

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Dušan Cút

**Mediálna etika a diskurz morálnych
hodnôt vo filme**

Diplomová práca

Vedúci práce: **doc. PhDr. Ivan Mucha, CSc.**

Praha 2011

Prehlásenie

Prehlasujem, že som predloženú prácu vypracoval samostatne a použil len uvedené zdroje a literatúru. Zároveň dávam povolenie k tomu, aby táto práca bola prístupná v príslušnej knižnici UK a prostredníctvom elektronickej databázy vysokoškolských kvalifikačných prác v repozitári UK a používaná k študijným účelom v súlade s autorským právom.

V Prahe dňa 19. 05. 2011

Bc. Dušan Cút

Pod'akovanie

Na tomto mieste by som rád poďakoval doc. PhDr. Ivanovi Muchovi, CSc., za jeho vedenie a konzultácie pri práci. Rovnako ďakujem Jakubovi Kubicovi a Emílii Jarošovej za podporu a entuziazmus. A samozrejme ďakujem svojim rodičom, ktorí ma pri štúdiu podporovali a tým mi umožnili štúdium na Karlovej Univerzite.

Abstrakt

Práca je zameraná na problematiku mediálnej etiky a diskurz morálnych hodnôt vo filme. Cieľom práce je potvrdiť alebo vyvrátiť potrebu aplikovanej etiky pri tvorbe a produkcii filmu. Práca je rozdelená do troch hlavných častí. V prvej sa zaoberáme problematikou mediálnej etiky a filmu. V druhej sa zameriavame na rôzne teórie médií, filmu a obrazu vo vzťahu k etike. V tretej časti práce sa venujeme semiotike filmu a hodnotám. V centre nášho záujmu sú jednotlivé súčasti filmu od filmového jazyku cez filmový význam a montáž, až k filmovému herectvu, zvuku či kostýmu. V práci sa nesnažíme len jednostranne poukázať na dobrý alebo zlý vplyv filmu na morálne hodnoty. Snažíme sa ukázať, že tento vplyv na tvorbu hodnotovej orientácie tu je a to nie len prostredníctvom vysielaných obsahov, ale aj prostredníctvom samotnej tvorby a prostriedkov pri produkcii filmu.

Štruktúra práce je značne interdisciplinárna. Snaží sa citlivo spájať poznatky z oblasti etiky, médií a semiotiky. Táto interdisciplinárnosť dáva práci špeciálny význam a charakter, kde spájame známe fakty s novým prístupom a tak dávame faktom iný rozmer.

Kľúčové slová: aplikovaná etika, mediálna etika, teória filmu, semiotika filmu, morálne hodnoty

Abstract

This thesis is focused on media ethics and concentrates on moral values in film. The goal of this thesis is to confirm or to disprove the need of applied ethics in film production. The thesis is divided into three parts. The first part is focused on media ethics in film in general. The second part advises about several media theories and film in relation to ethics. The third part is dedicated to film semiotics and values. The core of this thesis is created of several aspects of film such as film editing, language and meaning throughout film acting, sounds and costume. We do not emphasize good or bad impact on film on moral values but we bring out the significance of the value creation process. We underline film creation itself and tools of film production.

The structure of this thesis is interdisciplinary. It is very sensitive to the connection of ethics knowledge, media and semiotics. An interdisciplinary view brings together known facts and a new approach.

Key words: applied ethics, media ethics, film theory, film semiotics, moral values

Obsah

Prehlásenie

Pod'akovanie

Abstrakt

Abstract

Obsah

Úvod.....	9
1. Mediálna etika a film	11
1.1 Čo je aplikovaná etika?	11
1.1.1 Etický kódex.....	14
1.1.2 Etický audit a význam etických komisií	16
1.2 Etika, hodnoty a film.....	18
1.2.1 Mediálna agresivita, násilie a hodnoty.....	20
1.2.2 Hodnoty a obrazový scenár ako inšpirácia.....	22
1.3 Profesionálna etika ako špecifický typ aplikovanej etiky	23
1.4 Významné filozoficko-etické systémy	27
1.4.1 Univerzálny preskriptivizmus	28
1.4.2 Etika cností.....	29
1.4.3 Etika povinnosti – deontologická etika	31
1.4.4 Etika utilitarizmu.....	31
1.4.5 Etika zodpovednosti	32
1.4.6 Etika princípov, náboženská etika, prípadová etika a etika situačná ...	33
1.4.7 Etika diskurzu.....	35
1.5 Mediálna etika ako špecifická oblasť etiky	36
1.5.1 Komunikácia a umelosť kódu	38

2. Teória médií, filmu, obrazu a etika	41
2.1 S pokrokom médií k morálnemu úpadku	41
2.2 Etika a morálka médií ako systému.....	43
2.3 Kultúrny priemysel ako masový podvod	45
2.4 Filmový obraz a kinematografická spoločnosť	47
2.5 Rýchlosť a pohľad.....	50
2.6 Kamera verzus fotoaparát.....	52
2.7 Medialita, film a etika	53
3. Semiotika filmu a hodnoty.....	56
3.1 Semióza a významné osoby semiotiky.....	56
3.2 Filmové umenie, filmový jazyk a etika.....	61
3.3 Nemý film	63
3.4 Filmový jazyk podľa J. Michaloviča Lotmana	64
3.5 Filmová naratívnosť	66
3.6 Filmový význam.....	68
3.7 Film a lexika.....	69
3.8 Semiotický charakter filmu	71
3.8.1 Stručne o televízii.....	71
3.8.2 Montáž.....	72
3.8.3 Filmové herectvo	75
3.8.3.1 Režijná rovina	76
3.8.3.2 Rovina správania sa v živote.....	76
3.8.3.3 Rovina hereckej hry	77
3.9 Umenie, film a text.....	78
3.10 Film a boj s časom.....	80

3.11 Filmový zvuk.....	82
3.12 Filmový kostým.....	85
3.13 Filmový systém a mýtus.....	86
Záver.....	91
Bibliografia	94

Úvod

Práca o mediálnej etike a diskurze morálnych hodnôt vznikla z podnetov a vedomostí doterajšieho štúdia. Interdisciplinarita je pri nej samozrejmosťou, pretože v sebe spája oblasti etického skúmania, mediálnej teórie a semiotiky. Cieľom tejto práce je potvrdiť alebo vyvrátiť potrebu aplikovanej etiky v médiách, konkrétne vo filme. Budeme sa snažiť ukázať, že film má vplyv na tvorbu morálnych hodnôt, a to nielen prostredníctvom vysielaných obsahov. Z toho vyplýva hypotéza, že ak majú médiá - film nielen prostredníctvom vysielaných obsahov vplyv na tvorbu morálnych hodnôt, je potrebné ich viesť, kontrolovať a smerovať ku kladnému prístupu prostredníctvom určovania hraníc, noriem, sankcií a predpisov, kde hrá veľkú rolu mediálna etika ako súčasť aplikovanej etiky s jej nástrojmi (etický kódex, etický tréning, etický audit, etické komisie) a ich správne zavádzanie do praxe?

Práca je rozdelená do troch hlavných častí, ktoré spolu navzájom súvisia. V prvej časti sa zameriame hlavne na mediálnu etiku a film. Povieme si viac o tom, čo je aplikovaná etika. Zároveň sa zameriame na niektoré nástroje, ktoré využíva. V tejto časti sa venujeme hodnotám vo vzťahu k filmu, mediálnej agresivite a násiliu. Pozornosť upriamime aj na profesijnú etiku ako špecifický druh aplikovanej etiky. Profesijná etika je pre nás dôležitá z dôvodu nášho záujmu o film. Film považujeme za kolektívne umenie, ktoré v sebe zahŕňa rôzne profesie, preto ich nemôžeme opomenúť. Profesia, ako aj jednotlivci vykonávajúci konkrétnu profesiu, majú určitú zodpovednosť. Častým problémom je, že tieto profesie nemajú vytvorený etický kódex alebo sa s etikou a jej podstatou nestretli počas svojho štúdia a odborného rastu. Zvyčajne sa to ospravedlňuje tým, že tieto profesie sú umelecké a dávať hranice umeniu je obmedzujúce. Tu sa spájaním etiky a umenia dostávame na tenký ľad, ale aj napriek tomu môžeme predpokladať, že etika v oblasti filmového umenia je dôležitá. V tejto časti sa budeme snažiť aj o priblíženie jednotlivých etických systémov. Vieme, že na svete neexistuje len jedna etická teória podľa ktorej sa riadime. V dnešnom kultúrnom, náboženskom a hodnotovom pluralizme teda neexistuje jedna univerzálne platná etika

V druhej časti práce sa zameriame na teóriu médií, filmu a obrazu vo vzťahu k etike. Budeme sa snažiť ukázať aj menej zjavnú stranu, ktorú majú médiá a film. Táto kapitola je vytvorená pre potrebu uvedomenia si, na akú oblasť sa snažíme etiku aplikovať. Je potrebné porozumieť hlbšie súvislostiam a chápať film aj prostredníctvom médií ako systému. Rovnako je dôležité si priblížiť, že film je súčasťou kultúrneho priemyslu a kultúrny priemysel je podľa Adorna považovaný za masový podvod. V tejto časti sa zameriame na problematiku filmového obrazu a kinematografickej spoločnosti. Do vzťahu tu budeme dávať aj problematiku rýchlosti a etiky. To znamená, že do súvisu s etikou nedávame len filmové obsahy, ale aj spôsob akým sa dnes film tvorí po technickej stránke. V závere si povieme stručne o medialite, ktorú tu nie je možné opomenúť, ak chceme mať hlbšie pochopenie danej problematiky a nezostávať na povrchu. Medialite sa však podrobne venovať nebudeme, pretože by bola sama námetom na druhú odbornú prácu.

V záverečnej tretej časti sa zameriame na semiotiku filmu vo vzťahu k etike a hodnotám. Povieme si o procese semiózy a významných osobách semiotiky. Našej pozornosti neunikne ani fakt, že film je umenie a že nemá gramatiku, zato však používa systém kódov. Venovať sa budeme aj filmovej estetike a semiotike, ktorú načrtol Lotman. Cez filmový význam a lexiku sa dostaneme k semiotickému charakteru filmu a jednotlivým výrazovým prostriedkom filmu, akými sú napríklad montáž alebo filmové herectvo. Pre jednoduché porovnanie určitých aspektov filmu nám tu poslúžia filmy *Obraz Doriana Graya* v starom a novom spracovaní. V závere tretej kapitoly prejdeme cez filmový zvuk, filmový kostým až k systému filmu a mýtu, ktorý nám zaujímavým spôsobom kapitolu uzavrie.

Je potrebné spomenúť, že jednotlivé kapitoly nepodávajú často jednoznačné stanoviská a sú koncipované tak, aby sa človek ľahko zorientoval a uvedomil si hĺbku a množstvo teórií, ktoré s danou témou súvisia a neodmysliteľne ju dopĺňajú. To, že nepodávame jednoznačné stanoviská, je zrejme už z názvu práce, v ktorom je obsiahnuté slovičko diskurz. Z toho vyplýva, že sa v práci snažíme byť vo vzťahu k disciplinám, v ktorých sa pohybujeme, nestranní, nezveličujeme ani nepotláčame význam etiky, teórií médií, semiotiky či umenia.

1. Mediálna etika a film

Mediálna etika je špecifickou oblasťou etiky, ktorá sa zaoberá technickými médiami a osobami, ktoré s nimi pracujú na jednej strane a mnohodomenzionálnym pôsobením médií na spoločnosť na strane druhej. Skôr, než sa dostaneme ku špecifikám mediálnej etiky, nemôžeme zabudnúť na aspekty a históriu jej zrodu. Netreba zabudnúť, že sa vyformovala z etiky ako filozofickej disciplíny, z ktorej sa neskôr vytvorila aplikovaná etika. A práve súčasťou aplikovanej etiky je aj mediálna etika. Pri pojednávaní o mediálnej etike netreba opomenúť aspekt individua, lebo za každým mediálnym obsahom a filmom stojí množstvo individuí s konkrétnou profesiou. Z tohto dôvodu nás bude zaujímať aj ďalší aspekt aplikovanej etiky, ktorou je profesijná etika. (Banse)

1.1 Čo je aplikovaná etika?

„Pojem etika sa etymologicky odvodzuje od starogréckeho slova ethos - éthos, ktoré v pôvodnom význame znamenalo a označovalo - obvyklé miesto pastvy, prípadne stajňu zvierat, spôsob ich života, správanie sa.“ (Fobelová 2002, s. 82) Etika v ponímaní ako praktická alebo aplikovaná etika sa zameriava na praktické problémy a rieši situácie každodenného života. Predmetom jej skúmania je morálka a morálne javy všetkých stránok ľudského života. Rovnako aj tie javy, ktoré sa prejavujú špecifickým spôsobom v určitej sfére ľudskej činnosti. Aplikovaná etika má slúžiť k mravnému zdokonaľovaniu v praxi. Aplikovaná etika sa uživí aj pri filmovej produkcii, kde je rovnako potrebné mravné zdokonalenie. V prípade filmu to však bude zložité, keď si uvedomíme, že film je druh umenia, ktoré často využíva hyperbolu, antonymum, a teda „zlom dokáže poukázať na dobro“.

„Úlohou aplikovanej etiky je neustále obohacovať oblasť praxe jednotlivých profesií o etické pojmy, hodnoty, princípy a normy, ako aj o praktické, etické odporúčania“. (Fobel 2000, s. 17) Životná skúsenosť a každodenný život nás kladie pred množstvo morálnych problémov, ale často zostávame skeptickí, lebo ich nedokážeme primerane riešiť. Dokážeme o problémoch teoretizovať, diskutovať a moralizovať, ale tým etika stráca svoj praktický zmysel. Etika má regulatívnu funkciu a nemôžeme zabúdať na praktický život. Etika má svoje teoreticko-etické

východiská a má svoj praktický, aplikačný význam. Ide o vedu dynamickú a nie je jej cudzia ani interdisciplinárna komunikácia. Vyznačuje sa etickým pluralizmom, má svoju vlastnú vnútornú štruktúru, metodológiu a teóriu, ktorá spĺňa podmienky pre aplikačný aspekt. Etika citlivo pristupuje k riešeniu morálnych problémov aj z hľadiska ich aktuálnosti, či spoločenských vzťahov. Etika ako praktická filozofia vstúpila do sféry politiky, médií, manažmentu, ekológie, techniky, medicíny, kultúry a iných odborov. Pole jej pôsobenia stále rastie a bude rásť aj naďalej spolu s vyvíjajúcou sa spoločnosťou a potrebou riešenia nových etických otázok. (Fobel) Jednou z podoblastí, kam sa teraz etika dostáva, je oblasť filmovej tvorby a produkcie. Samozrejme, že film zaradíme do oblasti mediálnej etiky, ale film je tak jedinečný a tak odlišný, že si nevystačíme iba s priradením k mediálnej etike. Každé médium operuje odlišným spôsobom, či už sa jedná o tlačené médiá, televíziu, rozhlas alebo film.

