouhodobá snaha o definici jednotky filmového jazyka je zcela marná (nejmenší filmová jednotka je „věta“ tvrzení, aktualizovaná jednotka) – jediné co existuje jsou jednotky kódů. Východiskem pro jeho pojetí filmového jazyka mu bylo rozlišení učiněné de Saussurem – *langue*, *parole* a *langage* (jelikož je film *langage* bez *langue*, nepodobá se nijak verbálnímu jazyku). Film se stává specifickým typem *langage* – je jazykem umění. Filmový jazyk definuje často jako souhrn všech filmových kódů či subkódů. Jelikož důsledně ve svých dílech odlišuje pojmy film a kinematografie, spojuje s filmem

---

<sup>41</sup> METZ Ch., *Film language*, s. 3-15 (volně přeloženo)

<sup>42</sup> METZ Ch., *Film language*, s. 65 (volně přeloženo)

písmo a kinematografie je dle něj tím, co umožní následné psaní a v této souvislosti vyvozuje, že je třeba hovořit o „kinematografickém písmu“.

Metz přiznává, že filmová sémiotika samozřejmě směřuje k tomu, aby přistupovala ke svému předmětu s metodami odvozenými z lingvistiky (avšak koncepty lingvistiky mohou být na kinematografii aplikovány jen s velkou obezřetností). A všude tam, kde se jazyk filmu liší od jazyka jako takového, naráží filmová sémiotika na své největší překážky. Těmi jsou problém motivovanosti znaků a otázka spojitosti významů. Pokud jde o problém motivovanosti znaků, vychází z teze, že *kinematografické označení je vždy více či méně motivované, nikdy není arbitrární*. Motivace se projevuje na dvou úrovních a to - podle vztahu mezi denotativními signifikanty a signifikáty, a vztahy mezi konotativními signifikanty a signifikáty.

V případě *denotace* je motivace vybavená analogií (perceptuální podobnost mezi signifikátem a signifikantem), což platí stejně pro zvukovou i obrazovou stopu. I jednoduchá obdoba se stává dostatečnou motivací. Mechanická duplikace může objekt deformovat, ale nedochází k žádné radikální transformaci.

Naopak v případě *konotace* jsou významy vždy motivované, ale motivace není nutně založena na vztahu perceptuální analogie.<sup>43</sup> Jestliže byl konotační záběr vybrán z mnoha jiných možných záběrů, je označován jako paradigmatická konotace. Pokud však význam určitého záběru nezávisí na porovnávání s dalšími (potencionální) záběry, ale závisí na srovnávání tohoto záběru s předcházejícími či následujícími záběry, lze hovořit o konotaci syntagmatické.

V této souvislosti James Monaco zmiňuje, jakým způsobem předává film konotační významy, přičemž využívá dvou literárních termínů. „*Metonymie je termín, v němž se přidružený detail či pojem používá k vyvolání ideje nebo k reprezentaci objektu....Synekdocha je výraz, v němž část zastupuje celek, anebo celek část...*“<sup>44</sup> Tyto formy se neustále opakují.

*Paradigmatická a syntagmatická osa* jsou tak filmařovy alternativy při natáčení filmu. Syntagmatická osa, pracující zejména s montáží, nebo střihem je tak nejvíc charakteristická pro filmové médium. Syntagma filmu představuje filmovou lineární strukturu vyprávění.

Filmové významy dále vyplývají ze systémů kódů (kódy jsou věci, které dešifrujeme ve filmech, a které jsou především kritickými konvencemi). Metz rozlišuje tzv. nespecifické – kulturní kódy, které vychází z odlišných oblastí kultury (kulturně sdílené kódy, ikonologické, či perceptuální – dobře fungují uvnitř fotografické a fonografické analogie), dále „specifické“

<sup>43</sup> METZ Ch., Film language, s.109

<sup>44</sup> MONACO J., Jak číst film, s. 163-164

filmové kódy (kinematografické figury - nasvícení, pohyby kamery, různé velikosti záběru, atd.), a nakonec kódy, které film sdílí s ostatními uměními. Kódy se dále ještě rozdělují na subkódy.

Za velký Metzův přínos je považována tabulka velkých syntagmatických kategorií, rozlišujících **8 hlavních autonomních segmentů** (v následujícím textu jsou **tučně** zvýrazněny), či „sekvencí“. Členění prvního řádu ve filmu je nazýváno jako autonomní segment, který se dále rozděluje na **autonomní záběr** (zcela nezávislé na okolním dění ve filmu) a syntagmata (jednotky, které mezi sebou navzájem vytvářejí významové vztahy – scény či sekvence). Syntagmata se rozlišují na chronologická a nechronologická. Nechronologická syntagmata se dělí na **paralelní syntagmata** (nemají žádnou narativní vazbu) a **syntagmata závorky** (plní funkci narážek, či „vodítek“ ve filmu). Chronologická syntagmata se dělí na **deskriptivní** (funkce popisná) a narativní syntagmata (funkce vyprávěcí). Narativní syntagmata se dále dělí na **alternující /narativní/ syntagmata** (např. křížový střih; nelineární) a lineární narativní syntagmata, dále se dělí na **scény** (sled událostí lineární narace; je kontinuální) a **sekvence** (sled je přerušovaný). Sekvence se nakonec rozdělují na **epizodické** (organizovaná diskontinuita) a **běžné sekvence** (neorganizovaná diskontinuita). (Obrázek 1)

Během 60. a 70. let se o problém oprávněnosti termínu jazyk ve vztahu k filmu zajímali mnozí filmoví teoretici i filmaři.

Pier Paolo Pasolini se zastává termínu jazyk a za distinktivní jednotky označuje tzv. kinémy (odpovídají verbálním fonémům). Ve svých úvahách vychází ze slov a literárních útvarů, tvrdí, že řeč filmu se zakládá na mimetických znacích a obrazových znacích, které ještě nejsou dány a musí se teprve vytvořit. Slova jsou abstraktní a znaky filmu jsou přelidské, iracionální i konkrétní. Tvůrce filmu je povinen vybrat určité předměty (přetřansformovat je do filmu) a zařadit je do obrazových znaků a tyto znaky pak obdařit expresivní kvalitou. Film je tudíž jiným jazykem – systémem im-segno (obrazových znaků).<sup>45</sup>

Umberto Eco ve svých dílech tvrdí, že film stojí někde mezi verbálním (arbitrární) jazykem a předmětným jazykem. Z hlediska rozlišení kódů definuje kinematografický (mající trojí artikulaci) a filmový kód (působící skrze pravidla vyprávění).<sup>46</sup>

<sup>45</sup> ZVĚŘINA J., Znakovost obrazové složky filmu, s. 76

<sup>46</sup> HELMANOVÁ A., Jazyk - Slovník filmových pojmů, Iluminace, roč.96, č.3, s.51-52

Dalším představitelem filmové sémiotiky 70.let byl **Jurij Lotman** (vychází z de Saussura, Pražského lingvistického kroužku, ruských formalistů, či Ejzenštejna), který jazyk považuje za „*usporiadaný, komunikčný znakový systém.....Znaková povaha jazyka ho definuje jako semitický systém. Aby mohol jazyk realizovať svoju komunikačnú funkciu, musí disponovať systémom znakov. Znak je materiálne vyjadrená náhrada predmetov, javov, pojmov v procese výmeny informácií v kolektive.*“<sup>47</sup> Vychází tak z poměrně velice široké definice jazyka, díky níž může zahrnovat k jazyku i jiné sémiotické systémy.

Umění je dle Lotmana komunikativní strukturou, výše než přirozené jazyky. Koncept jazyka je úzce propojen s významem. „*Film je súčasťou ideologického boja, kultúry, umenia dvojitých čias. Tým je spojený s mnohými stránkami života, ktoré ležia mimo textu filmu.*“<sup>48</sup> Film se dle Lotmana podobá živému organismu, je mnohvrstevnatou strukturou.

Film se skládá ze dvou naračnických tendencí (dvě systémové organizace, vzájemně se proplétající) – slovních a obrazových.

Filmovému jazyku přiřítá dvě tendence – jedna je založená na opakování prvků, na umělecké zkušenosti diváka a udává jisté očekávání, druhá systém očekávání narušuje a vyčleňuje sémantické uzly.

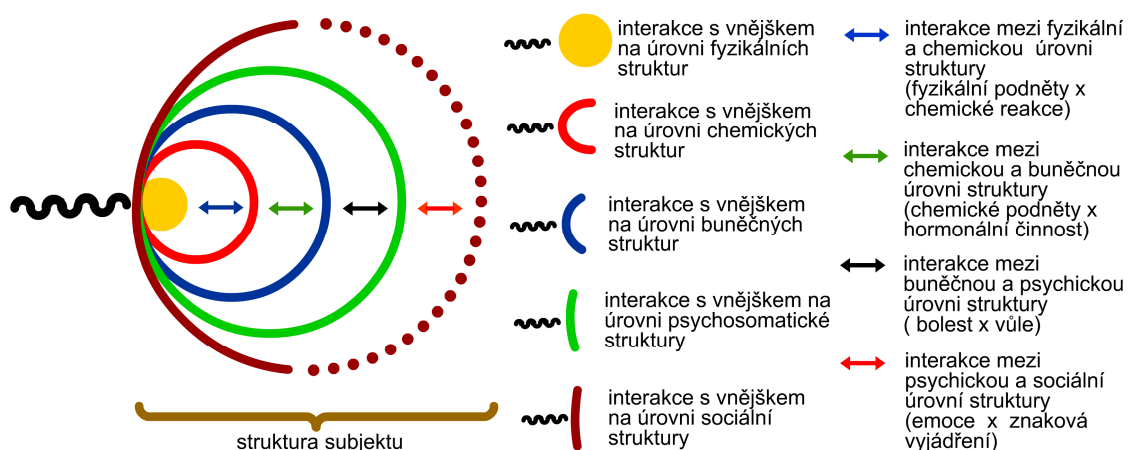
---

<sup>47</sup> Lotman Jurij – Semiotika filmu a problémy filmové estetiky – str. 7-8

<sup>48</sup> Lotman Jurij – Semiotika filmu a problémy filmové estetiky – str. 55

## 2.5. Ustavení výstupního vizuálního modelu:

Zásadní proměnu sémiotického rámce kinematografie budu demonstrovat na druhém (výstupním) vizuálním modelu, který tentokrát nevychází z relačního a historického pojetí, nýbrž z psychoanalýzy a postmoderny.



Podoba tohoto modelu je vypůjčena z knihy Jaroslava Vančáta „*Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*“.

Model vymezuje jednotlivé strukturní „vrstvy“ lidského vizuálního poznání. Tento model vychází z vědy, přičemž modelové vymezení kopíruje rozdělení jednotlivých věd (fyzika, chemie, biologie, psychologie, sociální vědy) a každá vrstva v modelu je podmínována příslušnými entitami (atom, buňka, subjekt, lidské společenství). Všechny vrstvy jsou součástmi každého lidského jedince.

Jakékoliv (byť i jen mechanické) působení na nás probíhá současně v rovině každé jednotlivé vrstvy (dochází tedy pokaždé k jakési současné přeměně podnětů v každé vrstvě). Interakce získávají strukturní obsahy skrze uvědomění (zapojení) příslušné strukturní vrstvy interakce.<sup>49</sup>

Z tohoto vyplývá, že vizuálně obrazná percepce je vždy složitým výsledkem interakčních struktur ve více vrstvách. A tak je pro lidské jedince zhora nemožná schopnost ryze čisté vizuální percepce (vždy se k nám podněty dostanou „zabarveny“ strukturou

<sup>49</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 18-19

sociálních obsahů, jelikož od prvního okamžiku našeho života jsme ovlivňováni interakcemi sociálních struktur)<sup>50</sup>.

Interakce se nejprve stává uvědoměním na úrovni psychosomatického subjektu, ovšem její zobsažnění je možné až na sociální strukturní úrovni (pojítkem je zde znakový systém). Toto zobsažnění je vždy relační, skrze komparaci psychosomatické (jenž si neuvědomujeme) a sociální úrovně. Tedy vztahování (za účelem identifikování objektů) se uskutečňuje až skrze uvědomění, že něco vnímáme a teprve poté mohou být přiřazovány dané hodnoty a obsahy.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Na rozdíl od vědy, která pouze jasně předpokládá a staví na tomto pojetí percepce, vznikla ve filosofii na počátku 20.století fenomenologie, která se pokouší uchopit „věc“ v její samodajnosti (jak se sama dává bez spolumínění), skrze fenomenologickou redukci a uzávorkování se snaží zbavit platnosti (epoché) generální teze – BENYOVSZKY L., *Filosofická propedeutika*, s. 173-175

<sup>51</sup> VANČÁT J., *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií*, s. 21

### 3. Francouzská nová vlna

Jestliže chci definovat francouzskou novou vlnu, je nezbytně nutné rozkrýt v jakých poměrech filmového světa vznikla, na jaké směry filmu navázala – tzn. popsat jakým způsobem tato nová vlna navázala na cestu italského neorealismu. Tato návaznost je velice podstatná i přesto, že se později francouzská nová vlna vydala zcela novým směrem.

#### 3.1. Od neorealismu k francouzské nové vlně

Neorealismus je významný filmový směr, který vznikl v Itálii po II. světové válce. I když existoval jen několik let (zhruba do roku 1951) jeho estetický vliv byl v následující filmové produkci více než zjevný. Po italském osvobození roku 1945 usilovali Italové o to, „aby se Itálie znovuzrodila na základě levicově liberálních idejí“<sup>1</sup>. Filmy, které začaly v této době vznikat byly diametrálně odlišné od předchozí produkce. Působily velice realisticky, natáčelo se v plenéru (natáčení v plenéru bylo spíše jen neorealistickým ideálem, ve skutečnosti se často natáčelo v pečlivě nasvícených interiérech) s použitím postsynchronů, zejména ve městech či na venkově. Náměty filmů se zaměřovaly na problematiku poválečné chudoby spojené s inflacemi či nezaměstnaností. Filmy zachycovaly atmosféru všedního dne, poničených budov, každodenních povinností i neplánované náhody (děj pak byl odvíjen v duchu následku určité náhody – viz film *Zloději kol* režiséra V. de Sicy) a povětšinou končily otevřeným koncem. Při vyprávění příběhu se často užívalo elipsy. Děj filmu se skládal z mnoha fragmentárních příběhů, které si divák během filmu skládal jako mozaiku. „Styl se stává vnitřní dynamikou vyprávění, je tak trochu jako energie ve vztahu k hmotě, anebo něco jako specifická fyzika díla; styl rozmisťuje rozkouskovanou realitu do estetického spektra vyprávění a polarizuje železné piliny faktů, aniž by měnil jejich chemické složení.“<sup>2</sup> Neorealisté pracovali s neprofesionálními herci, zdůrazňovali role dětí, využívali jednoduché techniky, a více nežli zábavu prosazovali důležité myšlenky a ideje.

Od 50.let se začal vytvářet tzv. růžový neorealismus, který později vyústil až v komediální žánr. Záhy se objevili filmaři zkoumající psychologické charaktery. (Rossellini – *Cesta po Itálii/1953*, *Stromboli/1950*; Antonioni - *Kronika jedné lásky/1950*). Pozornost filmařů byla plně zaměřena na osobní problémy, či prožitky jednotlivce. Napříč sociálními vrstvami zkoumají dopady a vliv společnosti na člověka, analyzují jeho citové pohnutky i

---

<sup>1</sup> THOMPSONOVÁ K. a BORDWELL D., Dějiny filmu, s. 369

<sup>2</sup> BAZIN A., Co je to film?, s. 216

strasti. Za neorealistu je považován i Federico Fellini, u jehož filmů jsou patrné realistické až fatalistické tendence, či mysticismus, a který dokáže přetransformovat každodennost na pozoruhodnou záležitost. (viz *Silnice* /1954/).

Dle A. Bazina se jednalo o vyjádření nové formy reality – skutečnost již nebyla zobrazena, ale byla zaměřována, tzn. že se neorealismus zaměřil na skutečnost, jenž je třeba nejprve dešifrovat a je mnohostranná a mnohoznačná, přičemž smysl se vyjeví až později prostřednictvím jiných *faktů*, mezi kterými naše myšlení buduje vztahy. Bazin tvrdí, že neorealismus objevil nový typ obrazu – tzv. „obraz-fakt“.<sup>3</sup>

Obraz jako sémantický fakt vytváří druhý sémantický systém, který oproti prvnímu sémantickému systému realismu (typický svým univerzálním, konvenčním a nadosobním dějem), ustavuje obraz jako sémantický fakt (sémantické optično).

Deleuze tvrdí, že pro neorealismus byl charakteristický růst čistě optických situací, které se podstatně liší od senzomotorických situací obrazu-akce starého realismu.<sup>4</sup> Objekty a prostředí získávají *a posteriori* hodnoty samy o sobě.

Tento přístup k obrazu-času (charakteristický pro moderní kinematografii - jak postuluje Deleuze) vyznačující se právě trváním či uplynutím času (nevázaným již na realitu vyjádřenou v obrazu-pohybu), se projeví již v neorealismu, ale vrcholu dosahuje během kinematografie francouzské nové vlny.

### 3.2. Francouzská nová vlna

Alexander Astruc napsal v roce 1948 podstatnou esej prosazující přístup nazvaný „*La caméra-stylo* (kamera-pero)“, v níž filmařům naznačuje, aby začali přistupovat k umění jiným způsobem, aby ho uchopili jako určitý prostředek psaní. Prvním pěti filmařům – hlavním představitelům francouzské nové vlny – se tato výzva za několik let podařila naplnit (filmový rukopis kombinující „jazyk“ a „styl“ je psán kamerou-perem).

Za hlavní osobnosti, kteří stáli u zrodu francouzské nové vlny, považuje James Monaco *Jeana-Luca Godarda, Françoise Truffautu, Jacquese Rivetta, Clauda Chabrola, a Erica Rohmera*. Tuto mladou generaci pojila jejich společná láska k filmu. Během 50.let se vzdělávali v *Cinémathèque* (kde zkoumali hluboké struktury filmu, později nazývané pojmy

---

<sup>3</sup> BAZIN A., Co je to film?, s. 222

<sup>4</sup> DELEUZE G., Film 2, Obraz-Čas, s. 8-9

žánrů a filmového autorství)<sup>5</sup> či filmových klubech. Pracovali jako pomocníci u filmů a všichni přispívali do přelomového filmového kritického časopisu *Cahiers du Cinéma*, který založil A. Bazin, posléze povýšený na otce nové vlny. Tento časopis se zabýval tématy koncepce autorského filmu a filmových žánrů (inspirace Hollywoodem, A. Hitchcockem, westernem, detektivkou, atd.).

Vznikalo přesvědčení, že nově natáčené filmy by měly vytvářet jakýsi osobní vztah mezi filmařem a divákem filmu (a nikoliv být jen pokrmem pro masové publikum). Je proto zapotřebí interakce a spoluúčast, ne jen pasivita diváka.<sup>6</sup>

Mladá generace filmařů byla velice znalá celé filmové historie (a obohacená neorealismem, a významnými filmy 50.let). Tvrdili, že teorie je nezbytnou nutností a snažili se objasnit jakým způsobem filmové umění formuje lidskou existenci, do jaké míry je film spojený s naším životem – naší existencí, a zejména chtěli vědět jak se filmy skutečně „dělají“. Nebáli se však vstupovat na pole literárního a filosofického diskurzu, a jejich obeznámenost těmito „oblastmi“ je jasně patrná v jejich filmech. (např. Godardovi existencialistické, postmodernistické tendence, Truffautova láska k Balzakovi ve filmu *Nikdo mě nemá rád*, a mnoho jiných). Odkazy na filmy, či herce ve filmech se staly samozřejmostí a jenom odkazovaly k filmařově obdivu a pokloně jim. Nejenom odkazy na filmy, ale také například na výtvarné umění, které jsou zjevné zejména u Godarda (*Vojáček*, *U konce s dechem*, *Bláznivý Petříček*) a obecně se tato záliba odráží i na vizuální stylizaci francouzských snímků nové vlny. Dále jsou přítomné zmínky na filosofy, hudebníky a umění obecně. Tyto zmínky pasují diváka do aktivní role, který tak během sledování filmu snaží odkazy rozkrýt.

Zájem o umění je velice charakteristickým rysem Truffautových filmů. (umění se v jeho filmech může stát až antitezí samotné života – viz film *Rodinný krb*).

Ovšem hlavním obratem nebyl pouze nový přístup filmařů v duchu stylu *kamera-stylo*. Převrat proběhl také ve filmové technologii. Jejich nové metody vznikly zejména díky přenosným lehkým ručním kamerám (které již nepotřebovaly stativy a zrcadlové hledáčky), novému osvětlovacímu vybavení, či citlivým filmovým surovinám. Toto vybavení nebylo ani tak finančně náročné, což přispělo k větší produkci. Filmový tvůrce se tudíž stal „neomezeným“, mohl natáčet z větších odstupů panoramatické záběry, či využívat detailů skrze translokaci, čímž vytvářel až dokumentaristický pohled na svět.

---

<sup>5</sup> zakladatelem Cinémathèque française byl Henri Langlois

<sup>6</sup> MONACO J., Nová vlna, s. 16-21

Za revoluční roky jsou považovány roky 1959 a 1960, ve kterých debutovali Godard, Truffaut, Chabrol, Demy, Resnais, Rohmer, Rivette, Lelouch a Hanoun. Nejenom Francouzi vytvořili filmy, které se vydaly zcela jiným směrem než dosavadní filmy. Švédové (Bergman), Italové (Fellini) či Američané (Cassavetes) a o pár let později i představitelé dalších nových vln (např. česká, brazilská) vytvořili zcela výjimečné filmy.<sup>7</sup>

Tito režiséři si brzy získali znovu mladé publikum (navzdory konkurenci televize). Snažili se zachycovat život takový jaký je, každodenní Paříž, kavárny, apod.

Godard se nebál ve svém debutu *U konce s dechem* použít střih jump-cut (střih po ose), když záměrně vypustil jednotlivá okénka mezi záběry a tím vytvořil trhané „nervní“ střihy „po ose“. Záběry a protizáběry se začaly zabírat dlouhoohnskivými objektivy, ve filmech převažují spíše dlouhé záběry (spojované s vnitrozáběrovou montáží) nežli kratší (což umožňovaly lehké kamery).

Pokud jde o narativnost, tak obdobně jako v neorealismu, hrála velkou roli náhoda, spontánní události. Mezi jednotlivými záběry byla spíše volnější spojitost, tedy typická nekauzálnost. Divák se často v ději ztrácí, neví na čem je (ztráta styčných bodů), ústřední motiv může být zcela vykonstruován a o jeho skutečnosti můžeme vést (my, ale také samotní filmoví herci) pouze debaty. Upřednostňovala se improvizace, profesionální neherci, skutečně autentická prostředí (byty, kavárny, obchody). Charakteristickým rysem ve filmech byla nedůvěra vůči autoritám, existencialistické úvahy (zejména Godard), pocta žánrovosti (Truffaut, téma detektivní zápletky). Hrdinové filmu se často a rádi jen procházejí ulicemi Paříže, čtou noviny, posedávají v kavárnách, vedou „běžné“ rozhovory, či polehávají doma.