V súčasnej dobe sme svedkami snahy o aplikáciu a inštitucionalizáciu etiky prostredníctvom etickej infraštruktúry, etických kódexov a profesionalizácie. Etika dnes výraznejšie ovplyvňuje naše životy, zaplavuje médiá, politické diskusie a profesionálne rozhodnutia. Vstúpila na pole praktických riešení našej každodennosti a otvára nové témy, ktoré sú vyvolané modernizáciou, informatizáciou, technizáciou a celkovým rozvojom spoločnosti. Spoločenský diskurz upozorňuje na úpadok hodnôt, koniec morálky, cynický individualizmus a bezohľadnosť k hodnotám života. „Dvadsiate prvé storočie bude etické, alebo nebude vôbec.“ (Lipovetsky) V posledných desaťročiach sa prehĺbil záujem o aplikovanú etiku. Dôvodom je mohutný vývoj diferenciácie ľudskej práce, ktorý priniesol nové morálne problémy vyskytujúce sa vo veľmi komplikovaných situáciách. Práve ich komplikovanosť znemožnila priamu aplikáciu mravnej skúsenosti, štandardných noriem a etických konceptov, ktoré si etika dlho pestovala. V popredí sú morálne konflikty a problémy, ktoré nie sú jednoducho dobré alebo zlé. Hodnotenie nemá jednoznačný charakter z hľadiska dobra a zla. Hodnotí sa „správne“ a „nesprávne“ vo vzťahu k alternatívam, z ktorých každá situácia môže mať dobré aj zlé stránky. Pre praktickú použiteľnosť etiky nemôžeme zabudnúť na fakt, že neexistuje jedna všeobecné platná etika. Aplikácie sú podmienené kultúrnymi špecifikami, vyznačujú sa multikulturálnosťou a majú pluralitný charakter. Majú odlišné riešenia v rôznych kultúrnych, kontinentálnych, dokonca aj lokálnych podmienkach.

(Fobelová) Rovnako to je aj v oblasti chápania a ponímania filmu. Budeme ho hodnotiť na základe našich zaužívaných tradícií a hodnôt. Bude sa jednať o stredoeurópsku oblasť s jej morálkou, hodnotami a náboženstvom. Aj keď veľa ľudí neverí v Boha, stále sa pohybujú v kresťansko-židovskej tradícii, ktorá je prítomná v našej každodennosti. Svet sa dnes vyznačuje miešaním rás a kultúr a to, čo môže byť pre nás samozrejmé, môže byť pre inú kultúru nemorálne a naopak. Hovorili sme, že budeme zastávať naše morálne a kultúrne stanoviská aj napriek tomu, že filmová produkcia bude celosvetová. Dostávajú sa k nám filmy z celého sveta a našou úlohou nie je posudzovať tieto filmy z pohľadu dobra a zla. Musíme citlivo pristupovať ku každému aspektu filmu, ale k tomu sa dostaneme v kapitole venovanej semiotike filmu a etike.

Pre lepšie pochopenie je na tomto mieste vhodné porovnať etiku ako filozofickú disciplínu s aplikovanou etikou. Podstatná odlišnosť je v tom, že všeobecná etika rozoberá problematiku vzniku morálky, jej predmetom sú morálne hodnoty, princípy a podobne, zatiaľ čo aplikovaná etika sa zaoberá konkrétnou aplikáciou riešení všeobecnej problematiky a inými etickými otázkami špecifickými len pre určitú stránku ľudskej činnosti a postojov. Aplikovaná etika kladie dôraz na konkrétnu situáciu a volí najlepšie z reálnych možných riešení. Prisudzuje sa jej aj väčšia vedeckosť v zmysle užšieho spojenia s konkrétnymi vednými odvetviami. Aplikovaná etika vyžaduje úzku spoluprácu s vedeckými disciplínami, relevantnými k danej otázke. „Praktická etika je prostriedkom zdôvodňovania nielen svojich, ale aj všeobecne eticky platných hodnôt a riešení na základe širších eticko-filozofických stanovísk.“ (Fobel 2002, s. 15) V aplikovanej etike hrá normatívnosť významnejšiu úlohu, pretože reguluje aj značne čiastkové stránky ľudského konania. Normatívnosť aplikovanej etiky jej dáva väčšie reálne možnosti aktívneho a priameho ovplyvňovania tvorby legislatívnych dokumentov, pokynov, učebných osnov a zároveň aj možnosti formovania stránky verejnej mienky. Vplyv všeobecnej etiky je len sprostredkovaný - v podobe ideológie, náboženského presvedčenia alebo umenia. „Aplikovaná etika preukazuje svoju spoločenskú užitočnosť, rozšíril sa jej odborný potenciál, narastá počet inštitúcií, ktoré sa venujú etickej expertíze a poradenstvu.“ (Fobel 2002, s. 9) Súčasťou aplikovanej etiky je aj profesijná etika, ktorá sa zaoberá konkrétnymi profesiami. Pre nás je teda najviac zaujímavá profesijná etika, ktorej sa venuje podkapitola 1.3. Profesijná etika ako

súčasť aplikovanej etiky je zaujímavá z dôvodu, že pri každej produkcii filmu sa stretáva naraz niekoľko profesií. Je to napríklad režisér, kameraman, scenárista, osvetľovač, zvukár a iné. Každé z týchto povolání sa v procese profesionalizácie stáva profesiou a súčasťou profesionalizácie je aj tvorba etických kódexov konkrétnej profesie. Preto sa v nasledujúcej časti budeme venovať aj niektorým z nástrojov profesijnej etiky akými sú: etický kódex, etický audit, etický tréning, etické komisie.

1.1.1 Etický kódex

Etické kódexy sú dôležité pri stanovení a dodržiavaní etického štandardu, ktorý od neho požaduje profesijné a pracovné zaradenie. Etické kódexy proklamujú práve tento druh etických požiadaviek a sú v našich podmienkach ešte stále novým javom. Prostredníctvom etických kódexov inštitúcia, spoločnosť, či iná skupina ľudí, napríklad v oblasti produkcie filmu, dáva svojim členom i okoliu na vedomie, že etika sa stala nevyhnutnou súčasťou jej činnosti. Tvorba a účinnosť etických kódexov by mal byť v záujme všetkých zainteresovaných a nielen v záujme určitej skupiny ľudí. Etický kódex prezentuje skupinové, kolektívne etické normy a princípy, ktoré by mali usmerňovať činnosť každého člena skupiny. Každé zainteresované individuum sa tak nachádza pod vplyvom nielen vlastného morálneho presvedčenia, ale aj pod vplyvom spoločenských morálnych pravidiel a skupinových morálnych pravidiel. Konanie individua je potom regulované prostredníctvom rozličných morálnych systémov, ktoré môžu byť založené na rozličných, niekedy protikladných etických teóriách. Pre optimálny život jednotlivca je vhodná zhoda hodnôt na všetkých troch úrovniach – vlastné, spoločenské a skupinové. Žiadny etický kódex neupravuje riešenie všetkých možných situácií. Etické normy môžu byť nápomocné pri rozhodovaní, tvorbe úsudkov. Efektívnosť etických kódexov závisí od toho, ako sú späté s reálnymi problémami ľudí. Hlavnou funkciou etických kódexov je samoregulácia jednotlivca a skupiny v súvislosti s etickými normami. Zároveň je jedným z nástrojov na vedenie a riadenie ľudí v organizácii, ktorý je založený na dobrovoľnom dodržiavaní morálneho štandardu. Etický kódex pomáha riešiť konfliktné situácie tým, že uľahčuje pracovníkovi rozhodovať sa v konkrétnych situáciách. Etický kódex pomáha formovať návyky, hodnotiť konanie v súlade s etickými normami

a rovnako pomáha riešiť medzil'udské konflikty na pracovisku v súlade s požiadavkami zakotvenými v kódexe. (Fobelová)

Etické kódexy majú aj svoje negatíva. Napríklad neumožňujú zamestnancom pochopiť, prečo sú konštituované určitým a nie iným spôsobom. V tomto prípade by však pomohol etický tréning pre danú skupinu alebo organizáciu. Etický kódex ďalej neuvádza z akých teórií bol odvodený a často len vymedzuje čo je morálne nesprávne a nie to, čo je správne a ako morálne konať. Netreba opomenúť fakt, že etické kódexy by mali byť prediskutované s právnym oddelením organizácie, ale nie každý právny útvar môže stanoviť, čo je a čo nie je morálne správne. Etický kódex má svoje princípy, na základe ktorých sa realizuje. Je to princíp čestnosti, férovosti, spravodlivosti, zodpovednosti, rešpektovania základných ľudských práv a princíp neškodiť iným. Poznáme tri typy etických kódexov. Prvým je aspiračný kódex, v ktorom sa jedná o výpoveď ideálov, ku ktorým by sa malo v praxi smerovať. Druhý je výchovný kódex, v ktorom sú presne určené ustanovenia s opisom a interpretáciou. Mal by ukázať ako môže byť nápomocný pri riešení konkrétnych etických problémov v profesijnej praxi. Tretím typom je regulačný kódex, v ktorom ide o súbor detailnejších pravidiel riadenia profesijného správania. Slúži ako návod pri riešení konkrétnych problémov, napríklad sťažností. Súčasťou regulačného kódexu je aj aplikácia sankcií, ktoré hrozia v prípade nedodržania etického kódexu. Na túto časť etického kódexu sa často v praxi zabúda. Účinný etický kódex by mal mať tri hlavné kvalitatívne charakteristiky: 1. Byť jasný a zrozumiteľný pre priemerného jednotlivca. 2. Mal by byť vyčerpávajúci – obsiahnuť čo najviac dimenzií organizácie, skupiny, firmy a iné. 3. Musí byť vymáhateľný a teda s presným opisom očakávaného správania. Zároveň musí obsahovať presné vymedzenie trestov a sankcií za nedovolené porušenie zásad kódexu. (Remišová)

V mediálnej oblasti existuje kódex reklamy, ktorý bol vydaný radou pre reklamu, kde sa hovorí o slušnosti, čestnosti a pravdivosti reklamy. Rovnako v sebe obsahuje časť o spoločenskej zodpovednosti, kde napríklad zakazuje reklame využívať motívy strachu. Tento kódex však nemá podobu etického kódexu. Tento kódex hovorí, čo nemá obsahovať reklama, a nie čo nemá robiť človek produkujúci reklamu. Etický kódex je určený ľuďom a ľudia ho majú chcieť nasledovať. Kódex

pre reklamu ďalej neobsahuje ani sankcie v prípade jeho porušenia. Nakoniec však zistíme, že tento kódex je len prepisom toho, čo už dávno upravuje zákon a sankcie sú rovnako určené zákonom. Samozrejme, že neexistuje kódex filmu, pretože film je považovaný za umenie. Naopak reklama za umenie považovaná nie je, aj keď často by sme mohli tvrdiť opak. Pri reklame ide v prvom rade o biznis so snahou niečo predáť. Film síce túto snahu nemá, nepredáva ani tovar ani službu, ale predáva sám seba. Filmový priemysel zarába miliardy a film napriek tomu nemá etický kódex. Jediné, čo upravuje zákon je prístupnosť filmu od určitého veku, či už od pätnásteho alebo osemnásteho roku života. Z toho sa nám pomaly vyplýva, že to, čo vyhlásime za umenie, pravdepodobne etiku nepotrebuje. To však bude ešte predmetom teoretického a praktického skúmania v nasledujúcich kapitolách. Etický kódex by sa však mal tvoriť pre konkrétnu profesiu a nie produkt. A teda v prípade filmu sa jedná o konkrétny kódex určitého povolania, ako napríklad etický kódex režiséra, dramaturga, kameramana, herca a iných. Práve tieto profesie spolu nesú veľkú zodpovednosť za konkrétny produkt, čiže realizovaný film.

1.1.2 Etický audit a význam etických komisií

Etický audit sa často nazýva aj sociálny audit. V prípade auditu najímaný auditor skúma len určité aspekty v konkrétnej organizácii a má vždy vopred určený smer za účelom zlepšenia v danej oblasti. Auditor musí mať prístup k informáciám a má vymedzený okruh osôb, ktoré môže skúmať. V takomto audite je možné vznášať námietky pri istých zisteniach. Cieľom auditu je kontrola moci – uplatňovanie pravidiel a hierarchie v organizácii alebo skupine. Zisťujú sa neformálni vodcovia, ich ciele a ambície. Auditor potom podáva informácie ostatným zainteresovaným osobám. Auditor je zameraný hlavne na klímu organizácie alebo skupiny, a je to teda spätná väzba pre vedenie, manažment alebo aj jednotlivca. Správny audit mapuje prínos etického kódexu pre organizáciu alebo potrebu jeho vypracovania a uvedenia do praxe. V procese auditu sa zisťuje miera a rozsah konfliktov a analyzuje sa sociálne klíma v organizácii. Zistenia potom vedú k zlepšeniu motivácie, odhaľovaniu motivačných prvkov, k ozdraveniu vzťahov, znižuje stresovosť a úrazovosť. Rizikom sociálneho a etického aspektu však zostáva manipulácia výsledkov a celého priebehu auditu. (Remišová)

Aplikovaná etika musí zabezpečiť jednotnosť praktického rozumu a viacerých názorov, aby sa tieto hlasy cez vysvetlenie, pochopenie a prerokovanie perspektívy zosúladi. Pokus vytvoriť takúto spoločnú reflektujúcu silu úsudku je predpokladom pre vyjadrenie a riešenie problémov. S takýmto účelom vznikajú aj etické komisie ako špecifický nástroj etickej expertízy a poradenstva. V kontexte otvorených diskusií by malo platiť, že etická komisia má byť vytvorená podľa vhodnej metódy ako účelový prostriedok riešenia etického konfliktu. Tieto komisie neurčujú cesty, ktoré by mali prinášať pravdu, ale skôr poskytujú spoločnosti rozumné argumenty a akceptovateľné riešenia. V etickej komisii môže byť morálny konsenzus a praktická racionalita ohrozená niekoľkými okolnosťami. A to v prípade, že viacerým ľuďom z komisie sa zdá veľmi ťažké pochopiť argument ich protivníka, čo závisí aj od toho, či im je osoba sympatická alebo nie, či v akademickej hierarchii stojí nad nimi alebo pod nimi, alebo či si od neho môžu v postupe svojej kariéry niečo sľubovať alebo nie. Tým sa utvára rôzna dynamika rozhovoru, rôzne osobnostné vzťahy členov komisie, utvára sa určité vlastné tempo, ktoré môže mať silný vplyv na vnútorný priebeh diskusie, až natoľko, že sa nemusí presadiť lepší argument. Ďalším problémom môže byť, že jednotliví členovia komisie sa snažia presadiť záujmy tej skupiny, ktorú reprezentujú. Diskusia v komisii je často prostriedkom rétoriky a demagógie a je často podporovaná aj určitou stratégiou a politickými stanoviskami, pričom nepodporuje spoločné smerovanie k praktickému riešeniu. Ťažkosti sa ukazujú aj v otázke spolupráce a presadenia jednej normatívno-etickej koncepcie, ktorá nemusí byť výrazom rozhodnutia väčšiny. Etické komisie nevytvárajú len predestinované miesto pre filozoficko-praktickú prácu, nemôžu seriózne pracovať bez filozofickej podpory. Nie je vždy samozrejmosťou prizvať filozofov – etikov do takýchto komisií. Etické komisie môžu ponúknuť orientačné poznanie a vedenie, o ktoré sa môžu politici a občania opierať. (Remišová)