Mistr tohoto zachycování každodenního života je Francois Truffaut. Jasně patrné to je zejména v tzv. Doinelovské sáze<sup>8</sup>, například když se hlavní postava mladý Antoine učí v továrně Philips vylisovat gramofonovou desku, nebo když malé děti ve škole zuřivě

---

<sup>7</sup> MONACO J., *Nová vlna*, s. 23-24

<sup>8</sup> *Nikdo mě nemá rád*, povídka *Antoine et Colette*, *Ukradené polibky* a *Rodinný krb* – celou ságou prochází hlavní hrdina Antoine Doinel (herec Jean-Pierre Léaude – sám významně ovlivňoval postavu Doinela), který se film od filmu mění (od raných školních let až po dospělého muže). Filmy jsou velmi ovlivněny Truffautovým dětstvím, životními zkušenostmi a jeho postoji. Truffaut sám neměl lehké dětství, tento motiv společně s důrazem na dětské představitele a dětské citové výpovědi se staly ústředními body jeho ságy. Jeho filmy jsou navýsost jemné a upřímné, přibližují se divákovi svou krystalickou průzračností, lidskostí i komičností (která pramení zejména z Doinelových zmatených vztahů k jeho dočasným zaměstnáním). Ani jeden z filmů se nesnaží být jednotným celkem, je spíše fragmentem a celá sága je jakousi mozaikou.

potajmu trhají stránky ze svého sešitu, které se jim nepodařily, či roztomilá snaha Antoina obarvit všechny růže ve své práci květináře.

Stejně jako v případě neorealismu končí závěry otevřeně (někdy je tato otevřenost ještě zesílena nečekaným a důrazným „zazoomováním“ freeze-záběru jako v případě filmu *Nikdo mě nemá rád*).

**Alain Resnais** „vystavuje“ své filmy v modernisticko-postmoderních tendencích. Vnitřní čas a subjektivní prožívání staví do popředí. Jeho filmové sekvence se stávají fragmenty a střepinami, které se snaží divák složit dohromady. Nejistoty, pochyby, snové vize, alegorické výjevy, zrcadlové konstrukce, prolínání reality a nereality, objektivní či subjektivní přístupy, na všechny tyto podněty si musí diváci během 60.let přivykat. *Z filmu se tak stalo médium reflexe, přímo poukazující na sebe sama* (na vlastní filmové struktury, či historii).<sup>9</sup>

Alain Resnais obohatil film o rozměr *francouzského nového románu*<sup>10</sup>, což dokazuje i jeho spolupráce s Alainem Robbe-Grilletem (scénárista *Loni v Marienbadu*) či Marguerite Durasovou. Jeho filmy (zejména rané – *Hirošima, má láska*, či *Loni v Marienbadu*) si pohrávají s divákem. Resnais prozkoumává funkce a možnosti osobní paměti a časových rámců ve filmové naraci. Ve svých filmech vytváří labyrinty a bludiště, které jasně poukazují na ztrátu orientace (styčných bodů) člověka v prostoru (postmoderním prostoru). Filmy jsou protkané otázkami, hádankami, pochybnostmi, mystérii a záhadami, ve kterých se ztrácí filmoví představitelé, i diváci. Velice typické jsou zrcadlové konstrukce, a motivy zrcadel (zrcadla mohou vytvářet rozpůlení „dvojakosti“ člověka a naznačovat snahu o nalezení celistvosti). *Marienbad* se jeví jako jedno velké zrcadlové bludiště. Jeho prostor je prostorem naší skryté vnitřní paměti.

Autor se snažil ve filmech plně projevit svůj rukopis, nezvyklými pohyby kamery (zvláštní autonomní pohyby), stylizací, komentáři, či vkládáním nezvyklých motivů. Godard nechává často svého filmového hrdinu promlouvat k divákům (*Bláznivý Petříček*, *U konce s dechem*), běžné jsou také filmy ve filmech. Film se tedy divákovi rozkrývá a ukazuje své „vnitřní mechanismy a struktury“ .

---

<sup>9</sup> THOMPSONOVÁ K. a BORDWELL D., Dějiny filmu, s. 456

<sup>10</sup> francouzský nový román je typický svým oslabením příběhu, tradičních postav i vyprávěče (je tak určitým antirománem). Text je vystavěn na úvahách či reflexích, zmnožených perspektivách, nejasných souvislostech, neurčitých postavách často bezejmenných. Typický je cykličnost, téma labyrintů, bloudění, jazykových variací apod.

### 3.3. 60.léta - Francouzská nová vlna jako odraz změny paradigmatu

60.léta byla dobou velice přelomovou. V této době se začíná formovat značně negativní postoj vůči konzumní společnosti, prosazuje se rocková hudba, Andy Warhol zavádí do výtvarného umění sériovost (vzniká pop-art) a propojuje (velice úspěšně) reklamu s uměním, v literatuře se pší knihy zároveň pro náročného i méně náročného diváka (s důrazem na intertextualitu – viz Umberto Eco), prolínají se žánry (vysoké a nízké), inspirace se hledá v minulosti (a následně se „upravuje“ do nové podoby), v kurzu jsou remaky. Po beatnickém hnutí II.pol 50.let se v 60.letech masivně prosazují hippies. V I.pol. 60.let proniká do společnosti pojem „globální vesnice“, vyjadřující stupňující vzájemnou propojenost světa pomocí elektronických médií.<sup>11</sup> Kultura již nechtěla podléhat zažitým zákonům moderny, právě proto se obracela do minulosti. Charakteristické je využívání autorů tzv. palimpsestové techniky, která spočívá právě v *intertextualitě* (druhý zápis textu, kterým prosvítá text původní; často se využívá mnoha odkazů a citátů). Rychlým tempem se rozvíjí elektrotechnika, která zásadním způsobem ovlivňuje umění. Moderna se během 60.let postupně „vyčerpala“.

V následující praktické části mé bakalářské práce se pokusím demonstrovat změnu tohoto paradigmatu (od moderny k postmoderně). Na základě sémiotické analýzy určených filmů se pokusím „vypreparovat“ jednotlivé aspekty modernismu a postmodernismu. Jestliže byly 60.léta natolik přelomová, proměny se zákonitě promítnou i do děl francouzské nové vlny. Svoji pozornost zaměřím na díla Alaina Resnais (Loni v Marienbadu) a Jeana-Luca Godarda (Bláznivý Petříček), která významně dokreslují dobový společenský i kulturní kontext, a autorským způsobem vyjadřují filmařovi postoje i intence.

---

<sup>11</sup> MCLUHAN M., Člověk, média a elektronická kultura, s. 136

## 4. Praktická část: Sémiotická analýza filmů *Loni v Marienbadu* a *Bláznivý Petříček*

### 4.1. Sémiotická analýza

Sémiotická analýza filmového díla je jednou z metod filmové analýzy. Obdobně jako strukturalistická analýza má i sémiotická analýza zásadní význam v případě, kdy za předmět námi zvolené interpretace zvolíme film „odtržený“ od autora jako určitý vizuální fakt. V popředí zájmu není individuální psychika autora, ale spíše pravidla smyslu (typická pro určitou kolektivitu), významy (intence autora), dešifrování symbolů, znaků. Vizuální obrazy jsou plné soustav znaků či kulturně podmíněných kódů, a cílem tohoto typu interpretace je rozkrývat jejich kulturní významy. Obraz je tak rozkládán na „fragментy“, přičemž je současně zkoumán jejich vzájemný vztah v daném systému významů. Zkoumá se tedy jednak paradigmatické ustavení, což je například velikost záběru, výběr signifikantů, a také syntagmatické ustavení, které je představováno zejména strukturálními vazbami mezi těmito zvolenými signifikanty. Záměrem je rozkrýt postupy a procesy, prostřednictvím kterých se prezentuje znaková funkce obrazu.<sup>1</sup>

Denis McQuail tvrdí, že *„použití sémiotické analýzy otevírá možnost odhalit více z podpovrchového významu jako celku, než by bylo možné objevit pouhým sledováním gramatických jazykových pravidel nebo hledáním významu jednotlivých slov ve slovníku. Sémiotický přístup má tu zvláštní výhodu, že je aplikovatelný na „texty“, které zahrnují víc než jeden znakový systém, a na znaky (jako jsou vizuální zobrazení a zvuky), pro které není ustavena žádná „gramatika“ ani slovník. ... Sémiotická analýza nicméně předpokládá důkladnou znalost kultury původce a konkrétního žánru.“*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> SZTOMPKA P., Vizuální sociologie, s. 85

<sup>2</sup> MCQUAIL D., Úvod od teorie masové komunikace, s. 279

## 4.2. Loni v Marienbadu /L'année dernière à Marienbad/ r. 1961

### 4.2.1. Popis filmového produktu

První snímek, který podrobím sémiotické analýze nese název **Loni v Marienbadu**. Toto francouzsko-italské filmové mysteriózní drama mělo premiéru roku 1961 ve Francii. Za romantický žánr ho (na rozdíl od mnoha publicistů) nepokládám, což později také osvětlím.

Délka filmu je 94 minut a formát filmu je černobílý. Režie se ujal **Alan Resnais**, který byl představitelem tzv. Levého břehu (*Rive Gauche*), což byl francouzský proud paralelně produkujících filmařů s filmaři francouzské nové vlny od konce 50.let.

Alain Resnais proslul o dva roky dříve v r.1959 s francouzsko-japonským snímkem *Hirošima, má láska* natočeným podle scénáře Marguerite Durasové. Film, který směle bořil zavedené filmové kánony a zaváděl zcela nové estetické normy a hodnoty, se považuje společně s pozdějším filmem *Loni v Marienbadu* za jakýsi mezník moderního filmu. Vysoce intelektuální Resnaisův styl s neopakovatelnou a nepředvídatelnou atmosférou, vyprávěcími postupy, či narušením tradiční „časovosti“ se stal určitým vzorem pro nově začínající talentované filmaře nových vln po celém světě. Tento snímek, který mimo jiné získal cenu FIPRESCI v Cannes, zajistil Resnaisovi velice dobrou pověst.

V roce 1961 vznikl snímek *Loni v Marienbadu* (Resnaisův druhý celovečerní film), prostřednictvím něhož Resnais ještě pregnantněji zdůraznil a posunul své vlastní modernistické (a dle mého i z dnešního pohledu postmoderní) tendence. Film vznikl za spolupráce Resnaisa a **Alaina Robbe-Grilleta**, kterého jsem již zmiňovala v souvislosti s francouzským novým románem, jehož byl hlavním představitelem. Alain Robbe-Grillet napsal scénář k tomuto filmu a od Resnaisa vyžadoval důslednou práci a velice přesné zpracování. Filmový scénář byl volně inspirován sci-fi románem *The invention of Morel* z roku 1940 argentinského spisovatele Adolfo Bioy Casarese. Robbe-Grillet tak mistrně vystavěl filmový scénář, který je charakteristický svojí snovou poetikou a netradičním stylem (který je ovšem pro francouzský nový román velmi příznačný).

Kameramanem se stal stejně jako ve filmu *Hirošima, má láska* **Sacha Vierny**, který dokázal navodit nezapomenutelnou atmosféru a vynikající vizuální podívanou zejména díky využití širokoúhlé kamery.

O hudební struktuře filmového snímku se Resnais vyjadřuje takto: *"Alain Robbe-Grillet vypracoval velmi detailní hudební strukturu. Je pravda, že jsem se jí nedržel. Chtěl jsem natočit film, v němž zní od začátku do konce varhany, kde vyvolávají čarovnou, hypnotickou moc, aniž by to mělo náboženský podtón. Této myšlenky jsem se držel. Mou první volbou byl Olivier Messiaen, poté jsem oslovil jednoho z jeho žáků, **Francise Seyriga**, který s ním a pod jeho vedením pracoval. Občas jsem ho vyzýval k opuštění tonality. Kompozice stojící zcela mimo tonalitu mi nepřišly vhodné k vyjádření dramatického průběhu, v němž dodnes věřím. Pokud se v mých filmech děje nevyprávěly chronologicky, nebylo to naschvál, ale protože jsem věřil, že divák tak dospěje k silnější emoci. Moje idea nebyla, že dramatický vývoj neexistuje a že vše je zpochybněno."*<sup>3</sup>

Film se pyšní také výborným hereckým obsazením v podání Delphine Seyringové, Sachy Pitoëffiho či Giorgio Albertazzima.

Film *Loni v Marienbadu* byl nominován na Oscara v kategorii scénář, a Alain Resnais získal cenu Zlatého lva na XXII. mezinárodním festivalu v Benátkách.

Resnaisovy filmy je třeba nahlížet v širší perspektivě, v komparaci s jeho ostatními snímky. Mnohé jeho motivy se v jednotlivých filmech překrývají, prolínají, či doplňují. Znalost jeho filmografie nám napomůže k pochopení režisérových intencí.

#### **4.2.2. Analýza**

Film *Loni v Marienbadu* je velice těžko uchopitelný. Na jedné straně film od doby svého uvedení vyvolává u diváků značný ohlas, a láká diváky dodnes, na straně druhé jsou diváci po jeho shlédnutí povětšinou zmateni a nedokáží filmu potřebně porozumět a interpretovat ho. Je patrné, že tento spletitý film fascinoval také filmové teoretiky, kritiky, kteří často vytvářeli nové a nové analýzy. Kritici se povětšinou pokoušeli nalézt skryté významy „za dějem“ filmu, výsledkem však bylo pouhé rozkrývání událostí filmového příběhu (např. setkala se ústřední dvojice skutečně minulý rok? apod.). V čem tedy tkví specifika a zároveň největší „pasti“ na diváka?

Nejprve je třeba zmínit, že jestliže byl divák zvyklý interpretovat film na základě tradičního konstruování přísně chronologického a kauzálního příběhu, při konfrontaci s tímto snímkem „narazí“ na mnoho překážek. Jak jsem již zmínila tento film se záměrně staví do

---

<sup>3</sup> RESNAIS A., <http://www.nostalghia.cz/pages/archiv/udalosti/030310.php>

pozice těžko uchopitelného díla. Je možné proto říci, že příběh (fabuli) je velice obtížné přesně vymežit. Filmu tedy chybí styčné (opěrné) body, a spíše nežli z „konzistentního“ celku, je možné vycházet z ústřední filmové zápletky. Film neposkytuje divákovi žádné „jasné“ prokazatelné informace či vodítka. Vše co film divákovi předkládá je významně charakteristické svou mnohoznačností, nejasností, či záhadností.

Samotný začátek filmu je představován dlouhými a pomalými záběry-travellingy odkrývajícími starý (neurčitý) zámek barokního stylu, jeho lustry, dlouhé mramorové chodby, palmy, ornamenty na zdech, či zrcadla. Tyto travellingové záběry temporalizují obraz a nově tak demonstrují skutečnost, že ústředním se nestává pohyb ve filmu, ale naopak čas.<sup>4</sup> Alain Resnais se rozhodl vzdát vyprávěcího rámce klasického ražení, a zvolil velice nápaditý abstraktní vyprávěcí styl. Úvodní záběry jsou podkreslovány klidným *overvoicem* vypravěče, o němž nic bližšího nevíme, a který jakoby předčítal popis chladného a odlidštělého zámku, opakujíc svůj monolog několikrát dokola jako jakousi **smyčku**. Tuto ponuru a záhadnou atmosféru ještě graduje podmanivý zvyk varhan, který je ostatně charakteristický i pro celý film.

Situace se nejvíce zneřehlední v okamžiku, kdy jedna z ústředních postav filmu – muž, záhadný cizinec (můžeme ho označovat tradičně jako X) – tvrdí a přesvědčuje neznámou ženu (budeme ji označovat jako A), že události, které jí líčí, se skutečně staly, přičemž velice důvěryhodně specifikuje místo i čas, kdy a kde se tato dvojice poprvé setkala. Žena však jeho přesvědčení popírá, a tvrdí, že si nic podobného nepamatuje a tudíž k setkání dojít nemohlo a ona muže nezná. Tato rozporuplnost představ a přesvědčení dvou hlavních postav filmu staví diváka do velice svízelné situace, a nedopřává mu chronologického a kauzálního vystavění děje. Ostatně celý tok narace nikdy neposkytne jasné informace. Máme však věřit ženě, která se později ve filmu sama prořekne, a dá tak najevo, že si společnou minulost pamatuje?

Nejasnosti vytvářené typickými rozpolcenostmi, kterým čelí filmový divák lze definovat na několika úrovních – **kauzální, časové a také prostorové**. Tyto rozporuplnosti jsou patrné jednak mezi jednotlivými záběry, ale také v rámci mizanscény.

Velice proslulý je záběr promenády lemované jehlanovitými keři, po které se procházejí (respektive na které pouze stojí) lázeňští hosté. (Obrázek 2) Na tomto záběru je pozoruhodné hned několik věcí. Předně, symetrická stylizace tohoto záběru – v tomto případě parku. Park, který je společně s barokním zámkem centrálním „dějištěm“ celého filmu, se jeví

---

<sup>4</sup> DELEUZE G., Film2, Obraz-čas, s. 51

jako místo epistemologického či noetického rozměru. Je místem lidského poznání, paměti, uhlazenosti, artificialnosti či skryté časovosti. Tato hortikultura, natolik typická pro období baroka, její symetrické a jasné uspořádání je však rušeno prostorovými transformacemi, o kterých bude později ještě řeč. Park je navzdory své „přehlednosti“ jakýmsi hlubinným labyrintem, bludištěm, ve kterém se „ztrácí“ postavy. Tyto postavy jsou vždy formálně oblečené, blíže neurčené, a i přestože nic v parku nevrhá stín, tyto postavy stín vrhají. Tento zajímavý znak je třeba rozkrýt. Alain Resnais byl velice fascinován minulostí a také tvrdil, že to nejsou samotné postavy, nýbrž city, co ho zajímají. City se pokaždé musí nořit do minulosti, postavy nikoliv, ty patří přítomnosti. Jednotlivé postavy tak mohou ze sebe vyjmout city jako „stíny“ na základě stále proměnlivých map minulosti, ve kterých se nacházejí. Z tohoto vyplývá, že city se stávají *postavami* personifikovanými do namalovaných stínů na promenádě, kde nesvítí slunce. Můžeme pak nahlížet rozdílně na psychologický svět postav a psychologický svět citů.<sup>5</sup>

**Postavy** jsou v tomto filmu nejasně vymezené, bloudící, bezejmenné, v travellingových záběrech jsou zachycovány během neurčitých rozhovorů, často jakoby oněmí a bez hnutí mlčí. Hlavními postavami jsou záhadný cizinec X, žena A, a muž (můžeme ho označit jako M). Vytyčit jasné vztahy mezi těmito postavami je zcela nemožné. X považuje muže M, za údajného manžela A, ale tuto možnost později popírá, a tvrdí, že jeho vztah k A nezná. Naše pochopení vzájemných vztahů ještě více ztěžuje výlučné vykání mezi všemi postavami ve filmu. Není tak jasné, jaké vztahy panují mezi A a dvěma muži.

**Prostorové posuny** jsou rovněž běžné. Pozorný divák často tyto prostorové změny postřehne. V určitých momentech během vyprávění se pozice soch jakoby mění na základě rozličných verzí vzpomínek. Nejprve socha stojí před jezerem a jakoby k němu ukazuje, v jiných záběrech je jezero umístěno za sochou, a někdy tvoří pozadí sochy také promenáda s jehlanovitými keři. Sochy jsou stejně nedostupné a těžko uchopitelné jako samotný film. Jejich rozličné interpretace, prostorové a časové posuny vysloveně klamou diváka.

Obdobně jako sochy, mění se také výzdoba a zařízení hotelu, či pokoje ženy A (někdy visí na stěně zrcadlo, jindy zimní obraz (srov. Obrázek 3 Obrázek 4); detailní záběry pozlacené výzdoby na zdech se stávají více a více sofistikovanější, což ještě podporují vypravěčovi stále se opakující popisy monumentálně spleťtého barokního zámku, ve kterých se však kombinují jednotlivé věty.<sup>6</sup> Běžně také postava umístěná v záběru stále zůstává totožná (stejně oblečení), ale změní se celé pozadí (její pozice v záběru je však naprosto

<sup>5</sup> DELEUZE G., Film2, Obraz-čas, s. 150

<sup>6</sup> BORDWELL D. a THOMPSON K., Film art, str. 393

stejná). V záběru, kdy X se snaží dokázat, že loni se skutečně potkali, X vše dokládá fotkou, na které je žena A sedící v parku v „Marienbadu“. Náhle se ze statického záběru fotky sedící ženy A přesouvá záběr z fotky do „reálu“ kde žena stejně oblečená poslouchá muže X. Může se tedy fotka z budoucnosti dostat do přítomnosti a „ožít“? (srov. Obrázek 5 a Obrázek 6)

Tyto „zlomy“ jsou ve filmu běžné a jsou doprovázeny rychlými a nečekanými starty či prodlevami dynamické varhanní hudby. Tyto hudební zlomy vytvářejí velice obskurní atmosféru, ve které si divák přestává být jistý jakýmikoliv souslednostmi. Tyto prostorové změny se jeví velice přesvědčivě, divák je nemusí ani postřehnout, pokud jsou například doplněny vedenými rozhovory postav, které ačkoliv změní prostředí, jejich rozhovor je naprosto kontinuální. Autoři filmu tak běžně zastavují pohyb, přičemž novým způsobem odhalují krásu zastaveného (fixního) záběru.

Kamera, která se může jevit jako pouze dokumentující prostředek zachycující určité postavy, se posléze stává jakousi mystifikací. Nebo je skutečně možné, aby v klidu postávající a diskutující postavy se mohly nacházet na několika místech současně?

Nesouslednosti a protiklady vyplývají i mezi věrně se vyhlížejícím overvoicem vypravěče a následnou vizualizací jeho vzpomínek. To, co jeho hlas jasně prohlašuje se naprosto rozchází s filmovým obrazem. Tyto kontrasty, z nichž některé jsou skutečně bizarní, jako například když X vypráví a snaží se připomenout A, jak ji M ze žárlivosti zastřelil. Detailní popisy minulosti, které vede X (X tvrdí - A se vyhnula zrcadlu, naopak v obrazu do něj A udeřila) jsou více než provokativní.

Robbe-Grillet tak vytvořil nový typ **asynchronie**, ve které se již neslučují mluvené a vizuální. Obě si vzájemně protiřečí, ale my nedokážeme rozhodnout který z nich je více pravdivý, autentičtější či lepší. Zkrátka to není možné a ani to není potřeba. Pohyby (zdánlivě nesouvisle) přeskakující mezi narativní výpovědi a obrazy „odlišného a zakonzervovaného“ parku. Sekvence se spojují iracionálními stříhy disjunktivní hodnoty.<sup>7</sup>

Někdy se také obraz jakoby přizpůsobuje rozličným verzím vypravování. Žena A má často jiný oděv, či jeho barvu. Bílé šaty, prosvětlený pokoj, značné osvětlení evokují ženu náruživou, šťastnou a toužící. Naopak tmavé šaty s pery, tmavé pokoje, noční park, labyrint (denotace) představují ženu A v pozici hrbící se strachem, uhýbající pohledem, ztracenou a vyděšenou (konotace). (srov. Obrázek 7 a Obrázek 8). Tyto zjevné protiklady bílé a černé, stejně tak jako evidentní události a zcela jiné ztvárnění činí z „Marienbadu“ jakýsi krystal občas jasný, občas nejasný.