Takáto komisia funguje napríklad v Českej televízii. Česká televízia zodpovedá za obsah svojho vysielania. Štatutárnym orgánom Českej televízie je generálny riaditeľ, ktorý sa zodpovedá Rade Českej televízie. Stálym poradným orgánom generálneho riaditeľa je Kolegium generálneho riaditeľa a rovnako aj Etický panel zriadený Kódexom Českej televízie, ktorý posudzuje otázky plynúce z uplatňovania kódexu. Tento etický panel tvorí päť členov, ktorých po dohode

s Radou České televize menuje a odvoláva generálny riaditeľ. Účelom etického panelu je posilniť dôveru verejnosti k zodpovednému prístupu Českej televízie k otázkam profesijnej etiky a jej dodržiavaniu. S tým súvisí úloha chrániť pred vonkajším nátlakom predovšetkým slobodu prejavu a potrebné pracovné podmienky pre nezávislú žurnalistiku, ale tiež všetky ostatné zložky tvorby, výroby a vysielania verejnoprávnej televízie. Funkcia člena etického panelu je čestnou funkciou, za ktorú neprislúcha žiadna odmena. Zákon určuje, že sa porušenie kódexu kvalifikuje ako porušenie pracovnej morálky podľa zákonníku práce. Tento dokument sa schvaľuje poslaneckou snemovňou Parlamentu Českej republiky spolu s odkazom na zákonník práce, a tým sa z noriem obvykle samoregulačných, stanovených a prijímaných samotným médiom stávajú de facto normy pracovnoprávne. (Rozehnal)

Napriek tomu, že tento etický panel funguje a zdá sa, že dobre pokrýva oblasť televíznej produkcie, stále máme v televízii filmy, ktoré posúvajú hranice našej morálky. Jedná sa o takzvané etické témy súčasnosti, ktorými sú interrupcia, sexualita, korupcia, samovražda, nahota a iné. Produkcia týchto filmov k nám prúdi hlavne z USA a iných krajín slobodnej produkcie. Rovnako v týchto filmoch často odznejú neslušné slová, ale v tomto prípade sa predstavitelia najväčších amerických televíznych spoločností zaviazali, že predabujú filmy, ktoré sa vysielajú v čase, keď pred televízormi sedia deti. Dokonca Bill Clinton v médiách hájil zavedenie „čipu proti násiliu“, ktorý má schopnosť zablokovať príjem programov nevhodných pre deti. Bezprostredne po tragických skúsenostiach s mediálnou agresivitou, ktorá totiž začala slúžiť ako scenár skutočného konania pre skutočné deti, sa vo Veľkej Británii stala vládnu prioritou inštalácia tzv. rodičovských zámkov. U nás sú vládne priority trochu iné, zrejme i v zmysle, že my potrebujeme nasýtiť sa najprv „chlebom“, aby sme mohli pozdvihnúť zrak a zaoberať sa problémom umenia a pseudoumenia, pod vplyvom ktorého sa formuje mladá generácia a ich hodnoty. (Jaššová) Hodnotám sa budeme venovať v nasledujúcej kapitole.

1.2 Etika, hodnoty a film

Teóriou hodnôt sa zaoberá axiológia, ktorá sa usiluje o analýzu a jednotný opis rôznych druhov hodnôt (etických, estetických, ekonomických, biologických a

iných). Nebudeme sa zaoberať všetkými teóriami o hodnotách, treba však pripomenúť, že ich základy pochádzajú od Platóna, Aristotela, Tomáša Akvinského, ale aj Kanta, Schillera, Schelera, Huma a iných. V prípade Platóna a Aristotela hovoríme o pojme cnosti. „V poňatí klasickej etiky je cnosť (areté, virtus) získaný habitus, ktorý kvalifikuje k určitým hodnotným spôsobom činnosti.“ (Anzenbacher, s. 131). Aristoteles rozlišuje etické (mravné) cnosti na jednej strane od cností dianoetických (tj. teoretických ako je veda alebo múdrosť) a na druhej strane od cností poietických (tj. cností, ktoré sa týkajú práce a zhotovovania; sú to umenia a zručnosti). Etické alebo mravné cnosti, o ktoré tu ide, kvalifikujú k dobrému jednaniu. Sú to návyky, ktoré pre nás činia z mravne dobrého jednania do určitej miery našu druhú prirodzenosť. Rozhodujúcu úlohu pri tom má náklonnosť, lebo etická (mravná) cnosť je získaná vtedy, keď sú zmyslové náklonnosti v danej oblasti praxe sformované podľa rozumu tak, že dobro je vykonávané ľahko, ochotne a s radosťou. (Anzenbacher) V tejto práci sa nebudeme zaoberať kategóriami, ako sú dobro a zlo. Naším cieľom je poukázať na fakt, že hodnoty, o ktoré nám v prvom rade ide, nie sú vrodené, ale sú naučené, či už vedome alebo nevedome pozorovaním. Filmová teória tvrdí, že filmy poskytujú určitú skúsenosť, ktorú často zamieňame (alebo máme tendenciu zamieňať) s reálne prežitou skúsenosťou. A ak teda preberáme a učíme sa hodnoty návykom a skúsenosťou, je aj film veľkou mierou zodpovedný za tvorbu našich morálnych hodnôt. Tak, ako môže film vychovávať, má teda silu aj degenerovať naše hodnoty, a to hlavne v mladom veku života. A ak považujeme tieto hodnoty za základ budúceho vývoja, je dôležité, aby tieto hodnoty boli správne a silné. Je možné žiť v spoločnosti, ktorá je postavená na „zlých“ hodnotách? Odpoveď je jednoduchá: v takejto spoločnosti už žijeme. Žijeme v spoločnosti bezbrehého individualizmu, bez hodnotovej orientácie a v spoločnosti, ktorá sa ocitla v hodnotovom pluralizme. Filmy nás vychovávajú a človek postupne stráca pocit bezpečia na uliciach, či v meste. Kriminalita tu samozrejme vždy bola, ale nikdy nie v takom veľkom rozsahu a hlavne nie u mladých ľudí. V dnešnej dobe potrebujeme čím ďalej, tým viac nové normy, predpisy, zákony a sankcie, aby sme nadobudli aspoň určité istoty. V prípade noriem sa jedná o sociálne pravidlá jednania. Právne normy pôsobia sociálne mimo iného aj tým, že ich plnenie sa dá vynútiť, ale mravné normy žijú tým, že sú

prevažne prijímané v sociálnych útvaroch. „Mravné normy sú prvkami sociálneho étosu.“ (Anzenbacher, s. 105)

1.2.1 Mediálna agresivita, násilie a hodnoty

O transfere mediálnej agresivity do reálneho života svedčia viaceré výskumy a prípadové štúdie v zahraničí aj u nás. Už dávnejšie sa konštatuje, že sledovaním agresívnych komunikátov vzniká riziko habitualizácie návyku na násilie. „Dochádza k otupovaniu, znižovaniu vnímavosti na tieto javy i v reálnom živote k zvyšovaniu tolerancie na násilie.“ (Jaššová) Téza Mc. Quaila o socializácii pôsobením médií má dve stránky. Na jednej strane môžu médiá posilňovať a podporovať ostatné prostriedky socializácie, na strane druhej sa často považujú za potenciálnu hrozbu pre hodnoty vštepované deťom rodičmi, vychovávateľmi a ďalšími sprostredkovateľmi spoločenskej kontroly. Podľa teórie sociálneho učenia, sledovanie programov s prvkami násilia a brutality v detskom veku významne zvyšuje sklony k agresivite v dospelom veku. Najdôkaznejší je v tomto smere prirodzený longitudinálny výskum prof. Dr. Brandona Centerwalla, ktorý porovnával dve krajiny – USA a Juhoafrickú republiku. V prvej z nich začal stúpať počet trestných činov a vražd po odrastení televíznej generácie približne o 93 percent. V druhej krajine, kde bolo televízne vysielanie zakázané poklesol v tom istom čase počet týchto trestných činov o 7 percent. Pri zavedení televízneho vysielania aj v Juhoafrickej republike v roku 1975, počet zabití stúpol až na 130 percent. Autor pritom kontroloval aj ostatné pramenné údaje, ako napríklad konzumáciu alkoholu, vekové rozloženie, urbanizáciu, uplatňovanie trestu smrti, dostupnosť strelných zbraní atď. (Jaššová)

K ďalšej teórii desenzibilizácie prispel výskum na univerzite v Utahu. Doktor psychológie Victor Clin tu porovnával reakcie dvoch skupín chlapcov vo veku 5 až 14 rokov. Jedna skupina sledovala televíziu málo alebo vôbec, príslušníci druhej skupiny boli „heavy viewers“, čiže návykovi diváci pozerajúci na televíziu až 42 hodín týždenne. Obom skupinám sa potom premietla 8 minútová scéna z boxerského filmu. Emocionálne reakcie zaznamenával fyziograf, čo je druh špičkového detektora lži zachytávajúceho činnosť srdca, potenie a iné fyziologické reakcie. Záznam ukázal, že návykových divákov už menej vzrušil brutálny dej na

obrazovke a teda sa odbúrala ich citlivosť voči scénam násilia. Na základe tohto výskumu môžeme tvrdiť, že otupený divák potrebuje stále brutálnejšie scény pre vyvolanie rovnakého vzrušenia. Tu sa nám nabáda analógia drogovu závislých, kedy malá dávka drogy už nestačí. Tento výskum svedčí o tom, že nielen brutalita vo filmoch, ale každý obsah a spôsob, akým je film produkováný, má vplyv na naše reakcie v bežnom živote. V moderných filmoch dnes napríklad zaznamenávame obrovské množstvo strihov, ktoré vytvárajú pocit rýchlosti a dramatizácie deja. A preto už aj v bežnom živote potrebujeme túto rýchlosť a dramatizáciu. Jednoducho povedané, zvykli sme sa na rýchlosť a teraz si ju vyžadujeme. Rýchlosť filmu má teda tiež vplyv na tvorbu hodnôt. Teóriou rýchlosti filmu a obrazu sa ešte budeme zaoberať aj v iných kapitolách hlavne v kapitole 2.5, prostredníctvom myšlienok francúzskeho filozofa Virilia a iných.

Rovnako na základe prechádzajúceho výskumu M. Winnová vyvodila svoju teóriu desenzibilizácie. Jej princípom je, že ak sa mladému človeku často exponujú námety agresivity, bitiek, mučenia, postupne sa otupuje jeho emocionálna citlivosť do takej miery, že takéto správanie začína aj v skutočnom svete považovať za bežné. J. Braun dokladá na doplnenie svoju teóriu posilňovania, podľa ktorej si percipient sledovaním násilia potvrdzuje správnosť svojich postojov, pričom násilie v médiách má deštruktívny účinok najmä na tých, ktorí majú k nemu sklony. Podobne aj podľa teórie kognitívnej disonancie človek neprijíma námety, ktoré sú cudzie jeho názorom, teda sú disonantné. V procese komunikácie človek vyhľadáva tie informácie, ktoré posilňujú jeho vlastné východiská, pričom protirečivé neberie na vedomie, potláča ich, zabúda na ne. Uplatňuje sa pri tom akási „hygiena pamäti“. Záleží predovšetkým na individuálnych postojoch percipienta, ktoré pôsobia ako filter na správanie, pričom sa uplatňuje zákon lomu vonkajších vplyvov cez individuálne predispozície.

Podľa poznatkov odborníkov, expozícia námetov násilia a úzkosti prispieva k vývoju negatívnych pohľadov, čím sa skresľuje pozitívne videnie sveta. Jedným z dôsledkov je i výskyt neurotických prejavov, pavor nocturnus u detí, obzvlášť po zhladnutí filmu s agresívnym nábojom. Vplyv mediálnej agresivity na detského percipienta však, samozrejme, nie je celkom priamočiary. Psychiatrické výskumy H. Himmelweitovej na veľkej štatistickej vzorke poukázali na to, že najviac

ohrozené sú deti pociťujúce nedostatok lásky vo svojej mikroklíme, deti pochádzajúce z psychopatologických či brutalitou zaťažených rodín a deti s nižšou úrovňou intelektového vývinu, vyrastajúce v stereotypnom prostredí, bez dostatku hravých a tvorivých podnetov. Tomuto procesu sa venovala okrem iných i dcéra zakladateľa psychoanalýzy Anna Freudová, ktorá popísala psychický mechanizmus identifikácie s agresorom. Uvádza, že dieťa alebo mladý človek hľadá svoje vzory v mediálnej ponuke najmä vtedy, ak mu skutočné, živé vzory v okolí chýbajú. Rizikom je najmä to, ak sa mediálne násilie prezentuje ako účinný spôsob riešenia konfliktov, teda ostáva nepotrebané. Tým sa zvyšuje jeho negatívny vplyv na percipienta, ako na to upozorňuje teória úspešného násilia. Viaceré konkrétne prípadové štúdie doma i v zahraničí dokazujú existenciu transferu mediálneho násilia do konkrétnych podôb života, s dosahom na krivku kriminality a rast brutálnosti páchaných činov, ako aj na základe mediálnych inšpirácií. (Jaššová)