---

<sup>7</sup> DELEUZE G., Film2, Obraz-čas, s. 295

Tento film je tedy plný mnohoznačných interpretací, nejasností, nesousledností či protikladů. Dokonce jeho název, který by sváděl k určení místa, je spíše jen libovolně ustavený název. Spíše než o Marienbadu, vypovídá název o loňském setkání. X oznamuje A, že jejich setkání proběhlo loni v Friedrichsbadu, ale také možná někde zcela jinde.

Monumentální barokní zámek i park je bludištěm, labyrintem, určitou nekonečnou spirálou (kterou je možno vztáhnout také na vyprávění), které se všemi způsoby vzpírá jakékoliv divácké konstrukci. I když se zprvu zdá nemožné, aby se člověk ztratil v tomto zámku či parku, posléze se to zdá relativně pochopitelné. Divák může být snadno lapen prvotní snadností. (srov. Obrázek 8 a Obrázek 9)

**Časové souslednosti** jsou ve filmu také velkým problémem. Noc, a osvětlené místnosti evokující v divákovi pocit noci náhle nabourá sluneční svit pronikající skrze okno, přičemž během této scény nebylo využito žádného střihu. Zvláštní také je začátek filmu, kdy se objevují první postavy, a kdy se stáváme svědky konce divadelního představení nazvaného Rosmer. Chvíli poté se setkají X a A, přičemž X se snaží oživit jejich loňské setkání. Na konci filmu A najednou odchází z *toho samého* divadelního představení Rosmer a odchází s X. Též sekvence na konci filmu, kdy A odchází s X popírá přítomný charakter, vypravěč stále vypráví v minulosti, což může vyvolávat pocit jakési *zacyklovanosti* příběhu (X stále připomíná něco A mimo diegézi).

Čas, do kterého se jako diváci noříme, dostává v tomto filmu zcela nový význam. Již to není vnitřní psychologická paměť (z toho důvodu nevidíme vlastně žádné typické flashbacy), ale spíše hlubinná kolektivní paměť, která dostává své místo v tomto filmu, a která se snaží vnořit do minulosti. Odosobnělé travellingy po tlustých kobercích barokního labyrintového zámku navozují pocit hlubinného noření se do neprozkoumané minulosti. Resnais tak vytvořil skutečné travellingy v čase, a nikoliv místě!<sup>8</sup>

Při sledování filmu pravděpodobně divák uvažuje, zda-li se žena A spojí s tajemným X. Můžeme tudíž uvažovat o tom, zda-li se spojí dvě necelistvé rozpojené duše a splynou v jedno<sup>9</sup>, což by dokládala symetrická vizualizace, o které již byla částečně řeč. Tyto symetrické vizualizace ještě více podporují motivy zrcadel, které hrají v „Marienbadu“ ústřední roli. Záběry jsou často vystavěny jako odraz postav v zrcadlech, které je vzájemně

---

<sup>8</sup> podobný způsob přístupu k času ve filmu rozvinul později také André Tarkovskij (viz film *Zrcadlo*)

<sup>9</sup> Jiří Bystřický v souvislosti o nerozhodnutelnosti voleb hovoří o tomto motivu: „*původní jednota člověka, kde mužská a ženská duše tvoří jeden celek a součástí biblického vyhnání z ráje, je i oddělení kdysi sjednocených dvou aspektů jednoho celku. Důsledkem je tedy jistá identitní deficiente, nedostatek z chybějící druhé poloviny sebe sama....To, co se vlastně děje, když v lásce hledáme svou původní ztracenou druhou polovinu, je jen oklika k poznání o sekundárních efektech jakéhokoliv objektu lásky.*“ BYSTRICKÝ J., Mediální diskurz postmoderny, s. 104

„lámou“ a symetricky oddělují. (srov. Obrázek 11 a Obrázek 12 a Obrázek 13) Pozdější zrcadlové symetrie společně se středovými kompozicemi obrazu dotvářejí tuto typickou oddělenost a neprůchodnost. (Například odraz dvou mužů X a M uprostřed rozdělený onou typickou poslední kartou - Obrázek 14 ).

Zmínila jsem kartu, která je symbolem hry. Hra je vlastně hlavním motivem celého filmu (Obrázek 15). Muž M hraje v zámku zvláštní hru s mnoha lidmi, přičemž pokaždé vyhraje. V této hře je nemožné vyhrát bez znalosti klíče k této hře. Ve filmu však není ukázáno žádné rozřešení této hry, a samotná hra tak naznačuje povahu celého filmu. Stejně jako divák nemá klíč ke hře, nemá ani klíče k pochopení vyprávění (narace) a je tak nucen „hru prohrát“ doslova. Stejně jako si hraje M se všemi svými protihráči, hraje si i „Marienbad“ se svými diváky. Hry rozehrané v tomto filmu nepatří do finálního ani kauzálního řádu, ale jsou fatální. V rovině interpretace mezi divákem a autorem, i v rovině narativních struktur dochází k seduktivním (svádíivým) spojením, skrze jemné formy náznaků a podnětů.

Autoři filmu tak cíleně vystavěli tento labyrint, složitou narativní strukturu a také systém mnoha skrytých odkazů a znaků, které umožňují a také vyzývají diváka k jejich luštění. Čím více je nepřístupnější určitý způsob vyjádření či styl našemu chápání a pojetí, tím více můžeme posléze objevit a v budoucnu i objevovat.

Ač se výsledné dílo dvojice Resnais a Robbe-Grillet jeví jako pevně semknuté, přístupy k němu byly dosti rozdílné, což dokládají slova Deleuze: *„Rozdíl je tedy v povaze obrazu-času, v jednom případě plastickém a v druhém architektonickém. Resnais totiž chápe Loni v Marienbadu, tak jako své další filmy, ve formě ploch, či oblastí minulosti, zatímco Robbe-Grillet chápe čas ve formě hrotů přítomnosti. Bylo-li by možné Loni v Marienbadu rozdělit, pak bychom řekli, že muž X je blíže Resnasovi a žena A blíže Robbe-Grilletovi. ...Jako by v případě Resnais a Robbe-Grilleta došlo k jistému porozumění, o to silnějším, že je založeno na dvou protikladných koncepcích času, které narážejí jedna na druhou.“*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> DELEUZE G., Film2, Obraz-čas, s. 126-127

### 4.3. Bláznivý Petříček /Pierrot le fou/ r.1965

#### 4.3.1. Popis filmového produktu

Druhý snímek, který podrobím sémiotické analýze se nazývá Bláznivý Petříček. Tento opět francouzsko-italský snímek měl premiéru roku 1965 v Itálii na Benátském filmovém festivalu. I přestože toto kriminální drama sklidilo velice rozporuplné reakce díky své nekonvenčnosti a originalnosti, snímek se stal velice populárním a kultovním. Tento film, o kterém sám Godard tvrdí, že to byl jeho nejspontánnější a nejméně připravený film, bývá mnohými filmovými teoretiky, kritiky či jinými umělci (Louis Aragorn) označován za nejlepší režisérův počin vůbec. Mnoho kritiků radikálně odmítalo Godardovo provokování a hraní s diváky.

Délka filmu je 110 minut, formát filmu je barevný, 35 mm. Režisérem snímku je slavný filmař francouzské nové vlny Jean-Luc Godard, který stál u zrodu francouzské nové vlny.

Jean-Luc Godard debutoval v r. 1960 se svým revolučním snímkem *U konce s dechem*, který je zcela oprávněně považován za jakýsi mezník, a který situoval Godarda do role velkého uměleckého hrdiny. Tento film byl převratný ani ne tak svým obsahem, ale spíše svým podtextem, jeho moderním charakterem, který tak radikálně oddělil tento snímek od starších tradičních filmů. Godardův nový režisérský postoj, mnohotvárný citlivý jazyk a jeho výjimečný způsob zachycování reality způsobily v kinematografii mnohé radikální změny. Godard začal záměrně narušovat konvenční filmové struktury (fabule, stříhová skladba) což diváky velice fascinovalo. Godard, působící v Cahiers du cinéma jako kritik, si svůj kritický postoj přenášel do role režiséra. Formován kritickou dialektikou, tvořil své snímky v podtextech přísně dialektických (ostatně jako Truffaut), a tak vytvářel filmové eseje.<sup>11</sup>

Pro Godarda je také velice charakteristické vědomé prolínání vysokých a nízkých žánrů, mnohoznačnost, nespojitost, touha po **aktivní spoluúčasti diváka na filmu**, a otevřené konce (jako eseje podávající zásadní otázku bez náležité odpovědi). Godard si od samého počátku jeho kritické kariéry stále kladl otázky po povaze filmu, a tyto jeho otázky bychom měli vnímat i v kontextu jeho filmové tvorby (Ferdinand se v Bláznivém Petříčkovi ptá co je to vlastně film režiséra Samuela Fullera – ten mu odpovídá, že je to láska-nenávist-akce-

---

<sup>11</sup> MONACO J., Nová vlna, s. 115

násilí-smrt-jedním slovem emoce). Jeho filmy jsou těžko pochopitelné a uchopitelné jako obtížná nová kniha či esej. Je třeba je „číst“ několikrát, dokud čtenář/divák nepochopí.

Film je volným zpracováním románu Lionela Whita nazvaný *Posedlost* (kriminální román). Scénář filmu napsal Jean-Luc Godard. Kamery se ujal Raoul Coutard, hudbu složil Antoine Duhamel.

Hlavní role ztvárnili Jean-Paul Belmondo (Ferdinand, někdy Petříček), Anna Karina (Mariance), a Dirk Sanders (Marianin údajný bratr).

### 4.3.2. Analýza

Film *Bláznivý Petříček* je filmem navazujícím na předchozí Godardův film *Alphaville* /1965/. Navazuje a uzavírá procesy v minulých filmech rozvinuté (motiv útěku někam pryč, nejlépe na jih je v tomto filmu zcela jasně představen). Odkazy (jak formou vizuální stylizace, scény mučení ve vaně, intertextové odkazy, vzpomínky na minulá setkání) na Godardovy minulé filmy hlavních postav *Bláznivého Petříčka* jsou také běžnou záležitostí.

Godard tvrdí, že film *Bláznivý Petříček* nemá námět, „námětem je v tomto případě samotná kinematografie a její způsob zobrazování věcí“.<sup>12</sup>

Ferdinand žije s manželkou a dcerou do chvíle, kdy stráví noc se svoji bývalou známostí Marianne od které již neodejde. Toto setkání vytrhne Ferdinanda z běžného relativně poklidného života jenom tím, když najde v Mariannině bytě mrtvého člověka. Marianne je zapletena do aférek nebezpečných gangů a cítí se ohrožena. Ferdinand je naprosto šokován, ale připadá mu, že je vtažen do těchto afér a proto spolu s Marianne ujíždí z Paříže na jih k moři. Zde touží nerušeně a v poklidu společně žít.

Hrdinové filmu *Bláznivý Petříček* jsou velmi složité osobnosti. Marianne je velice aktivní žena, která Ferdinanda oslovuje jako Petříček, jelikož nepřijímá Ferdinandovu reálnou identitu. Ferdinand je spíše pasivní a zádumčivý. Je znuděný životem, který žije, nebaví ho nudné večírky ani tlachání. Cítí odevšad pach smrti. Cítí se prázdný a neúplný. To dokazuje také sekvence na začátku filmu, kde se Ferdinand musí zúčastnit večírku u svých známých. Velice zvláštním způsobem pracuje Godard v těchto scénách s barvami. Některé sekvence jsou barevné, některé jsou monochromatické (srov. Obrázek 16 a Obrázek 17 a Obrázek 18).

---

<sup>12</sup> GODARD J.-L., *Texty a rozhovory*, s. 22

Scény s měnícím se zabarvením vyznívají na večírku jako reklamy na mýdlo, lak na vlasy, parfém, či automobil. Každá dvojice vyzařuje jinou barvou (střídají se tři základní barvy – červená, modrá, žlutá, přičemž užití těchto barev je patrné také v jiných scénách – základní barvy mohou vyjadřovat základní smysl a význam – srov. Obrázek 19 a Obrázek 20 a Obrázek 21 ), a přitom se jeví tak stejně prázdně. Jediný racionální host se jeví přítomný americký režisér Samuel Fuller. (přítomnost režiséra jako ve filmu *Pohrdání*) Ferdinand, který později odchází z večírku, v modře monochromaticky podkreslené scéně tvrdí, že jeho oči, ústa a uši nefungují současně jak by měly. „*Člověk by měl cítit jako jednotka a ve mně jich snad je víc*“ tvrdí.

Odchází k Marianne domů a stráví s ní noc. Ferdinand zprvu netuší, že v jejím bytě jsou mrtvoly. Přesto ráno budí Marianne Ferdinanda ironickými slovy: „Vstávat mrtvoly“. Její byt – respektive jeho stěny jsou plné obrazů-plakátů slavných umělců, plakátů magazínu Match, a samopalů. Tyto plakátové stěny jsou pro Godarda velmi příznačné a stávají se určitými příznakovými označujícími ve výtvarné rovině (srov. Obrázek 22 a Obrázek 23). Plakátové stěny bytu Marianne mají příznakový charakter s ohledem na vazby k ostatní výtvarné stylizaci (vizualizaci) snímku.

Dvojice spolu odjíždí v ohrožení na jih, aby našla klid. Občas ale cestou zlikvidují nějakého člověka a tak neustále ujíždí. V jedné scéně narazí u cesty na opuštěné havarované auto s dvěma cestujícími (pravděpodobně mrtvými) a Marianne navrhuje, aby své a jejich auto zapálili, a tím tak po sobě zahladili stopy. Během této akce křičí na Ferdinanda: „Zajed' blíž, ať to vypadá pravdivě, nejsme v kině!“ (Obrázek 24) Celý film je protkán těmito náznaky, které chtějí bořit tradiční konveční (nereálné, fiktivní) vyznění filmů. Ferdinand se otáčí a rozhovor s Marianne doplňuje komentáři k divákům, ke kterým se dokonce Ferdinand Marianne přiznává.(Obrázek 25)

Vztah Ferdinanda a Marianne je značně nevyrovnaný, a i přestože Marianne touží po vztahu s Ferdinandem, žijí stále více vedle sebe nežli spolu, jsou odděleni. Jejich dialogy jsou také značně nespojité, a mají jakýsi stichomýtický ráz. Godard obdivoval vzhled Anny Kariny (Marianne) (s kterou byl v letech 1961-1967 ženatý) a její půvab ještě více zdůrazňoval ve filmových rolích.

Godard se pokoušel najít způsob, jakým by se mohl naplno projevit jeho „rukopis“ v jeho filmech. V tomto filmu objevil zvláštní způsob jak vtisknout své ideje a názory přímo do diegetického světa – skrze deník. Stejně jako Godard i jeho filmový hrdina Ferdinand cítí

nutkavou potřebu začít se vyjadřovat pomocí jazyka a slov – začít psát knihu- román, která bude popisovat samotnou podstatu života a život samotný. Zachytit jeho podobu, vlastnosti, projevy. Ferdinandova snaha zachytit život, pramení z jeho existencialistických pohnutek – vědomá uvědomělost žití života a naší vlastní existence. Nemrhat čas, ale skutečně žít a cítit život. Ferdinandův útek se stává cestou za poznáním, které však možná nikdy nenajde. Uvědomělá dvojice se spontánně řídí událostmi, které jim život přistaví do cesty. Nic není problémem, vše se dá hravě vyřešit. Ferdinand se snaží hovořit o všem, dotknout se jakéhokoliv problému, překlenout palčivé propasti, které ho dělí od ostatních.

Godard ukazuje násilí a smrt natolik přívětivě a snadno, že to u diváka může evokovat jakousi lhostejnost k lidskému utrpení, násilné smrti, či zločinu. Tyto ukázky mohou také poukazovat na společnost, která se stává více a více „otupělá“ vůči těmto projevům.

Záměrná tematická latence (skrytost) je z tohoto důvodu „vynahrazena“ komplexem odkazů. Film je doslova přesycen odkazy a náznaky kultury. Samotné příjmení Marianne nese název Renoirová (odkaz na Augusta Renoira) a jméno Ferdinand odkazuje na francouzského spisovatele Louise-Ferdinanda Céline. Odkazy na výtvarná díla Henriho Matisse, Pabla Picassa; literární díla Cesara Pavese, Grancíy Lorcy, M. Prousta, J. Joyce, a zejména Arthura Rimbauda (název jedné z kapitol Ferdinandova deníku – Sezóna v pekle)<sup>13</sup>; filmy (Pepé le Moko), či komiksy. (Obrázek 26 Obrázek 27 Obrázek 28 Obrázek 29) Ferdinand se často zřetelně otáčí do kamery a hovoří k divákům. Tyto vsuvky jsou velice originální a jen prohlubují aktivní vztahy mezi divákem a filmem.

Jestliže je ústředním motivem filmu hledání, pak o tomto hledání musíme uvažovat dvojitým způsobem. Jednak hledání Ferdinandovo – hledání smyslu života, ale také divácké hledání a rozkrývání skrytých odkazů a znaků.

Ve filmu běží čas značně diskontinuálně, a divák je občas zmaten přívalem velkého kvanta informací během krátkého časového intervalu, který je alternován dlouhými „klidnými“ sekvencemi. O filmové času, respektive obrazu-času hovoří i Gilles Deleuze když tvrdí: *„V tomto novém druhu obrazu mají tendenci vymizet senzomotorické vztahy, celá senzomotorická plynulost, která byla podstatou obrazu-akce. Je to vzestup naznačených senzomotorických a motorických potíží, pohybů naplano, „lehce vychýlených perspektiv,*

---

<sup>13</sup> Ferdinand provozuje svůj deník, a občas zvláštním způsobem rozebírá napsaná slova. Jako v případě scény kdy Ferdinand rozebírá jméno Marianne (Mer, Ame..), přičemž tyto nová slova odkazují k veršům.

zpomalení, střídání gest“. Předstírání se stává znakem nového realismu, v opaku s pravdivým hraním realismu hraného. Neobratné zápasy muže proti muži, špatně zasazené rány a špatně mířené výstřely, celý tento fázový posun mezi akcí a promluvou nahrazuje příliš dokonalé souboje amerického realismu. Pod tíhovou těchto argumentů se zdá, že čím větší faleš člověk hraje, tím mu to vynese větší zisk. ...Obrazy se tak mohou jevit jako kliše, ovšem není jasná hranice kde začíná obraz a kde končí kliše.“<sup>14</sup> Tyto neobratné zápasy Ferdinanda s protivníky jsou skutečně velice nápadné, a vytváří nový typ Godardovského realismu.

Projížděky v autech (velice typické) se oprostily od jakýchkoliv časoprostorových souvislostí spjatých se starým typem realismu a stávají se přítomnými projíždkami sami pro sebe. Ferdinandovy fráze „Nevím co mám dělat“ dostávají nový rozměr určité balady a básně.

Film je protkaný nápisy-tituly, které u Godarda představují určité kategorie (tyto kategorie se dle Godarda neustále proměňují film od filmu, a nejsou stálými odpověďmi) (Obrázek 29).

Deleuze tvrdí: „Kinematografie přestává být narativní, ovšem právě s Godardem se stává nejvíce „románovou“...Godard dal kinematografii moc vlastní románu. Vybavil ji reflexivními typy jako mnoha prostředníky, díky nimž JÁ je vždy někdo jiný. Je to zpřetrhaná linie,..., která sjednocuje autora, jeho postavy a svět a prochází mezi nimi. Nová kinematografie tak rozvíjí vztahy s myšlením ze tří hledisek: odstranění celku či totalizace obrazů ve prospěch vnějšku, jež se vkládá mezi ně; odstranění vnitřního monologu jako celku filmu ve prospěch nepřímé promluvy a nepřímého volného vidění; zrušení jednoty člověka s světa ve prospěch trhliny, která nás zanechává pouze s vírou v tento svět.“<sup>15</sup>

Marianne celou dobu Ferdinanda mystifikovala, když tvrdila, že je sestrou gangstera, ale ve skutečnosti byla jeho milenkou. V závěru filmu zastřelí naštvaný Ferdinand Marianne, poté si natře modrou barvou obličej, obváže se červenožlutou trhavinou a zapálí roznětku (symbolika barev – 3 základní barvy značí právě tento základ – srov. Obrázek 30 a Obrázek 31 ). Najednou si uvědomí své konání a chce ho zrušit, ale je už pozdě. Jeho výbuch sleduje divák zdálky a tiše v panoramatickém záběru-celku, který postupně zabírá klidné nekonečné moře. Náhle dvojice začne šeptat básně od A.Rimbauda (nediegetický zvuk). Touha po svobodě skončila pro oba dva smrtí, díky lásce a zklamání.

---

<sup>14</sup> DELEUZE G., Film 1, Obraz-pohyb, s. 250-251

<sup>15</sup> DELEUZE G., Film 2, Obraz-čas, s. 224

Tento film tedy zcela novým způsobem odhaluje dezintegraci subjektu (Ferdinanda), který je zmatený, ztracený, hledá životní jistoty a opěrné body, a místo toho nachází jen zklamání, a prázdnotu. Jeho dezintegraci skvělým způsobem zachycuje Godard skrze roztržité životní fragmenty, nepřehlednost dialogů, diskontinuitní povahu děje, či nekauzálnost vyprávění. Hrdina, který chce bojovat proti společnosti, životu, osudu a skutečně žít, cítí, že vlastně ani neví proti komu má vlastně bojovat a ztrácí se sám v tomto nepřehlednu. Popírá i svůj poslední konečný čin - sebevraždu.

#### 4.4. Shrnutí

Film se stal plně *sebereflexivním* médiem. Filmové odkazy se od dob francouzské nové vlny staly natolik běžnými, že si dnes situaci bez nich ani neumíme představit. V této době se také s pamětí média spojila paměť žánru (tak typická pro postmoderní film) – o tomto jevu jsem již dříve hovořila. I přesto, že analyzované filmy jsou označovány za modernistické, chtěla bych poukázat na skutečnost, že pracovní postupy a metody mnohých tvůrců francouzské nové vlny jsou ve své podstatě silně postmoderní, přestože postmoderní kinematografie se obecně datuje až od 80.let.<sup>16</sup>

Pokusím se nyní shrnout několik postmoderních rysů, které jsem zaznamenala ve dvou analyzovaných filmech:

- Postmoderní autoři a tvůrci často provokují diváky/čtenáře postavami, které vytvořili. Postavy se bouří, revoltují, jsou nekonvenční. Subjekty se dezintegrují, na dané postavy nelze pohlížet v jednoho úhlu pohledu, postavy jsou velice složité, komplexní, vzpírají se běžné typologizaci a „škatulkování“. Jejich chování je krajně nepředvídatelné a spontánní → tato charakterizace postav je v souladu s postavami analyzovaných filmů.