1.2.2 Hodnoty a obrazový scenár ako inšpirácia

V súčasnosti sa stávame svedkami nielen nárastu kriminality, ale zároveň aj znižovania vekovej hranice páchatel'ov, zvyšovania brutality trestných činov mladistvých. Kým napríklad v roku 1989 bolo na Slovensku spáchaných 59 vrážd, v roku 1999 ich už bolo 141. Viaceré konkrétne prípadové štúdie doma a v zahraničí nasvedčujú tomu, že trestné činy sa páchajú aj podľa scenárov z masmédií. Pri sledovaní mladých trestancov mužského pohlavia uväznených v USA za spáchanie násilného trestného činu sa 22 až 34 percent z nich priznalo, že vedome napodobňovali zločinný postup, ktorý videli v televízii alebo v kine. Diváci sa často stotožňujú s hrdinami pseudokultúry, čo vyvoláva ich asociálne sklony. V neposlednom rade sa tiež ukázali súvislosti s výskytom nových typov šikanovania počas základnej vojenskej služby podľa inšpirácií z masmédií. Smutným príkladom sadizmu boli odhalenia fyzického týrania príslušníkov Hradnej stráže v Prahe, kde šikanovanie viedlo k fyzickému týraniu, ťažkým duševným poruchám, psychiatrickej liečbe a v konečnom dôsledku k úteku z vojenskej prezenčnej služby. U potenciálneho asociála, či devianta je expozícia agresivity v médiu inšpiráciou, spúšťacím námetom. No aj u normálne socializovaného jedinca spôsobuje zmeny v zmysle zvyšovania tolerancie voči násiliu. Hovorí sa dokonca o jave, ktorý možno nazvať proletariát svedomia. Teda o mládeži bez akýchkoľvek výčitiek svedomia

pri vlastnej brutalite, ktorá násilie postupne začína považovať za samozrejmosť. V časopise Kriminológia odborníci A. Hrnčířová, P. Weis a S. Brichtin upozorňujú na to, že deviantná pornografia a agresívna obrazová stimulácia sa u niektorých osôb môže stať spúšťadlom závažnej sexuálnej delikvencie. Kriminológovia odporúčajú na základe skúseností dať páchatelovi otázku týkajúcu sa filmov zhladaných v dňoch pred deliktom. Prípadové štúdie hovoria o negatívnom účinku takých titulov, ako je Rambo, Čínska štvrť, Terminátor, Zrada a pomsta a ďalších. (Jaššová)

Jedným z kréd médií by malo byť, aby sa pretransformovali z komerčných inštitúcií na také, ktoré by profesionálne kreativizovali a humanizovali človeka. Aký majú na tom záujem súčasní predstavitelia televízneho, či politického sveta? K čomu a k akým hodnotám, či mániám inšpirujeme mladú generáciu prostredníctvom médií? Raz sa môže stať, že generácia sýtená takýmito námetmi, deemocionalizujúcimi a deštruujujúcimi primeranú hierarchiu hodnôt, už nebude mať schopnosť rozoznať, čo má na percipienta kultivačný vplyv a čo je iba smutnou karikatúrou toho, čím by mediálne umenie malo byť. Ukazuje sa, že dosiahnuť etickú samoreguláciu je nesmierne ťažké. Kódexy pracovníkov médií zdôrazňujú predovšetkým slobodu. Na rozdiel od väčšiny kódexov však jeden z najnovších dokumentov nepoužíva slovo sloboda, ale hovorí o práve a zodpovednosti. Ide o dokument Medzinárodné zásady profesionálnej etiky v žurnalistike (International Principles of Professional Ethics in Journalism), pripravený pod dohľadom UNESCO v novembri 1983. Práve tento krok je aj jedným z našich motívov, prečo sa v práci venujeme mediálnej etike a zavádzaniu etiky aj do iných mediálnych sfér, nielen do žurnalistiky. Jedná sa o zavádzanie etiky do sfér jednotlivých profesií prostredníctvom profesijnej etiky.

1.3 Profesionálna etika ako špecifický typ aplikovanej etiky

Profesionálnu etiku sme už spomínali a rovnako poznáme už aj jej nástroje. Na tomto mieste sa k nej vrátíme a budeme sa jej podrobnejšie venovať. Profesionálnu etiku považujeme za jeden z možných spôsobov aplikácie etiky do praxe, do jednotlivých oblastí profesijných činností, ktoré vznikli a ustálili sa v procese diferenciacie práce. Profesionálna etika nás zaujíma hlavne z dôvodu množstva profesií, ktoré sa podieľajú v oblasti médií. V našej práci sa však hlbšie zaoberáme

filmom a z tohto dôvodu nás viac zaujímajú profesie, ktoré súvisia s tvorbou filmu a produkováním filmového obsahu. Samozrejým tu zostáva, že za tvorbu filmového obsahu sú zodpovedné jednotlivé profesie a teda individuá vykonávajúce konkrétnu profesiu. Ak teda každá jedna profesia, ktorá stojí pri realizácii filmu dostane svoj etický kódex, dokážeme na jeho základe hodnotiť prácu, prípadne udeľovať sankcie za porušenie prijatého kódexu. Je však náročne zaoberať sa etickým kódexom a určovať normy filmu, pretože film sa považuje za druh umenia a je náročné vymedzovať hranice tam, kde práve ich porušenie sa považuje za umeleckú hodnotu. Aj napriek tejto skutočnosti sme sa pokúsili previesť hlavnú zodpovednosť za film a jeho obsah na konkrétnu profesiu, či už sa jedná o producenta, režiséra, scenáristu, dramaturga alebo inú profesiu.

Profesijná etika má svoju históriu a nadviazala na tradíciu, ktorá jej umožnila rozvinúť skúsenosti, poznatky a určiť spoločné podstatné znaky. Profesijnou etikou sa zaoberali J. Bentham, Ch. L. Montesqieu, A. Comte, ktorí ju chápali z hľadiska vplyvu práce na medziľudské vzťahy a morálne pozície jednotlivcov. Vyvíja sa na základe diferenciácie práce a funkcií jednotlivých povolání pre spoločnosť. Vyvinula sa aj na základe situácií, do ktorých sa zamestnanci dostávajú pri plnení svojich pracovných úloh a povinností. Profesijnou etikou teda rozumieme teóriu o profesijnej morálke. Jej predmetom je nielen morálka, normy alebo správanie, ale aj vedomie a teoretická reflexia skúseností podmienených profesiami. Úlohou profesijnej etiky je „zdôvodňovať normy a hodnoty platné pre tú - ktorú profesijnú oblasť a odbornosť – profesijnú úroveň“. (Fobel 2002, s. 60)

Nejedná sa o teoretickú reflexiu, ale o proces normatívneho myslenia oblastí praktickej činnosti. Profesijná etika vystupuje ako systém špecifických požiadaviek pracovnej morálky alebo platnosť všeobecných morálnych požiadaviek v oblasti určitej profesie. Nevyjadruje len priamy aktuálny stav morálky, ale aj vzťah k ideálom, osobným morálnym zásadám a spoločenskému kontextu. Profesijnú etiku vnímame ako súčasť všeobecnej etickej teórie, lebo bez nej by nadobudla veľmi zjednodušujúci charakter. Najčastejšie kategórie profesijnej etiky sú profesionálny takt, profesionálna česť, profesijný kódex, ale aj aplikácia zodpovednosti, svedomitosti, povinnosti a podobne. (Fobel)

Účinnosť profesijnej etiky je do rozsahu menšia než všeobecná etika, ale je motivačne a preventívne účinnejšia. Pre obohacovanie profesijnej praxe slúžia aktivity v podobe systematického vzdelávania, programov, nástrojov etického diagnostikovania, auditu alebo sociálno-etického monitoringu pre riešenie naliehavých morálnych problémov. Je nevyhnutná príprava špecialistov v oblasti riadenia, manažmentu, vykonávania konzultačno-poradenskej činnosti teoretického aj praktického charakteru všade tam, kde sa vyžaduje bezprostredná práca s ľuďmi. Špecialista musí porozumieť sociálnemu a etickému prostrediu, samostatne riešiť dilemy práce a vedieť zhodnotiť rozvojové zámery organizácie alebo skupiny ľudí a podobne. Transformácia spoločnosti je úzko spätá s inštitucionalizáciou etiky, ktorá zodpovedá hodnotovým štandardom vyspelej spoločnosti. Pozitívnym znakom uplatňovania etiky v profesijných oblastiach je skutočnosť, že sa vytvárajú etické kódexy, uplatňujú etické audity, realizujú sa etické fóra, semináre a diskusie pre oblasť uplatňovania etiky v profesionálnej praxi. (Gluchman)

Počas svojich životov sa ocitneme minimálne raz v pozícii vykonávateľa nejakej profesie. Vyžaduje sa od nás odborná spôsobilosť, ale aj to, že počas nášho pracovného výkonu sa budeme správať tak, ako je to typické pre výkon konkrétneho povolania. Odborná literatúra definuje takéto pravidlá správania ako profesijnú etiku.

Cieľom profesijnej etiky je zabezpečiť vo vzťahu k svojim klientom, aj širokej verejnosti takú úroveň profesionálneho správania, ktorá bude vzbudzovať všeobecnú dôveru a dobré meno danej profesie, ako aj jej realizátorov. Profesijná etika ďalej umožňuje každému členovi profesijnej skupiny vo vzťahu k sebe samému byť prostriedkom sebakontroly, sebareflexie a samoregulácie vlastného správania. Profesijná etika sa takto stáva dôležitým nástrojom a prostriedkom regulácie správania.

O profesijných etikách sa začína spravidla rozprávať až po objavení závažných nedostatkov, kedy sa normy a hodnoty správania dostávajú do rozporu a konfliktu s inými hodnotami a predstavami, ktoré si o nich spoločnosť vytvorila a ktoré sa od nich očakávajú. Práve z tohto dôvodu si mnohé profesie, ktoré dbajú na svoju povesť vytvárajú morálne pravidlá, ktorými sa riadia ich realizátori. Formou

profesijných kódexov prezentujú spoločnosti svoje poslanie, ako chcú svoju profesiu čo najlepšie vykonávať pre spokojnosť svojich klientov a pre celú spoločnosť. (Remišová)

Profesijná etika je teda tou súčasťou aplikovanej etiky, ktorá reflektuje etické aspekty pohľadov a problémov vznikajúcich v rámci určitých povolání. Venuje sa etickým normám a hodnotám a rovnako povinnosti ich dodržiavať v konkrétnej profesii. Spadá do skupiny deontologických etík a vo vzťahu k predstaviteľom profesie ide o formu kolektívnej etiky. Základným cieľom profesijného kódexu je zaviesť príslušníka danej profesie ku konaniu podľa morálnych noriem, ktoré sa považujú za súčasť zodpovedne vykonávanej práce v danom odbore. Zároveň apeluje na profesijnú hrdosť a vedie k správne pochopenej solidarite a obhajuje dôstojnosť danej profesie. Profesijné etické kódexy stavajú na sociálnych a občianskych cnostiach ako je tolerancia, poctivosť, pracovitosť, zdvorilosť, trezivosť, pravdovravnosť, sebaovládanie, rozvážnosť, obetavosť, ochota dobrovoľne dodržiavať zákony, zodpovednosť voči osobám, inštitúciám, prejavom života, materiálnym a duchovným hodnotám. Profesionálna etika predstavuje štandard očakávaného správania konkrétnej profesijnej skupiny.

Rozvoj spoločnosti je v súčasnej dobe charakterizovaný rastúcim záujmom pracujúcich mas na konkretizácii mravných úloh a na rozpracovaní etických kódexov profesijnej etiky. Etiku členíme aj podľa toho, akým prostredím sa zaoberá, napríklad mediálna etika, medicínska etika, podnikateľská etika, ekonomická etika, divadelná etika a iné. Profesia zase znázorňuje povolanie, druh pracovnej činnosti vyžadujúci si odbornú prípravu. Základnými znakmi profesie sú rozsiahla príprava a výcvik na vykonávanie odbornej praxe, zahŕňa intelektuálny komponent a pripisuje sa jej existenčná dôležitosť a nezastupiteľnosť. Črtami profesie sú združenie do profesijných organizácií, autonómnosť práce a rozhodovania, služba hodnotám.

Profesijná etika, ako sme už hovorili, si vyčleňuje etické kódexy rôznych profesií. V etickom kódexe sú základné pravidlá slušného správania a stanovuje aj osobité požiadavky danej profesie. Tie sú v každej profesii iné a teda etický kódex sa mení v závislosti na profesii. V mediálnej oblasti je množstvo profesií, ktoré sú

dosť zložitú na vymedzenie etického kódexu, ale ako každá profesia aj tieto by mali mať svoj etický kódex. Pre tvorbu etických kódexov je nevyhnutné poznať základné etické systémy a druhy etík, ktorým sa budeme venovať v nasledujúcich častiach.

1.4 Významné filozoficko-etické systémy

Z dôvodu lepšej orientácie v aplikovanej etike musíme spomenúť niektoré filozoficko-etické systémy, ktoré zohrávajú podstatnú úlohu pri etickom rozhodovacom procese a rovnako aj pri procese tvorby etických kódexov, posudkov a iných etických nástrojov. Pre stanovenie určitého konkrétneho súdu alebo záveru sa vždy musíme dokázať odvolať na konkrétny druh etiky, podľa ktorej bol stanovený súd vyriešený.

V etike existujú tri základné výskumné smery: deskriptívna etika, normatívna etika a metaetika. V deskriptívnej etike sa jedná o empirický a neutrálny opis faktov. Opisuje etické oblasti a zároveň pridáva návod na správanie sa. Jej úlohou je empiricky popísať „čo je etické“, presnejšie, „čo u určitých kmeňov, národov, kultúr alebo sociálnych skupín, vrstiev a tried atď. platí ako morálne prípadne nemorálne a aký to má dopad v kultúrnom kontexte“. (Fobelová, s. 108) Zisťujú sa faktory, ktoré sú zodpovedné za premenu hodnotových predstáv alebo tiež „základných podmienok (biologických, psychologických, sociologických) ovplyvňujúcich určité akty správania sa“. (Rich, s. 21)

„Normatívna etika analyzuje a vytvára súdy o tom, čo je správne (dobré) a nesprávne (zlé).“ (Fobelová, s. 108) Úlohou normatívnej etiky je ukázať, ako by sa mal človek správať. Arnold Luknič rozoznáva dve podúrovne normatívnej etiky – etika prirodzeného morálneho cítenia – a teda normy, pravidlá, imperatívy, ktorými sa riadime v každodennom živote. Druhá podúroveň – kritické myslenie – pojednáva o princípoch a etických teóriách použiteľných v etickom rozhodovacom procese.

Metaetika alebo metateória je súčasťou etiky zaoberajúcou sa jazykovo kritickými analýzami a reflexiami s cieľom zistenia sémantického významu základných mravných pojmov, hodnôt, princípov a etických súdov. (Fobelová) Teraz prejdeme na jednotlivé etické systémy, ktoré významným spôsobom vplyvajú

na etický rozhodovací proces, a ktoré majú alebo mali obrovský vplyv pri tvorbe morálnych hodnôt.

1.4.1 Univerzálny preskriptivizmus

Jednou z vplyvných etických teórií je univerzálny preskriptivizmus. Táto teória je spätá s menom britského filozofa Richarda Mervyna Hara, ktorý ju sformuloval v polovici 20. storočia. Myšlienka preskriptivizmu sa opiera o názor, že výrazy jazyka morálky slúžia primárne k vyjadreniu postojov ovplyvňujúcich konanie. Východiskovým bodom Hareho chápania etiky je predstava o skutočne praktickom charaktere mravných súdov. Hare venuje mimoriadnu pozornosť analýze príkazov, vzhľadom k tomu, že patria k vyjadreniam, v ktorých ich praktická regulatívna úloha vo vzťahu k nášmu konaniu je zrejmalá. Podľa jeho univerzálneho preskriptivizmu chápeme mravné súdy ako príkazy (zákazy). Mravné súdy majú preskriptívny obsah a význam. Platí pre ne, že ich nemožno postihnúť pomocou pojmu pravdivostnej podmienky. Hare tvrdí, že vety majú dve zložky, ktoré označuje ako „phrastic“ a „neustic“. Phrastic – predmet spoločný pre označovacie aj rozkazovacie vety, neustic – dáva vete preskriptívny alebo deskriptívny ráz. Charakteristickým rysom Hareho univerzálneho preskriptivizmu je to, ako zdoľáva námietky, že preskriptivistické chápanie mravných súdov je v rozpore s praxou používania mravných súdov. Hare tvrdí, že mravné súdy majú okrem preskriptívneho významu aj deskriptívny, a to vďaka svojej zovšeobecniteľnosti. Zovšeobecniteľnosť mravných súdov je možná vďaka tomu, že keď vyslovíme mravný súd, naštartujeme tým nejaký princíp. (Fobelová) „Deskriptívny význam morálneho súdu je daný tým, že daný súd vyjadruje, že určitá vec vyhovuje určitému štandardu, verejne a všeobecne prijímanému daným spoločenstvom.“ (Fobelová 2002, s. 110) Ako ďalší podstatný prvok Hareho preskriptivizmu je fakt, že prihlásenie sa k istému mravnému súdu, ktorý sa stane pre nás záväzným, nás motivuje k uposlúchnutiu príkazu, ktorý tento súd vyjadruje. Týmto Hare vysvetľuje praktickú účinnosť svojho preskriptivizmu, ktorá sa zároveň stáva terčom kritiky: prečo nedodržujeme a činmi nenapĺňame mravné záväzky ku ktorým sa hlásime?

Táto vplyvná teória v určitých prípadoch funguje, ale na poli profesionálneho mediálneho sveta sa použiť už nedá. Dnes médiá nefungujú na základe vyrieknutia svojich stanov. Jedná sa o obrovské koncerny, ktoré majú svojich právnikov a niekoľkomilióňový biznis rozšírený po celom svete. Nebude sa teda môcť spoľahnúť len na vyrieknutie určitého pravidla. Pravidlá musíme spísať a každého v organizácii o týchto pravidlách informovať, sledovať ich dodržiavanie a prípadné porušenie treba sankcionovať. Tieto pravidlá sa spisujú práve do etického kódexu každej konkrétnej profesie. V etickom kódexe často nájdeme prvky rôznych typov normatívnej súčasti etiky, ako sú: etika cností, deontologická etika, etika utilitarizmu, etika zodpovednosti, etika princípov, náboženská etika, prípadová etika, situačná etika, etika diskurzu a iné. Všetky tieto typy etík je nevyhnutné poznať pre akúkoľvek ďalšiu prácu v oblasti stanovovania noriem a etických kódexov v akejkoľvek oblasti profesijného života človeka, a teda určite aj pri filmovej tvorbe.

1.4.2 Etika cností

Etiku často definujeme aj ako vedu o cnostiach. Pod pojmom cnosť v etickom zmysle budeme rozumieť v aristotelovskom duchu určitú súcnosť alebo povedané súčasným jazykom etiky – schopnosť konať na základe určitých prijatých hodnôt.

Takto označovaná etika vychádza z toho, že človek koná podľa svojich, relatívne stabilných zásad. Cnosť človek získava a nadobúda životnou (praktickou) skúsenosťou, návykom, cvičením. (Fobelová) Práve táto skutočnosť je pre tento druh etiky rozhodujúca. Cnostne konať sa teda dokážeme naučiť, a preto sa dokážeme naučiť trpezlivosti, slušnosti, zodpovednosti a iným hodnotám, len tomu treba venovať čas, hlavne v detstve pri výchove, kde majú veľkú zodpovednosť rodičia a učitelia. Samozrejme, že cnostnému konaniu sa naučí aj dospelá osoba, ale tá je už často tvrdohlavá a pracovať na svojom charaktere a meniť ho sa jej už nechce.

Tak, ako sa dokážeme naučiť cnosti, dokážeme sa naučiť aj jej opaku, ktorým je nerosť (lat. kakia, vitium). Naučíme sa ju konať znovu návykom alebo skúsenosťou. Dnes sa za vlastnú skúsenosť považujú aj médiá prostredníctvom

toho, čo počujeme alebo vidíme. Z toho vyplýva, že ak venujeme veľké množstvo času sledovaniu médií, tieto vplývajú na tvorbu nášho rebríčka hodnôt a rozvíjajú v nás cnosti alebo neresti. V dnešnom svete sa však sledovaniu médií nedá vyhnúť a preto nás formujú vo veľkej miere. Televízia, film, rozhlas, reklamy, internet, slogany na veľkoplošných reklamách, to všetko vplýva na tvorbu našich hodnôt hlavne v období dospievania. Ak dospievajúce deti nebudú mať určité veci, ktoré videli alebo počuli prostredníctvom média vysvetlené, bude to vplývať na hodnoty a morálku, ktorú si vypestujú, naučia a príjmu za vlastnú. Ak sa dospievajúcim nebude vysvetľovať, čo je slušné a neslušné, dobré a zlé, začnú sa ešte vo väčšej miere stierať hranice medzi týmito dvomi extrémami.

Učenie a prvé zmienky o cnostiach nájdeme už u Platóna a Aristotela. Základné cnosti u Platóna boli: rozum, múdrosť, srdnatosť, statočnosť, dychtivosť, umiernenosť, ktoré všetky smerovali k spravodlivosti. Aristoteles skúmal a rozlíšil dva druhy cností – cnosti vyplývajúce z rozumu (dianoetické) – rozumové cnosti: rozumnosť (filozofická), múdrosť (intuitívna), pochopenie, umenia. Ide o schopnosť múdreho úsudku, vedeckého myslenia. „Rozumný podľa Aristotela, je ten, kto je schopný vo svojom konaní nájsť strednú cestu, múdry je ten, kto je schopný počas celého života nasledovať ozajstné šťastie.“ (Fobelová 2002, s. 111) Druhým druhom cností sú cnosti vyplývajúce z vôle – etické cnosti (praktické) – mravné cnosti: odvážnosť, striedmosť, štedrosť, veľkorysosť, zmysel pre česť, pravdivosť, pokojnosť, spravodlivosť, priateľstvo. Tieto cnosti hľadajú správnu strednú mieru v konaní.

Tento typ etiky sústreďuje svoju pozornosť na charakter mravného činiteľa, jeho postoje a názory. Hodnotí konateľa a nie samotné konanie opierajúc sa pritom o tradície etiky. Nedostatkom ostáva nepreberné množstvo cností z rôznych pozícií a chýbajúci konsenzus ohľadom tých najzákladnejších, ktoré sú príliš osobné a ťažko merateľné až nemerateľné. Samozrejme platí, že niektoré cnosti a hodnoty sú stále platné alebo nemenné. Práve tieto hodnoty sa využívajú aj pri tvorbe etických kódexov konkrétnej profesie. A konkrétne kladné hodnoty by teda mali byť využívané aj pri tvorbe filmu s vedomím zodpovednosti voči spoločnosti.

1.4.3 Etika povinnosti – deontologická etika

Pod pomenovaním etika povinnosti sa skrýva etika Immanuela Kanta, aj keď náznaky nachádzame už v antickom myslení u stoikov. Ide o obdobie konca 4. storočia pred n. l., kedy stoici pokladali povinnosť za prirodzený mravný zákon a aj ako nepísaný zákon pre konanie človeka. V tomto duchu ho prebralo aj kresťanstvo v stredoveku a presadzovalo ho v podobe povinnosti dodržiavať prikázania Boha.

Immanuel Kant obrátil pozornosť na povinnosť, ktorá je spätá s vlastnosťou človeka – rozumnosťou. Do dejín etiky sa zapísal cez kategorický imperatív, ktorým zdôrazňoval bezpodmienečné mravné konanie. „Konaj tak, aby maxima tvojej vôle vždy mohla byť zároveň princípom všeobecného zákonodarstva.“ „Konaj tak, aby si ľudstvo v sebe i v osobe každého druhého používal vždy ako účel a nikdy nie iba ako prostriedok.“ (Kant, s. 52) A ako hovorí jeho epitaf: "...hviezdne nebo nado mnou a mravný zákon vo mne!" Kategorický imperatív Kant spája so slobodným rozhodnutím človeka. „Jednotlivec má povinnosť konať dobro pre dobro samo, pretože ide o dobro.“ (Fobelová 2002, s. 114) Tento typ etiky rozlišuje vnútorné dobré a vnútorné zlé činy, pričom ich mravná hodnota nezávisí od okolností ani následkov konania. Model typu etiky povinnosti je základom pre vypracovanie morálnych princípov, ako aj etických kódexov jednotlivých profesií, ktoré hovoria o povinnostiach vykonávateľov profesie vzhľadom k tomu, že sa vyznačuje vnútornou konzistenciou, jasnosťou a jednoduchosťou. Táto teória sa teda bude môcť využívať aj pri profesiách súvisiacich s produkciou filmu.

1.4.4 Etika utilitarizmu

Utilitarizmus je etická teória, ktorej ústrednou kategóriou je úžitok. Mravným kritériom konania je podľa utilitarizmu jeho úžitok pri vytváraní šťastia. Etický význam nie je motív ani úmysel, ale čin a jeho výsledok. Známou frázu „najväčšie šťastie pre všetkých“ vyslovil v roku 1672 R. Cumberland, hoci sa pripisuje J. Benhamovi. Cumberland vyslovuje tézu z predpokladu ľudom vrodeneho altruizmu. Bentham naopak na základe egoizmu. Mill, žiak Benthama, vidí v utilitarizme skôr „umenie žiť“, ktoré chápe ako jednotu morálky, politiky a estetiky. V 18. a 19. storočí sa J. Bentham a J. S. Mill zaslúžili o to, že etika utilitarizmu sa stala dominantnou etickou teóriou, kde sa preferuje za kritérium

konania princíp užitočnosti z pozície dobra pre všetkých. (Fobelová) Podľa Hotta je tento morálny princíp založený na štyroch princípoch: 1. princíp konzekvencie – následkov – tento princíp hovorí o možných následkoch a nie o úmysle nášho konania, 2. princíp utility– užitočnosti – pojednáva o súhlase alebo odmietnutí možných následkov, nie je závislý od vôle jedincov, ale je podmienený dobrom vo všeobecnosti, 3. princíp hedonizmu – zaoberá sa dobrom osebe ako šťastím, rozkošou, pôžitkom, radosťou, ktoré sa ľuďom javí ako uspokojenie ich potrieb, 4. sociálny princíp – neorientuje sa na individuálne šťastie, ale šťastie všetkých, ktorých sa dotýka. Nedostatkom tejto utilitaristickej etiky je, že sa pomerne málo orientuje na spravodlivé konanie a neberie ohľad na rozdielne potreby ľudí. (Fobelová)

V dnešnom svete médií a spoločnosti pozorujeme obrovskú tendenciu orientovať sa len na úžitok. Mediálne organizácie sú orientované na zisk a čo najväčší úžitok pre ich spoločnosť. U jednotlivcov zase prevláda 3. Hoffeho princíp – princíp hedonizmu, kde každý hľadá šťastie, rozkoš a pôžitok. Televíziu a film si zapneme z dôvodu, že sa chceme zabaviť, zasmiať, zažiť rozkoš a nie prioritne z dôvodu potreby naučiť sa niečo nové alebo sa vychovávať s cieľom stať sa lepším človekom. Spoločnosť je vďaka médiám nastavená na prežívanie neustáleho šťastia. Smútok a smrť sa tabuizuje. Chceme sa mať dobre a ešte lepšie.

1.4.5 Etika zodpovednosti

Zodpovednosť má dva aspekty – právny a etický. Pokiaľ právny aspekt zodpovednosti je spájaný s právnou zodpovednosťou občana ako verejného činiteľa inštitúcie, či človeka plniaceho si určité povinnosti, za ktoré prevzal aj právnu zodpovednosť pred zákonom, etická zodpovednosť je založená na dobrovoľnosti nami prijímaného záväzku. Následky konania sú dobrovoľne (bez povinnosti pred zákonom) podrobované morálnemu hodnoteniu. Etika zodpovednosti je založená na štyroch komponentoch: kto, pred kým, za čo a podľa akých kritérií nesie zodpovednosť. Významný sociológ Max Weber k etike zodpovednosti priradil etiku úmyslu. Táto etika sa zaoberá motívmi konania. Etika zodpovednosti musí zohľadňovať geografický aspekt (problém zodpovednosti za ozónovú dieru,

dažďové pralesy) a historický aspekt (problém zodpovednosti za budúcnosť). (Fobelová)

Na základe tejto etiky by mali prebrať médiá na seba zodpovednosť za morálku budúcich generácií. Naše médiá však nenesú žiadnu zodpovednosť a pokiaľ sa aj dokáže ich veľký vplyv na morálny vývoj jedinca, médiá si nájdu vhodnú teóriu, ktorá ich konanie ospravedlní alebo dokonca obháji ako prospešné. Hovoríme o médiách vo všeobecnosti, nehovoríme o jednotlivej programovej skladbe médií. Médiá nerozdeľujeme na médiá dobré a zlé, hoci aj toto rozdelenie pravdepodobne v budúcnosti nájde svoje uplatnenie. Médiá by mali prebrať zodpovednosť za vysielané obsahy. Nie všetky obsahy sú na škodu, ale treba určiť, ktoré to sú. Rovnako sa treba rozhodnúť a určiť čo s nevhodnými obsahmi – či sa ich vysielanie povolí alebo zakáže, a ak povolí, tak v akom vysielacom čase. Toto rozdelenie a sledovanie obsahov platí a funguje len pre televíziu, ale neplatí to už pre internet alebo film. Na internete si aj mladiství nájdu pornografiu. Film sa zase označuje za umenie a s týmto označením sa len ťažko určujú hranice pre vhodný a nevhodný film. Ak sem nebudeme počítať množstvo nahoty, vulgarizmu, či násilia, čo je zjavne nevhodné pre mladé generácie. My však máme na mysli aj nevhodnosť filmu pre dospelú generáciu a zároveň aj pre celú spoločnosť. Nás v tejto práci zaujíma len množstvo krvi, sexu a nadávok vo filme, zaujíma nás hlavne posun morálnych hodnôt – to, čo kedysi bolo zakázané alebo nevhodné na zobrazovanie, je dnes bežné. Bude sa jednať o posun, ktorý len ťažko dokážeme registrovať a tento posun sa nám zároveň zdá byť prirodzeným. Čo však bude nasledovať ak sa tento posun nezastaví? A kto potom zaň preberie zodpovednosť? Tento posun sa deje a nemá tendenciu smerovať k spravodlivosti, pravde, dobru, láske a iným kladným hodnotám. Skôr môžeme pozorovať práve opačné tendencie: šokovať a všetko preháňať do extrému. Vo filme sa tak využívajú slová, obrazy a zvuky, ktoré šokujú, udivujú, ale zároveň lákajú.