---

<sup>16</sup> MONACO J., Jak číst film, s. 228

- Aluze – intertextualita, odkazy → analyzované snímky byly doslova přesyceny citáty, odkazy na jiné filmy, výtvarná díla, literární díla, hudební díla, umělce obecně, filosofy, atd.
- Prostorové, časové a příčinné (kauzální) nejasnosti → analyzované snímky byly charakteristické svojí otevřeností, fatalitou (nikoliv finalitou), bořením tradičních narativních struktur, diskontinuitou, i nekauzálností.
- Spojování vysokých a nízkých žánrů → alespoň v Godardově případě.
- Mystifikace spojená s ironií → v případě Loni v Marienbadu je divák mystifikován velice často, v případě Bláznivého Petříčka hraje velkou úlohu skutečnost náhody, která ovlivňuje život a ukazuje směr hlavním hrdinům.
- Hra → v případě Loni v Marienbadu je hra hlavním motivem filmu, v případě Bláznivého Petříčka je typická hra tvůrce s divákem (např. díky otevřeným interpretacím skutečností umožňujícím divákovi také se aktivně účastnit filmu).
- Manipulace → v obou snímcích, přestože v každém jiným způsobem, je možné zaznamenat silný vliv autorů na diváka.
- Pluralita → oba filmy jsou natolik spletité, komplikované, často nejasné a mnohoznačné, že je nemožné nazírat na ně ze společné perspektivy. Mezi charakteristické plurality forem lze zahrnout také knižní předlohy, podle kterých se natáčejí filmy, což znovu splňují oba analyzované snímky.

Tyto výrazové a komunikační strategie filmů poukazují na změny ve společnosti (na její nedostatky, problémy, apod.), nestavějí diváka do čistě pasivní role příjemce, poskytují divákovi potřebný prostor pro vytváření svých vlastních interpretací a postojů, a vytvářejí či zachovávají již dosud stávající existující mýty (o nichž hovoří například Roland Barthes v knize *Mytologie*).

## 5. Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo objasnit proměnu sémiotického rámce kinematografie. V teoretické části bylo zapotřebí vymezit dobu vzniku filmu, a přiblížit pozadí kulturních a společenských změn, skrze které byl film v dobách svého vzniku značně ovlivňován. Rané modernistické tendence formovaly filmové médium, stejně jako teoretické přístupy k filmu.

Dále jsem v teoretické části práce popisovala zrod samotné sémiotiky, se značným důrazem na Pražský lingvistický kroužek a jeho vliv, zejména Jana Mukařovského, který již během 30.let 20.století zdůrazňoval dynamické struktury (nijak univerzalisticky ustavené, ale naopak stále proměnné), jehož pojetí později znovu-prosazovali neostrukturalisté. Vstupní vizuální rámec vychází z historického a relačního pojetí, dynamických struktur Pražského lingvistického kroužku, či Cézannových relačních vazeb v malířství. Tento model představuje propojování jednotlivých elementů v objekty, které jsou následně propojovány ve vizuální objektové trsy (clusters).

Proměna sémiotického rámce kinematografie je úzce spojena se změnou paradigmatu, od moderny k postmoderně, která zásadně transformovala jak společnost, tak i umění, v našem případě film. Druhý (výstupní) vizuální model, ze kterého vychází také všechny současné vědy, vychází z postmoderního a psychoanalytického konceptu. Model je založen na vystavění strukturních vrstev lidského poznání, přičemž jakékoliv působení či interakce prochází v rovinách každé jednotlivé vrstvy. Čistá vizuální percepce tak není nikdy zcela možná. Jestliže první patrné postmoderní tendence se v umění projeví zhruba kolem 60.let 20.století, nabízí se také hlubší analyzování kinematografie francouzské nové vlny, která navázala na předchozí italský neorealismus bourající tradiční konvenční představy, univerzalisticky vystavěný děj, filmové postupy a zpracování. Nejprve jsem souhrnně charakterizovala kinematografii francouzské nové vlny, abych poté mohla v praktické části mé práce podrobněji analyzovat dva snímky tohoto filmového směru.

Praktická část mé bakalářské práce byla zpracována metodou sémiotické analýzy dvou vybraných filmů francouzské nové vlny – *Loni v Marienbadu* (režie A.Resnais) a *Bláznivý Petříček* (režie J.-L.Godard). Dosažené poznatky vyplývající ze sémiotické analýzy jsem interpretovala v části *shrnutí*. Objasňovala jsem, jaké výrazové a komunikační strategie využívali tvůrci těchto snímků. Mé shrnutí naznačilo, že se film v případě francouzské nové

vlny stal plně sebereflexivním médiem, ve kterém se propojila paměť žánru i samotného média. Přesto, že jsou tyto snímky stále označovány za modernistické, mají v sobě již více postmoderního (pokud je porovnáváme s filmy obecně označovanými jako postmoderní z 80.let).

Mezi hlavní charakteristické rysy, na které jsem díky sémiotické analýze poukázala, patří dezintegrace subjektu, aluze (intertextualita a kulturní odkazy), časové, prostorové a kauzální nejasnosti, mystifikace, manipulace i větší interakce s divákem, motiv hry, či pluralitní způsob nazírání na tyto filmy jako jediný možný přístup.

Sémiotická analýza ukazuje, že film se dostal do zcela nové fáze. Rysy (zejména postmoderní) příznačné pro analyzované filmy, ale také pro ostatní filmy 60.let, se stávají novými formami toho, jak pohlížet na život, skutečnost, a žití. Kinematografické formy vyjadřování (užívání násilí, narušení tradičního dějového vyjádření, nelineární střih, prostorové, časové či kauzální nejasnosti) se nenápadně „vkrádají“ a aplikují do každodenního modu lidského žití. Přestože řadový divák byl těmito „změnami“ zmaten, a nerozuměl jim (což ostatně může platit dodnes), začínal se jim postupně přizpůsobovat a přijímal je stále více za samozřejmé. Mohl se tak začít orientovat v nesouvislých prostorech, časoprostorových zlomech, mnohoznačných interpretacích, nefinálních příbězích, či nelineárních střizích lépe nežli dříve. Diváci tak začínají **vizualizovat novým způsobem vyjádřené dynamické struktury.**

Na základě provedené analýzy filmů, docházím k závěru, že kinematografie francouzské nové vlny výrazným způsobem přispěla k tomu, že divák začal vytvářet nové struktury (dochází k dynamizaci vývoje struktury), naučil se lépe přecházet z jednoho prostředí do druhého, dokázal se vyznat ve filmově vyjádřených strukturacích či restrukturacích lidského vědomí, to vše zejména díky filmovému asociativnímu typu vyjadřování souvislostí.

Kinematografie francouzské nové vlny posunula vývoj filmu o velký kus dopředu a umožnila divákovi osvojit si zcela nový pohled na film.

## Seznam použité literatury:

- BARTHES R. *Mytologie*. Vyd. 1. – Dokořán, Praha, 2004, 170 s. ISBN 80-86569-73-X
- BAUMAN Z. *O postmodernismu*. Vyd. 1 – SLON, Praha, 1995, s.33,37. ISBN 80-85850-12-5
- BAZIN A. *Co je to film?* Vyd.1 – Československý filmový ústav Praha, 1979, s.20,216,222.
- BENYOVSZKY L., *Filosofická propedeutika*, Vyd. 1- Sofis, Pastelka, Praha, 2001, s. 173-175. ISBN 80-902785-2-3
- BYSTRICKÝ J. *Mediální diskurs postmoderny: K problematice fatálních strategií a seduktivních her narativních diskursů*. Vyd. 1 – Karolinum, Praha, 2001, s. 104. ISBN 80-246-0254-7
- CANUDO R., *Teorie sedmi umění*. In. Illuminace, Praha, roč. 1992, č.1, s.19-21. ISSN 0862-397X
- DELEUZE G. *Film 1:Obraz-pohyb*. Vyd.1 – Národní filmový archiv, Praha, 2000, s. 250-251 ISBN 80-7004-098-X
- DELEUZE G. *Film 2: Obraz-čas*. Vyd. 1 – Národní filmový archiv, Praha, 2006 s. 8-9,51, 126-127,150,224,295. ISBN 80-7004-127-7
- ECO U. *O literatuře*. Vyd. 1 - Argo, Praha, 2004, s. 201-223. ISBN 80-7203-588-6
- EJZENŠTEJN S. *Kamerou, tužkou i perem*. Orbis, Praha, 1961, s.63
- ELRICH V., *Russian Formalism*, s. 172, IN: HAWKES T., *Strukturalismus a sémiotika*, Vyd.1 - Host, Brno, 1999, s. 51. ISBN 80-86055-62-0
- FOUCAULT M., *Slova a věci*, Vyd. 1 – Computer Press, 2007, 409 s. ISBN 978-80-251-1713-2
- GAUDREAULT A. „Atrakce v kinematografii“. In. Cinepur, FAMU, roč. 2008. č.59, s.011-017. ISSN 1213-516X
- GIDDENS A. *Důsledky modernity*. Vyd. 1 – SLON, Praha, 1998, s.13,41,47-48,126,128. ISBN 80-85850-62-1
- GIDDENS A. *Sociologie*. Vyd. 1 – Argo, Praha, 1999, s.102. ISBN 80-7203-124-4
- GODARD, Jean-L. *Texty a rozhovory*. Vyd. 1 - Jihlava: Jihlavský spolek amatérských filmařů, 2005, s. 22. ISBN 80-903513-6-0

GUNNING T. *Estetika úžasu*. In: SZCZEPANIK P.(ed.): *Nová filmová historie*. Vyd. 1 – Hermann, Praha 2004, s.163.

HANÁKOVÁ P., „*Kola se otáčejí, ložiska kloužou, píсты pracují*“, In: *Illuminace*, Praha, roč. 2005, č.4, s. 85. ISSN 0862-397X

HAUSER M. *Adorno: moderna a negativita*. Vyd. 1 – Filosofický ústav AV ČR, Praha, 2005, s. 18. ISBN 80-7007-223-7

HAWKES T. *Strukturalismus a sémiotika*. Vyd.1 - Host, Brno, 1999, s.16-18,49-52,54,62,103-104. ISBN 80-86055-62-0

HELMANOVÁ A., *Jazyk - Slovník filmových pojmů*, Kino-Ikon, č.1, [výňatek převzatý z *Słownik pojęć filmowych*, 1991-1998]

HELMANOVÁ A., *Znak – Slovník filmových pojmů*, Kino-Ikon, č.1, [výňatek převzatý z *Słownik pojęć filmowych*, 1991-1998]

HILSKÝ M. *Modernisté*. Vyd. 1 – TORST, Praha, 1995, s. 17,19,27-28,31. ISBN 80-85639-40-8

KRISTEVA J., „*The system and speaking subjekt*“, *Times Literary Supplement*, s. 1249. In: HAWKES T., *Strukturalismus a sémiotika*, Vyd.1 - Host, Brno, 1999, s. 104. ISBN 80-86055-62-0

LOTMAN J.-M. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Vyd.2 - Slovenský filmový ústav, Bratislava, 2008, s.7-8,55. ISBN 978-80-85187-51-9

LYOTARD F., *O postmodernimu*, Vyd. 1 – Praha: Filosofia, 1993, (Kap.5), ISBN 80-7007-047-1

MCLUHAN M., *Člověk, média a elektronická kultura*, Vyd. 1 – Lota, Brno, 2000,s. 136. ISBN 80-7217-128-3

MCQUAIL D., *Úvod od teorie masové komunikace*, Vyd. 1 – Portál, Praha, 1999, s. 279. ISBN 80-7178-200-9

METZ Ch. *Film language: A semiotics of the cinema*. University of Chicago Press edition 1991, s. 3-15,65,69,77,109,118. ISBN 0-226-52130-3

MONACO J. *Jak číst film*. Vyd.1 – Albatros, Praha, 2004, s. 153,163-164,173,423,426. ISBN 80-00-01410-6

MONACO J. *Nová vlna*. Vyd 1 - Akademie muzických umění v Praze, 2001, s. 16-21,23-24,115. ISBN 80-85883-89-9

MUKAŘOVSKÝ J. *Studie z estetiky*. Vyd. 2 – Odeon, Praha, 1971, s.12,27,49-50,148,151-152,246-253

MUKAŘOVSKÝ J., *Čas ve filmu*, IN: Studie z estetiky, Vyd. 2 – Odeon, Praha, 1971, s. 246-253

MUKAŘOVSKÝ J., *Estetická funkce, norma, hodnota*, IN: Studie z estetiky, Vyd. 2 – Odeon, Praha, 1971, s.12, 57

MUKAŘOVSKÝ J., *Kapitoly z české poetiky*, Vyd. 2 – Svoboda, Praha, 1948, s. 25

PETRÍČEK M., *Úvod do (současné) filosofie*. Vyd.4 – Hermann & synové, Praha, 1997, s. 78.