1.4.6 Etika princípov, náboženská etika, prípadová etika a etika situačná

Etika princípov je typ etiky založený na „princípoch prima facie“ a sú to tieto: neškodnosť, prospešnosť, autonómnosť, spravodlivosť. Hodnotenie mravne dobrého konania, činu, musí byť v zhode so všetkými štyrmi princípmi. O tieto

princípy sa opiera aj praxeológia Kotarbinského. Tento typ etiky je kompatibilný s deontologickým a utilitaristickým typom etiky. Má svoje nevýhody týkajúce sa použiteľnosti ohľadom mravného hodnotenia všetkých činov vykonaných na základe princípov prima facie.

V náboženskej etike sa morálne konanie z hľadiska náboženského presvedčenia a postojov odvoláva na morálne princípy – prikázania zjavené Bohom, podobenstvá a iné výroky. To všetko odzrkadľuje dlhé tradície náboženského myslenia. Náboženský pluralizmus (svetové, národné náboženstvá) je prekážkou všeobecného rozšírenia a prijatia jednotnej etiky. V spoločnosti nemá širšie uplatnenie pre neakceptovateľnosť väčšinou spoločnosti a má teda obmedzenú použiteľnosť. (Fobelová)

V médiách sa často stretávame s neznalosťou a necitlivým zaobchádzaním s filmovým obrazom aj slovnými spojeniami, ktoré urážajú inú kultúru a náboženstvá. V médiách na východe, kde sa ženy zahaľujú, sa nevysielajú niektoré filmy ani hudobné videoklipy z dôvodu dehonestácie ženstva a z dôvodu ich náboženského presvedčenia. V našom kultúrnom prostredí zase často odsudzujeme zahaľovanie a to len z dôvodu neznalosti alebo považovania našej kultúry za tú jedinou správnu. Teda často hodnotíme všetko z pohľadu našej kultúry. V súčasnosti sa však svet už nerozdeľuje tak zreteľne na východ a západ, ale začal sa miešať a to si musíme uvedomiť a byť tolerantní. Média sú často prvé, ktoré upozornia na zmenu, odchýlku od "normálu" a teda majú veľký vplyv na tvorbu úsudku u človeka. Ešte stále veľa ľudí považuje každého moslima za teroristu a to v prvom rade kvôli médiám a v druhom rade z dôvodu neznalosti, neinformovanosti a nevzdelanosti obyvateľstva. Náboženská etika má teda obrovskú rolu a nesmie sa na ňu zabúdať ani pri tvorbe a produkcii filmu. Vzniká veľa filmov, kde fungujú jasné kategórie dobra a zla, kde dobro je USA a zlo Rusko alebo moslim. Tým sa len potvrdzuje obmedzenosť niektorých amerických filmových produkcií. Samozrejme treba rozlišovať aj filmové žánre, kde v komédii sú zobrazené situácie hyperbolizované a nepredpokladá sa, že ich budem považovať za neznalosť alebo nemorálnosť. Jednoducho povedané, treba citlivo a rozumne pristupovať k otázkam náboženskej etiky, treba poznať jednotlivé náboženstvá a snažiť sa pochopiť rôzne kultúry a následne uskutočňovať rozhodnutia.

Prípadová alebo kauzistická etika je typ etiky, ktorý sa upriamuje na konkrétny prípad (casus) a pri riešení využíva analogický postup s podobným prípadom. Je prijateľný hlavne z hľadiska morálneho konsenzu v pluralitných názoroch. Každý nový prípad sa teda rieši podľa podobného predchádzajúceho prípadu (precedens). Je založený na spoľahlivom, spravodlivom jedincovi, či komisii, ktorá posúdi vhodnosť precedentného prípadu a vyvodí etické maximá. Tento typ etiky má však tendenciu vždy posúvať svoje hranice. Pre oblasť filmu to znamená, že precedentne vysielané obsahy budú teraz ľahko obhájitelné a zároveň sa táto hranica posúva ďalej prípad od prípadu.

Situačná etika je typ etiky, ktorý hlása, že etické sudy je možné vypovedať len vtedy, keď sa vzťahujú k celej situácii. Zaoberá sa skutočnými situáciami a to znamená, že ide o konkrétne javy, procesy, ktoré nie je možné predvídať. Človek sa v situácii nachádza a zároveň ju precitňuje – prežíva v celej jej skutočnosti. A tú istú situáciu, preto rôzni ľudia prežívajú rôzne. Formujúcim prvkom určitej situácie nie je len súbor situačných okolností, ktoré pôsobia na človeka, ale aj sám človek. (Fobelová) Každý človek preto existuje a prežíva situáciu vždy po novom. Z toho robia etici záver, že človek existuje v každej situácii jedinečne, neopakovateľne a preto nemôžu platiť všeobecné, univerzálne etické normy, hodnoty. „Normatívny názor je vyvoditeľný len z konkrétnej situácie“ (Fobelová 2002, s. 117) Ak zjídeme do absurdity, môžeme sa ocitnúť v morálke bez hraníc a len sám človek v konkrétnej situácii by si určil, čo je dobré a čo zlé. Tak to funguje pri existencializme zatiahnutom do radikálu, kde človek sám seba vytvára ako esenciu, a to voľbou vlastnej morálky. Normy vzniknuté v konkrétnej situácii sa menia v povinnosť, za ktorú preberá človek zodpovednosť, a konanie, ktoré ju sprevádza nemá nárok na následné oľutovanie. V radikálnych formách môže tento etický prístup viesť k decizionizmu (svojvoľnosť tvorby noriem).

1.4.7 Etika diskurzu

Etika diskurzu predstavuje jednu z najmodernejších metód rozhodovania v praxi. Etiku diskurzu používajú aj etické komisie. Autormi etiky diskurzu sú Jürgen Habermas a Karl Otto Apel, ktorý predložil etiku komunikácie. Etika diskurzu predstavuje metódu, ktorá je založená na rečovej, argumentovej

komunikácii. V každej diskusii by mali prevládať logické, presvedčivé argumenty. Diskusiu by mali viesť ľudia zainteresovaní, kompetentní a ich názory by sa mali brať vážne, žiadny by nemal byť menejcenný alebo dôležitejší. Diskurz je čosi objektívne a vyžaduje si, aby v ňom boli zastúpení odborníci aj verejnosť, dokonca aj nezainteresovaní. Tvorí zároveň aj východiskový pilier pre podnikateľskú etiku. Pre svoj účinok je využívaná aj v oblasti mediálneho sveta a v etických komisiách pre televíziu a rozhlas. Využívané sú však len niektoré z jej aspektov. V etických komisiách často nenájdeme odborníka na etiku alebo nezainteresovanú osobu. Väčšinou sú to však vzdelaní ľudia na vysokých postoch s dlhoročnou praxou v médiách.

Tento druh etiky má aj ďalšie negatíva – považuje každý konflikt za racionálne riešiteľný a morálne dilemy nie sú možné. Zároveň nehovorí, čo je správne, ale ako k tomuto správne dospieť. Etický diskurz musí spĺňať podmienky, aby sa dospelo k jeho úspešnému ukončeniu. Podmienkami sú: logická argumentácia, kde každý účastník má rovnaký prístup k informáciám, nesmú byť prijaté represie voči účastníkom. Podmienkou je aj rovnoprávnosť všetkých účastníkov diskurzu, povinnosť byť pravdivý, hodnotiť všetky nároky a názory, eliminovať emotívnosť a zároveň nesmie dôjsť k preferencii istého názoru a dôležitá je vecnosť. Zohľadňovať treba aj takzvaný motivačný princíp – jedná sa o usmerňovanie diskusie k prijatiu záväzného riešenia.

Všetky predchádzajúce druhy etík, ktorým sme v tejto práci venovali priestor sú dôležitou súčasťou a základom pre oblasť etiky. Bez povedomia o etických koncepciách je prakticky nemožné uskutočňovať etické rozhodnutia. V ďalšej časti práce prejdeme už na spomínanú mediálnu etiku a jej súčasť.

1.5 Mediálna etika ako špecifická oblasť etiky

Predmetom mediálnej etiky sú komunikačné prostriedky a aj inštitúcie, ktoré sa zaoberajú sprostredkovaním informácií, verejnej mienky a kultúrneho bohatstva. Mediálna etika ako špecifická oblasť etiky sa zaoberá rôznymi technickými médiami a osobami, ktoré s nimi pracujú na jednej strane a mnohodomenzionálnym pôsobením na spoločnosť na strane druhej. Mediálna etika teda spája aspekty etiky

individuí, etiky povolania a sociálnej etiky. Mediálna etika sa teda nepohybuje iba vo sfére televíznej a filmovej tvorby.

Za každým mediálnym produktom stojí človek alebo skupina ľudí. Dokázať dnes veľký vplyv médií na spoločnosť nie je problém a vďaka tomu dokážeme ukázať silu ľudí stojacich pri tvorbe týchto produktov. Najčastejšie to sú obrovské koncerny s určitým politickým záujmom. Ak sa mediálna etika zaoberá osobami, ktoré pracujú s médiami a mnohodoménovým pôsobením na spoločnosť, je teda jej predmetom aj celý filmový štáb, ktorý technicky realizuje tvorbu mediálnych produktov. Existuje etika povolania, ktorá zahŕňa etiku režiséra, dramaturga, kameramana a iných, ale často sa jedná len o etický kódex, v ktorom je definovaný správny a vyžadovaný prístup k práci často aj s rebríčkami hodnôt, ktoré treba nasledovať. Mediálna etika by sa však mala zaoberať aj technologickým postupom, keďže aj ten má vplyv na tvorbu hodnôt. Toto tvrdenie sa budeme snažiť dokázať na nasledujúcich stranách. Teraz si len vymedzíme aj tretiu oblasť, na ktorú sa zabudlo, a tou je technologický postup využívaný pri tvorbe mediálnych obsahov. Máme na mysli hlavne počet strihov, rýchlosť premietaných obrazov, dĺžku záberov a iné aspekty, ktoré na nás pôsobia a formujú nás. Mediálna etika, ktorú navrhujeme nie je nová, len k nej priradíme aj etiku techniky, lepšie povedané etiku mediálnej techniky. Nebudeme teda chápať mediálnu etiku len ako iný výraz pre žurnalistickú etiku, ako to donedávna existovalo v povedomí verejnosti, ale budeme ju rozširovať aj o nové aspekty prichádzajúce s dobou. Mediálna etika musí pružne reagovať na zmenu podmienok v čase, v dnešnej rýchlo meniacej sa spoločnosti. Východiskovým bodom pre mediálnu etiku je podľa nemeckého profesora Banseho informácia a komunikácia.

Informácia je proces, ktorý sleduje iba jeden cieľ: vzťah vysielateľ – prijímateľ. Pri informáciách a komunikácii nie je daný žiadny jednoduchý, lineárny model. Neustále tu prebiehajú procesy kódovania a dekódovania, to znamená interpretačné akty v sociálnom poli a na základe kultúrneho pozadia. A preto možno médiá ponímať ako interakčné systémy, ktorých účel spočíva v umožnení a reprodukcii komunikačných procesov. Médium je teda prostriedkom alebo prostredníkom pre interakciu a komunikáciu, ktorej funkciou je transport obsahov. Film ako médium teda komunikuje a prenáša určité obsahy, ktoré môžeme často

považovať za morálne alebo nemorálne. Treba však rozlišovať medzi prenášaným obsahom a komunikovaným zmyslom. Vulgárny obsah môže napríklad komunikovať nevulgárny zmysel. Jednoducho povedané, že prostredníctvom zobrazovania násilia poukážeme na potrebu lásky a jednoty. Film je ale zároveň považovaný za zrkadlo spoločnosti, v ktorej žijeme. Bernhard Debatin hovorí rovnako aj o internete: „Internet je tak (ne)-morálny, ako je (ne)-morálna spoločnosť.“ (Fobelová 2005, Banse s. 91)

Mediálnu etiku, ktorá sa zaoberá filmom a filmovou produkciou môžeme pokojne nazvať oblasťou nezodpovedaných otázok. Dôležitá je ale skutočnosť, že o hrozbách, ktoré so sebou nové médiá prinášajú, sa čoraz viac diskutuje. Predpokladom pre účinnosť mediálnej etiky je praktizujúca mediálno-etická reflexia. Etika teda zasahuje do všetkých oblastí života, je to vlastne vedecké sa zaoberanie morálkou. Etika médií je len jednou z foriem aplikovanej etiky ako sme už spomínali. A tieto aplikované etiky, kde jej súčasťou je aj mediálna etika sa stávajú nutné vtedy, keď všeobecná morálka nemá k dispozícii žiadne dostatočné kritériá pre riešenie problémov. Dnes vzniká mnoho problémov v rozhodovaní, ktoré potrebujú špecifickú etickú reflexiu v konkrétnej oblasti. O masovo-komunikačných médiách vznikajú názory, že ľudskú komunikáciu nepodporujú, ale ju brzdia. „Zosilňujú trend osamotenía, izolácie a pasivity.“ (Fobelová 2005, Banse s. 97.) Pasívne vnímanie obrazovky prispieva vraj k tomu, že ľudia nevnímajú prirodzený svet autenticky. Recipientom sa sprostredkujú prefiltrované informácie, ktoré sú upravované programátorom často v prospech samotného programátora. „Skutočná“ komunikácia nie je pasívna, ale je to aktívny korešpondenčný proces s inými, z ktorého sa získava kvalitnejší výsledok pre vlastný osobnostný vývin ako len cez vnímanie prostredníctvom médií. (Banse) Komunikáciou sme sa už zaoberali, ale v nasledujúcej kapitole sa jej budem ešte venovať a to hlavne prostredníctvom filozofa Viléma Flussera.