SAUSSURE F., *Kurz obecné lingvistiky*, Vyd. 2 – Academia, Praha, 1996, s.52. ISBN 80-200-0560-9

SVATOŇOVÁ K., „*Obrazy mezi prostorem a časem*“. In. Cinepur, FAMU, roč. 2009, č.62, s. 008. ISSN 1213-516X

SZTOMPKA P. *Vizuální sociologie*. Vyd. 1 – SLON, Praha, 2007, s. 85. ISBN 978-80-86429-77-9

THOMPSON K. a BORDWELL D. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Vyd. 1. – Akademie múzických umění v Praze a Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 2007, ISBN AMU 978-80-7331-091-2, ISBN NLN 978-80-7106-898-3

THOMPSON K. a BORDWELL D. *Film Art: An Introduction*. 4th Edition. McGraw-Hill Companies, 1992, s. 393. ISBN 9780070064461

VANČÁT J. *Předpoklady gnoseologické analýzy obrazové stránky nových médií. Vývoj obrazivosti od objektu k interaktivitě*. FHS UK, Praha, 2007 – disertační práce, s.18-19,21,84,93-94,138-139.

WELLMER A. *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*. Vyd. 1 – Edice LEF, Praha, 2004, s.82,84. ISBN 80-7272-030-9

WELSCH W. *Naše postmoderní moderna*. Vyd. 1 – ZVON, Praha, 1994, s.14-15,99-100. ISBN 80-7113-104-0

ZVĚŘINA J. *Znakovost obrazové složky filmu*. Vyd. 1 – Filmový ústav, Praha, 1968, s. 76

Internetové odkazy:

RESNAIS A., <http://www.nostalghia.cz/pages/archiv/udalosti/030310.php>

Dat. Cit. 25.5.2009, last updated 10.3.2003

WIKIPEDIA, Strukturalismus, <http://cs.wikipedia.org/wiki/Strukturalismus>

dat. cit. 20.5.2009, last updated 25.4.2009

DVD:

Bláznivý Petříček, Distribuce: CHCE; Obraz:16:9; Zvuk: Český, Francouzský; Vydáno ČR  
24.9.2007

## **Klíčová slova**

Filmová sémiotika, francouzská nová vlna, Mukařovský Jan, dynamické struktury, postmoderna, postmodernismus, modernita, moderna, filmový jazyk, sémiotická analýza

## **Key terms**

Film semiotics, The French New Wave, Mukařovský Jan, dynamic structures, postmodernism, postmodernity, modernism, film language, semiotic analysis

## **Anotace:**

Bakalářská práce „*Proměny sémiotického rámce kinematografie na příkladu francouzské nové vlny*“ se pokouší objasnit změny sémiotické rámce kinematografie, které jsou demonstrovány na zlomu paradigmatu od moderny k postmoderně. Teoretická část odkrývá postupné formování kinematografie (film jako modernistický objekt), přístupy teoretiků k filmovému médiu, vlivy ruských formalistů, strukturalismu, Pražského lingvistického kroužku, a postupné formování sémiotiky a filmové sémiotiky (Christian Metz).

Praktická část mé práce se tuto proměnu sémiotické rámce snaží demonstrovat a dokládat na příkladu filmové francouzské nové vlny (60.léta) za pomoci sémiotické analýzy dvou velice reprezentativních filmových snímků – *Bláznivý Petříček* (R: Godarda) a *Loni v Marienbadu* (R. Resnais).

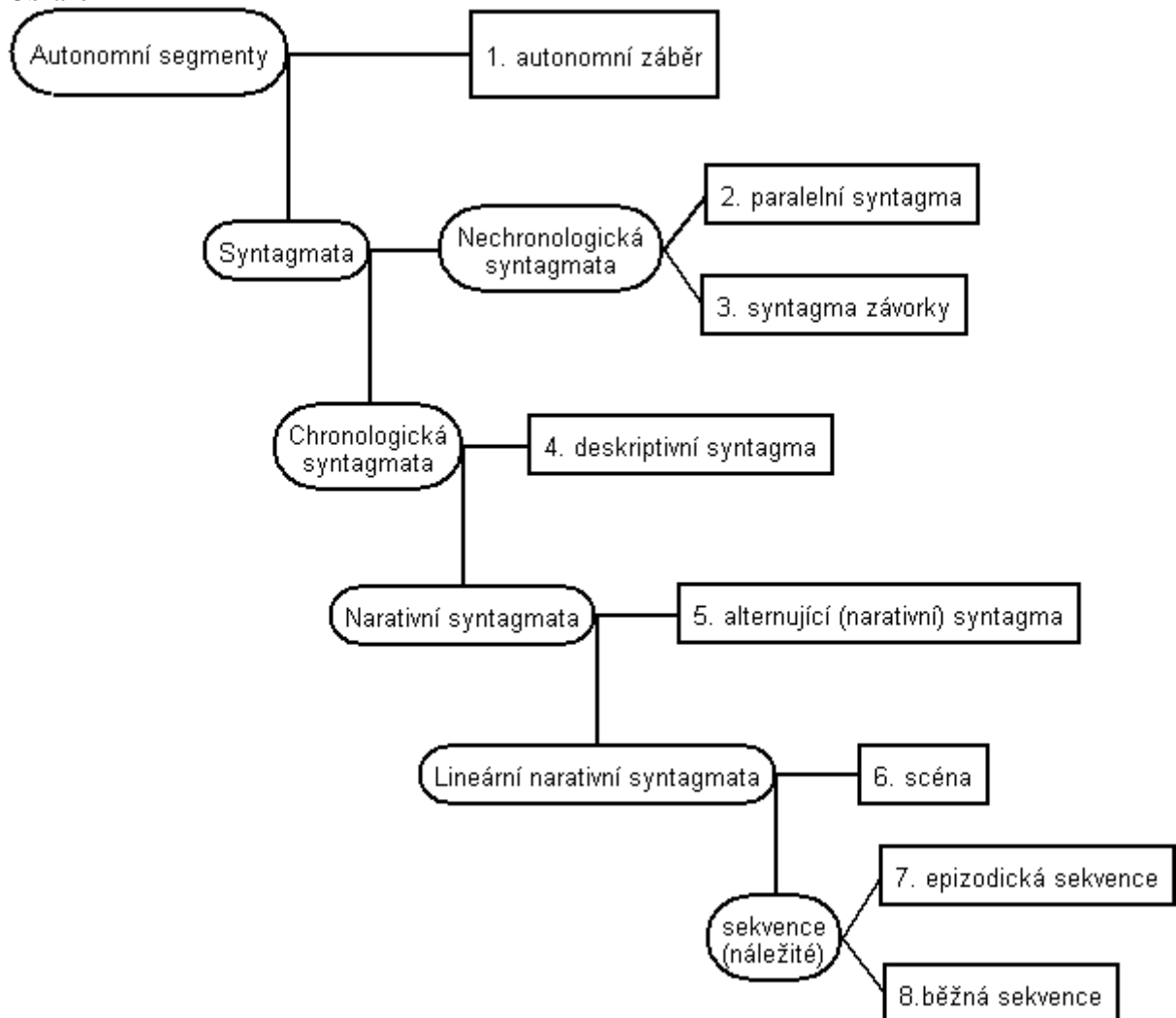
## **Annotation:**

Bachelor thesis „*The changes of film semiotics framework on example of The French New Wave*“ is trying to clear up changes film semiotics framework, which are demonstrated on paradigm shift from modernism to post-modernism. Theoretical part is explaining the process of forming cinematography (film as a modernistic object), approaches of theoreticians to the film, influence of Russian Formalists, structuralism, Prague Linguistic Circle and the process of forming semiotics and film semiotics (Ch.Metz).

Practical part is trying to demonstrate and proof the change on the example of French New Wave using semiotic analysis of two very representative movies– Crazy Pete (Director: J.-L. Godard) and Last year at Marienbad (Director: A.Resnais).

## Obrazová příloha:

Obrázek 1



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12



Obrázek 13



Obrázek 14



Obrázek 15



Obrázek 16



Obrázek 17



Obrázek 18



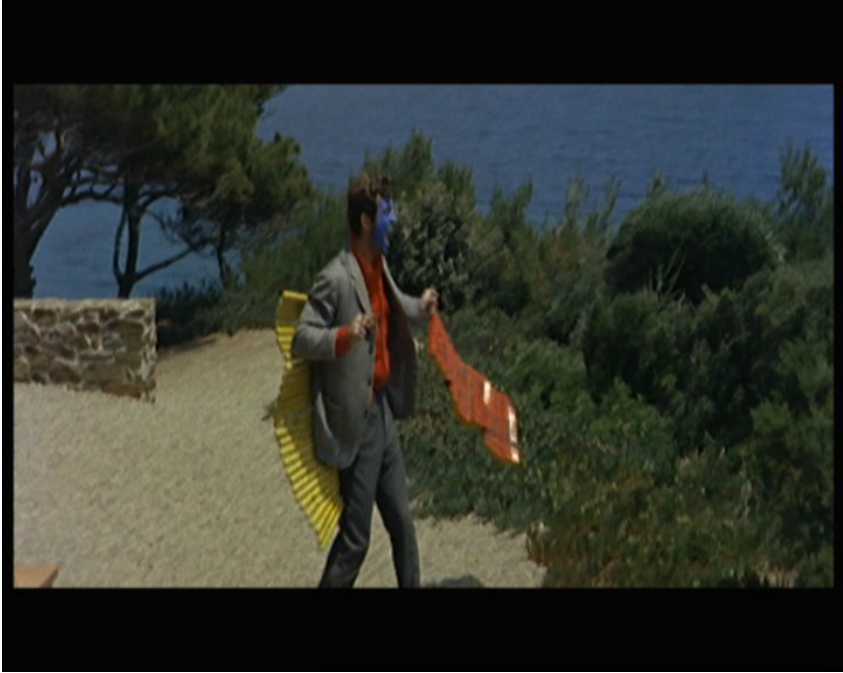
Obrázek 19



Obrázek 20



Obrázek 21



Obrázek 22



Obrázek 23



Obrázek 24



Obrázek 25



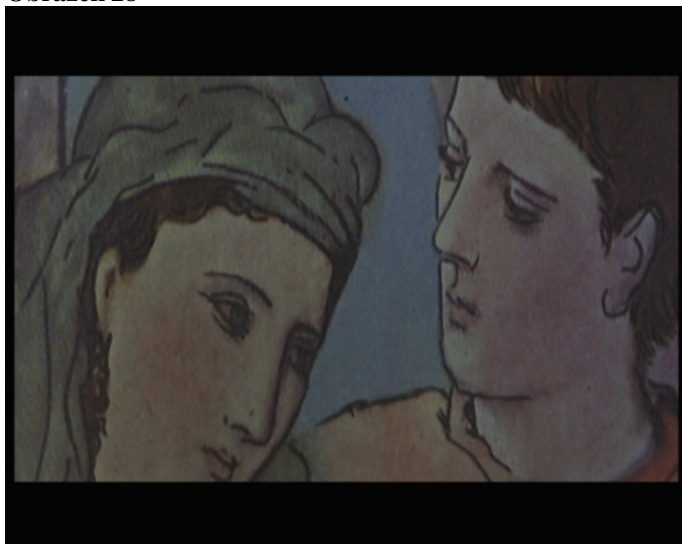
Obrázek 26



Obrázek 27



Obrázek 28



Obrázek 29



Obrázek 30



Obrázek 31