1.5.1 Komunikácia a umelosť kódu

Komunikácia, najjednoduchšie povedané, je výmena informácií medzi indivíduami, ktorá sa zakladá na vzájomnej interakcii medzi vysielateľom a prijímateľom. Táto jednoduchá definícia je nedostačujúca, ale dáva aspoň

približný obraz o komunikácii. Pravdepodobne by sa nám dnes páčil skôr názor francúzskeho psychoanalóga Jacquesa Lacana, ktorý hovoril o komunikácii, že komunikovať je zábavné. Dnešnej spoločnosti ide hlavne o zábavu a snaží sa odbúrať smútok a nešťastie, ako keby neexistovali. Málokedy si už však uvedomujeme iné fakty o komunikácii, ktoré načrtol napríklad už Vilém Flusser. Vilém Flusser napísal o komunikácii knihu pod názvom Komunikológia, kde sa zaoberá niekoľkými štruktúrami komunikácie. Rovnako sa zaoberá aj fungovaním týchto štruktúr a dopracoval sa k dnes už často používanému pojmu – technický obraz. Technický obraz je obraz vytvorený aparátom, ktorý funguje na základe určitého programu a technický obraz na rozdiel od klasického obrazu dnes znamená text. Technické obrazy čítame, komunikujeme ich zmysel. Film podľa Flusserovej teórie môžeme považovať za technický obraz. Táto teória je veľmi zaujímavá, ale nebudeme sa jej podrobne venovať. Ešte si treba pripomenúť že „ľudská komunikácia je umelý proces“ (Flusser, s. 9.) Je založená na vynálezoch, nástrojoch a teda na symboloch, ktoré sú usporiadané do kódov. Nedorozumievame sa „prírodným“ spôsobom a netvoríme „prírodné“ zvuky ako pri vtáčom speve a rovnako písanie nie je „prírodným“ pohybom ako tanec včiel. Často si človek neuvedomuje plne umelý charakter ľudskej komunikácie. „Keď sa naučíme nejaký kód, máme sklon zabudnúť, že je umelý.“ (Flusser, s. 9)

Rovnako umelý kód využívajú aj médiá a to nielen v komunikácii s individuami, ale aj v komunikácii navzájom medzi technikou. Umelý kód sa využíva tak pri interpersonálnej komunikácii, ako aj pri celospoločenskej alebo masovej komunikácii. V prípade masovej komunikácie, kde zaraďujeme aj film lebo jeho šírenie sa realizuje prostredníctvom masových médií, komunikácia prebieha na viacerých úrovniach. Na jednej strane sa musíme naučiť čítať film a tak sa naučíme prijímať komunikovaný zmysel filmu. A na druhej strane je tvorba a šírenie filmu. Pri tvorbe filmu je nevyhnutná interpersonálna komunikácia jednotlivých ľudí štábu a potom komunikácia technická, kde zaraďujeme filmovú techniku, akou je kamera, strih, zvuk a iné. Všetko je teda počítačovo prepojené a komunikované na základe 0 a 1. Komunikácia nás tu zaujíma hlavne z dôvodu vplyvu filmu na veľké množstvo ľudí. Dopodrobna sa komunikácii v našej práci venovať nebudeme. Nateraz si vystačíme s poznatkom o umelosti kódu a teda, že sa

ho musíme naučiť, aby sme mohli komunikovať. Z toho vyplýva, že masovému médiu akým je film, je tiež potrebné sa naučiť čítať ho a vedieť ho komunikovať.

Môžeme ešte povedať, že zásadne každé médium predstavuje prostriedok, ktorý uspokojuje informačné a zábavné potreby v danom čase. V oblasti mediálnej tvorby voľného času, kde zaradujeme aj film sa však najväčšej obľube teší chat, email a sociálne siete akou je aj facebook. Výmena rôznych tém s často úplne neznámymi používateľmi internetu a obojstranné spoznávanie, predstavuje pre mnohých zvláštne čaro.

Používatelia internetu informujú aj o množstve priestupkov proti jednoduchým morálnym princípom medzilidskej komunikácie. Siahajú od malých nezdvorilostí cez klamstvá, obvinenia, cielené podvádzanie až k tvrdým verbálnym alebo informačným útokom. Takéto správanie je vyvolané predovšetkým anonymitou. „Anonymita, vzdialenosť a obmedzená neverbálna komunikácia má za následok skutočný obojstranný úpadok hodnôt.“ (Fobelová 2005, Banse s. 98)

Prostredníctvom médií síce vznikajú nové možnosti komunikácie a konania, súčasne ale vzniká aj neprehľadnosť v hodnotovej orientácii. S tým sa spája aj morálna dezorientácia spôsobená násilnými a pornografickými filmami a stratou reality cez mediálny konzum. O povahe reality, ktorú médiá a film produkujú si ešte niečo povieme v priebehu druhej kapitoly, ale hlavne v časti 2.3 a 2.4. Médiá neodzrkadľujú len skutočnosť, ale podieľajú sa aj na jej spoluvytváraní. Čím viac sa v médiách zobrazuje násilie, tým viac násilia pribúda aj v spoločnosti. Násilím sme sa už zaoberali, ale teraz vzniká otázka, či medializáciou spoločnosti, spoločnosť skutočne kráča vpred.

Prudké diskusie medzi etikmi a vedcami v oblasti komunikácie prispeli k rastúcemu záujmu o mediálno-etické otázky. Etika médií sa pokúša racionálne zdôvodniť a posúdiť morálne názory a požadované spôsoby konania a pri tom sa opiera o všeobecné morálne princípy. Etika médií teda vychádza z neutrálneho opisu súčasnej morálky, pravidiel konania a formuluje vlastné normatívne meradlo hodnotenia pre všedný mediálny deň. (Banse) V nasledujúcej kapitole sa budeme hlbšie venovať rôznym aspektom z oblastí teórií médií, filmu a obrazu, ktoré dáme do súvzťažnosti s etikou a hodnotami.

2. Teória médií, filmu, obrazu a etika

V tejto kapitole zameriame svoju pozornosť na rôzne aspekty z oblastí teórií médií, filmu a obrazu, ktoré je nutné poznať, aby sme dosiahli lepšie pochopenie rozoberanej problematiky, na ktorú sa snažíme etiku aplikovať. Pretože aplikovať etiku na médiá a film, ktoré samé vytvárajú určitý druh reality, ako sa dozvieme, bude asi ťažké. Rovnako ťažká bude aplikácia etiky na systém, ktorý utvára sám seba, alebo na kultúrny priemysel, ktorého cieľom je dosahovanie zisku prostredníctvom podvodu páchanom spoločnosti. V tejto kapitole nebude priestor pre podrobné zaoberanie sa každým zvláštnym, až filozofickým aspektom médií a filmu. Našou snahou však je priblížiť si niektoré dôležité poznatky, ktoré neodmysliteľne patria k filozofii médií, filmu a obrazu. V tejto kapitole nebude etika až tak zjavne špecifikovaná ako v predchádzajúcej kapitole, ale témy ktoré budeme preberať s etikou nesmierne súvisia a nútia nás zamýšľať sa nad hlbšími štruktúrami a väzbami, ktoré médiá, film a obrazy vo vzťahu k etike vytvárajú.

2.1 S pokrokom médií k morálnemu úpadku

Zameriame sa teraz na vedomie o svete, ktoré vytvára systém masmédií prostredníctvom produkcie a reprodukcie stále toho istého. Nastoluje sa nám otázka: aký druh a popis reality vlastne masmédiá vytvárajú? Aký druh spoločnosti teda vzniká, keď v nej neustále rotujú rovnaké informácie a ktorá zároveň informuje seba o sebe? V tomto neprebernom množstve informácií musí teda zákonite nastať určitá selekcia. Teórii o selekcii a výbere sa podrobne venovať nebudeme, ale sústredíme sa na fakt, že pri výbere filmu alebo televízneho programu je náš výber obmedzený. Môžeme si vybrať program alebo film, ktorý chceme pozerať, ale už ďalej nerozhodujeme o tom, ako sa bude program alebo film odvíjať. Film bol už vyprodukovaný a my ho už len pasívne prijímame. Rovnako aj programy alebo správy, ktoré prešli už množstvom úprav, spracovaní na osobnej úrovni, ako aj na technickej úrovni.

Masmédiá si uvedomujú, že ľudia sú rôzni, a teda často nastáva aj konflikt hodnôt medzi ľuďmi. Na tomto konflikte hodnôt a zároveň aj záujmov si médiá zakladajú. Médiá a film, hoci sa nám zdá, že podávajú nezaujaté stanovisko, vždy sa jedná o stanovisko a pohľad z jednej strany. So silou, ktorú majú dnešné masové

médiá, sa môžu ľahko šíriť predsudky alebo manipulácia s verejnosťou. Práve táto manipulácia informácií a ich nepreberné množstvo nás stále núti sledovať toto dianie a tak zostať vždy v „obraz“e. Vnímame to ako aktívne podieľanie sa na riešení problémov, aj keď v podstate len sedíme pred televízorom. Sme neustále lákaní a priťahovaní akciou, ktorú nám poskytujú masové médiá. Táto akcia zase v nás vytvára pocit, že na sebe pracujeme ako jednotlivci (osobnostne alebo vzdelávaním), aj ako spoločnosť - spoločnosť neustálej inovácie. Bohužiaľ, jedná sa len o pocit. Ľudstvo namiesto morálneho pokroku zaznamenáva morálny úpadok.

Masmédiá majú rovnako veľkú silu zaujímať jednostranné morálne hodnotenie a tak v divákoch vytvárajú „morálnu inteligenciu“. Neznamená to však, že na základe tejto inteligencie vieme rozlišovať dobro od zla, aj keď vo filmoch máme jasne určené, kto je dobrý a kto zlý. Zdá sa teda, že „masmédiá určujú spôsob, akým čítame svet a určia aj morálny pohľad tomuto popisu“. (Luhmann, s. 79) Zaujímavý je postreh Luhmanna, keď si uvedomujeme, že sme sa ako spoločnosť ocitli v hodnotovom pluralizme, kde „morálka potrebuje byť zjavne škandalózna, aby mala príležitosť na svoju obnovu; potrebuje masmédiá a špeciálne televíziu“. (Luhmann, s. 80)

Luhmann hovorí, že hodnoty majú byť subjektom pripomínania. Hodnoty nám nepripomínajú len rodičia, učitelia, kamaráti, ale aj médiá. Už vieme, že hodnotám sa učíme aj prostredníctvom skúsenosti a tu zohráva film a televízia ďalšiu veľkú rolu. Film a televízia často ponúkajú prijímateľovi konkrétne zážitky a skúsenosti, ktoré potom prijímateľ prijíma za svoje vlastné. A teda ktokoľvek prostredníctvom filmu alebo televízie vysiela takéto informácie, poskytuje prijímateľovi určitý pohľad a on ho ďalej komunikuje ako pohľad či názor jemu vlastný. Je ťažké uskutočniť v tejto oblasti zmenu, keď hlavnú úlohu tu zohráva dosahovanie zisku. A práve vďaka zisku sme dali zábavnému priemyslu a masmédiám silu konštruovať novú realitu. (Luhmann) Masmédiá tvoria zaujímavý samostatný systém - systém, ktorý funguje sám pre seba, popisuje spoločnosť, ale zároveň aj sám seba. Je to systém, ktorý sa prispôsobuje, mení a sám si definuje svoje prostredie, v ktorom chce operovať. Podľa Luhmannovej teórie sa jedná o autopoetický subsystem, ktorý je samostatný, nezávislý a vystačí si sám so sebou.

2.2 Etika a morálka médií ako systému

V kapitole o etike a morálke médií ako systému budeme čerpať predovšetkým z postrehov o etike od Nikolasa Luhmanna. Prostredníctvom Luhmanna sa dozvedáme, že sú to práve 80. roky každého storočia, kedy sa takmer s astrologickou presnosťou objavuje obrovská vlna etiky, teda prinajmenšom od doby vynájdenia kníhtlače. V 80. rokoch 16. storočia nájdeme postavu Justusa Lipsia – a všetko to, čo bolo neskôr nazvané neostoicizmom. Podľa mnohých to bol už rok 1580, kedy môžeme hovoriť o počiatku teologicky nezávislej morálnej teórii. Možno je to prehnané tvrdenie, ale o sto rokov neskôr je schéma cnosti prekódovaná, cnosti sú rozštiepené na pravé a nepravé. V 80. rokoch 18. storočia otvára zase Kant zvláštnu nemeckú cestu transcendentalizmu. Na západe sú snahy Jeremyho Benthama o utilitaristický kalkul rozumu a zároveň je vymanená filozofia markíza de Sade. Tieto tri varianty ustanovujú po prvýkrát etiku ako reflexívnu teóriu morálky. V 80. rokoch 19. storočia sa nemecké univerzity zaplňajú prednáškami o etike. Novokantovstvo sa ujíma praktických otázok, zároveň však vyvoláva prudké obranné reakcie v štýle Nietzscheho. „Je potrebné čeliť nacionalizmu, imperializmu, kolonializmu, socializmu a podobným obludnostiam. Nádej sa znovu obracia na etiku“ (Luhmann 2002, s. 189) Aj v 20. storočí sa objavuje ten istý jav, aj keď jeho rozvoj je slabší a len vo formách výzvy a núdzového brzdenia. Znovu sa rozpráva o osvedčených menách tradície a Hans Jonas vyhlasuje princíp zodpovednosti.

Nikolas Luhmann sa nezaoberá dôvodom, prečo sa tento cyklus etiky práve takto opakuje, to vtipne ponecháva na astrológov. Skôr ho zaujíma ako a či túto informáciu alebo vedomosť môžeme využiť v spoločenskej situácii. Jeho odpoveď bola, že sa využiť dá, ale nie „žiadnym ďalším prepisovaním a reformuláciou tradovaných textov, ale spoluprácou sociologickej teórie spoločnosti a etickej reflexie“. (Luhmann 2002, s. 189) Luhmann pod morálkou rozumie „zvláštny druh komunikácie, ktorá zároveň zahŕňa poukazy k úcte alebo neúcte“. (Luhmann 2002, s. 189) Pritom sa však nejedná o dobrý alebo zlý výkon v nejakých špecifických ohľadoch alebo o to, čo koná človek v rámci profesie hudobníka, bádateľa, režiséra či učiteľa, ale jedná sa o celú osobu, pokiaľ sa posudzuje ako účastník komunikácie. Úcta alebo neúcta sa typicky dokazuje iba pod zvláštnymi podmienkami, kde práve

morálka je potom použiteľný súbor týchto podmienok. Nech sa jedná už o akúkoľvek etickú teóriu, vždy ide o zdôvodnenie morálnych súdov a v tomto smere o vzťah teórie a praxe v morálke. Luhmann sa v knihe *Paradigm lost* zaoberá rolou morálky ako jednou zo systémových sémantik. Práve preto je táto kapitola zaradená v tejto časti práce. Je síce viac zameraná na etiku a morálku ako iné časti tejto kapitoly, ale Luhmann etiku chápe vo vzťahu k systému a k autopoetickému systému, akými sú aj médiá. Luhmann síce vystupuje proti všetkým pokusom o teoretické, či praktické založenie obecných noriem, to však neznamená, že morálku ako sociálny fenomén ignoruje alebo odmieta. Ale z perspektívy jeho obecnej teórie systémov sa mu na spoločenskú rolu morálky otvára nový pohľad. Morálka patrí podľa Luhmanna „k univerzálnym, a teda najstarším systémovým kódom, pozorujúcich stav systému na základe rozlíšenia medzi sociálnym uznaním a pohrdaním“. (Luhmann, s. 273) Dôležité je tu spomenúť, že Luhmann rozlišuje medzi kódom a jeho sémantickým programom. Kódy rozlišujú medzi alternatívami (dobro – zlo), sami, ale neobsahujú kritéria tohto rozlišovania. Tie sú dané až sémantickým naplnením kódu – programom. Luhmannova koncepcia morálneho kódu má v autopoetike sociálnych systémov dôležitú funkciu. Jeho pomocou sú za akýchkoľvek udalostí v systéme brané na zodpovednosť jednotlivé osoby alebo inštitúcie. Zmysel jednania jednotlivých subjektov je vytvorený až spojením ich jednotlivých aktov v procese komunikácie. To znamená, že sa nejedná o subjektívny produkt. Morálne kódovanie je teda priradené komunikácii, nie jednotlivcovi.

Luhmann ďalej hovorí, že „praktické pokusy o zavádzanie morálneho konsenzu iba blokujú rozvoj nutne funkčnej rozmanitosti systémových sémantik“. (Luhmann, s. 274) A keby etika chcela byť adekvátnou teóriou morálky, tak by musela spoločnosť pred morálkou varovať. Teda volanie po zavádzaní morálky do politiky, hospodárstva alebo médií nemôže z tohto pohľadu byť prostriedkom odstránenia nedostatkov vnímaných pozorovateľmi týchto systémov. (Luhmann)

Ďalší dôvod, prečo bola táto kapitola radená v tejto časti je už zrejmy. Luhmannova teória z pozície systémovej teórie vystupuje voči etike a morálke skôr v negatívnom zmysle. Samozrejme, že etiku ani morálku neodsudzuje, ale skôr ju chápe len ako súčasť systému. Systému, ktorý prostredníctvom morálky vie byť

ohrozený v rozvoji, aj keď vieme, že systém sa dokáže prispôbiť čomukoľvek. Systém v dnešnej dobe je už tak prispôsobený a etablovaný, že poníma všetko. Všetko sa stáva jeho súčasťou, dokonca aj strata reálna prostredníctvom médií je mu už vlastná. Veľkú úlohu v tom zohral systém a spôsob, akým je dnes nastavený takzvaný kultúrny priemysel, na ktorý sa zameriame v ďalšej časti hlavne prostredníctvom filozofa Theodora W. Adorna.

2.3 Kultúrny priemysel ako masový podvod

Masové médiá sú technickým produktom a preto môžeme povedať, že technika získava čím ďalej tým väčšiu moc nad spoločnosťou. Nie je to však priamo technika, ktorá tu má moc. Je to moc, ktorú majú ekonomicky najsilnejší. Adorno hovorí, že sa jedná o násilný charakter seba sa odcudzujúcej spoločnosti. Moci, ktorú majú kultúrne monopoly, dnes človek už neutečie. Pre každého majú produkt, aby nikto nemohol uniknúť. Toto je aj dôvod, prečo sa vyostrejajú, zdôrazňujú a propagujú rozdiely. Či už sú to rozdiely v názoroch, hodnotách, náboženstve, kultúre alebo iné rozdiely. Napriek vyzdvihovaniu rozdielov sme aj tak zaradení do určitých skupín, kde nás zaraďujú masmédiá vo svojich výskumoch, či už ide o pohlavie, vek alebo vzdelanie. A pre každú takúto kategóriu majú masové médiá svoj produkt, ktorý je prefabrikovaný pre konkrétny typ diváka alebo prijímateľa. Tieto neobmedzené možnosti televízie alebo médií majú za následok radikálne ochudobnenie estetického obsahu. Vo vývoji kultúrneho priemyslu prevládol efekt, nápadný výkon a technický detail zvíťazil nad dielom, ktoré bolo kedysi nositeľom ideí. Virilio sa rovnakým spôsobom zaoberal podobnými témami v knihe *Estetika miznutia*, kde rovnako používa pojem kultúrny priemysel a rovnako hovorí o podobných problémoch ako Adorno. Tieto problémy a postrehy sú však orientované na dnešnú modernú spoločnosť. Virilio sa tu okrem iného venuje aj svojej najčastejšej téme, ktorou je rýchlosť pohybu. Rýchlosť, ktorá podľa Virilia narúša pojem času, „desinchronizuje čas“. Virilio hovorí, že: „Prvotnou látkou, ktorú rýchlosť zasahuje, je oblasť videnia. Vďaka zrýchleniu znamená cestovať to isté, čo filmovať, totiž produkovať ani nie tak obrazy, ako skôr nové, nepravdepodobné a nadprirodzené pamäťové stopy. V takomto kontexte ani smrť nemôže byť vnímaná ako smrteľná, stáva sa iba technickou nehodou, konečným oddelením obrazovej a zvukovej pásky.“ (Virilio 2010, s. 59)

Podľa Adorna svet prechádza niečím ako filtrom kultúrneho priemyslu. Smerovanie produkcie bolo ovplyvnené skúsenosťou s návštevníkmi kín, ktorí vnímajú vonkajší svet ako pokračovanie práve skončeného filmu, pretože sám film sa striktne snaží reprodukovat' každodenný svet vnímania. Čím lepšia a úplnejšia je technika filmu pre zdvojenie empirických predmetov, tým jednoduchšie sa presadzuje klam, že svet vonku je neprerušným predĺžením sveta, ktorý vidíme vo filme. Tento Adornov postreh sa dá priradiť k dnešnej virtuálnej realite, kedy technicky dokážeme vyprodukovať obrazy, ktoré pomaly nedokážeme odlíšiť od reality. Vďaka filmu prichádzame podľa Adorna o predstavivosť a spontánnosť. Sme len konzumentmi, od ktorých sa vyžaduje pohotovosť, pozorovací talent, zbehlosť, ale zakazuje sa myšlienková aktivita, ak teda nechceme prepásť rýchlo sa mihajúce fakty. Adorno o morálke hovorí: „(...) rovnako ako ovládání chápu morálku, ktorá prišla od ovládajúcich, vždy vážnejšie než vládcovia, podliehajú dnes podvedené masy mýtu úspechu ešte viac ako úspešní“. (Adorno 2009, s. 134)

Ľudia od filmu sa nedôverčivo pozerajú na každý rukopis, ktorého základom nie je bestseller. Stále sa hovorí o nápade, novinke a prekvapení, k tomu slúži tempo a dynamika. Dnes sa nič nesmie zdržovať, všetko musí ustavične bežať, byť v pohybe. Kultúrny priemysel zostáva zábavným podnikom s obrovskou mocou, v ktorom ľahké umenie prijíma vážne a naopak. Kultúrny priemysel klame svojho diváka v tom, čo mu sľubuje. Sľubuje získanie slasti, ktorú dáva na obdiv prostredníctvom jednaní hrdinov. Sľubuje šťastie, radosť a zároveň vzbudzuje žiadostivosť, ktorú vyvolávajú skvelé mená a krásne obrazy, slúžiace nakoniec len k oslave šedivej každodennosti, z ktorej chceme uniknúť. Kultúrny priemysel podľa Adorna nesublimuje, ale potláča. Tým, že stále znovu exponuje objekt žiadosti (ženské prsia, nahý trup športovca), podnecuje iba nesublimovaný zárodok slasti. Z toho vyplýva, že kultúrny priemysel je necudný, priam pornografický. Rovnako všetko iba redukuje, ako napríklad lásku na románik. V dnešnej dobe sa redukuje už naozaj mnoho. To čo bolo kedysi tabu je dnes na dennom poriadku, alebo je tu druhá varianta, že už aj z tabu sa stalo nudné klišé.

Kultúrny priemysel sa rovnako postaral o mechanickú reprodukciu krásy. Filmová hviezda, do ktorej sa má človek zamilovať, je vo svojej všadeprítomnosti vopred svojou vlastnou kópiou. Triumf nad krásou však má a završuje humor.

Kultúrny priemysel využíva smiech ako nástroj, lebo smiech sprevádza okamžik, kedy mizne strach. Adorno hovorí: „Je to smiech nad tým, že tu nie je nič k smiechu“. (Adorno 2009, s. 141) Smiech je tu však zároveň ozvenou moci, ktorej sa nedá uniknúť. Smiech je vraj ako liečivý kúpeľ a zábavný priemysel ho predpisuje neustále. Najvyšším zákonom podľa Adorna je, aby človek za žiadnu cenu nedosiahol uspokojenie, to mu má priniesť až smiech sprostredkovaný masmédiami. Kultúrny priemysel niečo ponúkne a hneď o to aj pripraví. Najzjavnejšie to je asi na erotických filmoch.

Erotické filmy dnes už nie sú také tabu, akým boli kedysi. V minulosti bolo považované za tabu dokonca aj to, keď vo filme bol zobrazený nelegitímny vzťah bez toho, aby milenca postihol trest. Tabu sa prekračuje z dôvodu obchodnej povahy filmu. Podvod kultúrneho priemyslu nespočíva v zábave, ale spočíva podľa Adorna v tom, že kultúrny priemysel a jeho obchodná povaha uviazli v ideologických klišé, ktoré vedú k sebalikvidácii kultúry a zábavu naopak kazia. Potom je morálka masovej kultúry „pokleslou morálkou detských kníh včerajška“. (Adorno 2009, s. 152) Tento kultúrny priemysel vytvoril pomocou filmového obrazu takzvanú kinematografickú spoločnosť.

2.4 Filmový obraz a kinematografická spoločnosť

Filmy prinášajú nové porozumenie reality, stali sa technológiou a aparátom moci, ktorý usporadúva každodenný život a vnáša do neho zmysel. (Denzin) S nástupom kinematografickej spoločnosti sa oblasť poznávania rozširuje o sféru „pohyblivých obrazov“, o oblasť technologického videnia, teda o čítanie a rozpoznávanie technických obrazov aparátov. Kinematografický impulz vyšiel zo snahy o presné alebo presnejšie zachytenie skutočnosti. Bola to snaha vyvážiť nedostatky ľudského oka, jeho výmenou za vedecky presnú šošovku filmovej kamery. (Branigan) Ľudské oko v tomto okamžiku stratilo svoje výsostné postavenie. Stratilo status konečnej autority vo veciach skutočnosti, reality a jej zaznamenávaní. Nastupuje tu kinematografická spoločnosť, ktorá je spájaná s dôverou v „technický obraz“ (pojem od Flussera) a s nastolením sledivého a dohliadajúceho pohľadu do súkromnej sféry. Spoločnosť teda rozvinula vizuálnu technológiu ako nástroj dohľadu nad svojimi členmi. (Bystřický) Podľa Waltera

Benjamina to bola práve fotografia, ktorá ako prvá umožnila zachytenie trvalých a nezmeniteľných stôp ľudského jedinca. Benjamin s nedôverou prijal film ako niečo, čo premieňa pohľad človeka a vytvára ilúzie a klamy. Techniku vnímal ako tvorcu novej reality a nového pohľadu na svet. Človek sa, podľa Benjamina, pozerá na svet svojimi očami odlišne ako oko kamery. Proces pohľadu na svet prostredníctvom technickej aparatúry tvorí zo zúčastnených bábky vedené technikou. Oko kamery odhaľuje pohľady ľudskému oku inak skryté alebo nepovšimnuté. (Benjamin)

Od doby kedy fotografia umožnila zachytenie človeka, zachytenie človeka v jeho reči a jednaní neberie konca. Napriek tomu pohľad kamery stále zachovával dlhoročný vizuálny kód. Presnejšie jeho hegemoniu, kde vizuálny kód je vložený do základu systému reprezentácie. Výsledkom však je potlačenie, či odsunutie ostatných systémov, ako sú napríklad čuch a hmat. V zásade tak zaisťuje prevahu oka nad všetkými systémami reprezentácie. (Bystřický) Nahradením obyčajného oka vedecky presnými šošovkami kamery a využitím kinematografického aparátu je vytvorený divácky pohľad, ktorý z diváka urobil skoro neviditeľnú osobu, prítomnú tomu, čo vidí. Pohľad kamery je vlastne skrytou pozorovateľňou, ktorá vytvára divákovi neviditeľné miesto. (Foucault) Teraz je situácia taká, že divák, prostredníctvom kamery pozoruje pozorovania druhého a kóduje tieto pozorovania do nových kritérií mediálnej komunikácie a sprostredkovania. Návyky kinematografického pohľadu sa však začali pozvoľna presadzovať aj v režime každodennosti. Vizualita začala postupne prevažovať a jej hlavným cieľom bola predstava o moci kontrolovať svet s pomocou správneho záberu, nasvietenia, detailu, či zarámovania. To v podstate znamená, že prevzaté vzorce chovania filmových hrdinov dodávajú presvedčenie o tom, že každý jedinec vlastne môže držať opraty svojho života vo vlastných rukách. Tento pocit dohľadu nad svetom, ktorý je možné kontrolovať úpravou vizuálnych prostriedkov nahliadania na skutočnosť, sa tak pozvoľna stáva všeobecne zdieľanou ilúziou. A práve vznikajúca hegemonia vizuálnej reflexie otvára pre kinematografickú spoločnosť pomerne netušené možnosti. Predovšetkým ich otvárala sama sebe omnoho dôslednejšie ako pred tým, práve tak, že rušila hranice, ktoré doposiaľ oddeľovali súkromný život jedinca od verejného života spoločnosti.

Kamera umožnila filmu jednu a tú istú udalosť snímať z rozličných stanovísk, z mnohých uhlov pohľadu. A tak film svojim vlastným pohľadom, prostredníctvom šošovky filmovej kamery stvoril nielen diváka, ale vytvoril aj to, čo má byť videné. Teda to, čo vidíme, je výsledkom určitého premietania už vytvorených vzorcov náhľadu, vďaka ktorým vidíme určité tvary a objekty práve tak, ako ich vidíme. Tieto vytvorené vzorce náhľadu majú teda zároveň veľký vplyv na tvorbu hodnotového rebríčku. Lebo to, čo vidíme vo filme preberáme často za vlastný názor a pritom sa jedná len o kinematograficky spracovaný obraz. Tento kinematografický obraz je automaticky usporiadaný a tým nastavuje jeho konečný tvar divákovi. (Bystřický) Filmovému obrazu sa ešte nedostáva tej sily presvedčivosti, akou disponuje praktická realita, ale jeho emocionálna sila sa môže ľubovoľne zväčšovať do neobvyklých polôh, či extrémnych rozmerov.

Teraz si ešte porovnáme filmový obraz s fotografickým, kde medzi fotografickým a filmovým obrazom je niekoľko podstatných rozdielov. Fotografický obraz je vždy len jednotlivý obraz, neprepojený so žiadnym iným, je sám o sebe určitým nositeľom správy, informácie, ktorá nie je vložená medzi iné. Naopak filmový obraz je vždy súčasťou určitej postupnosti, určitých rádov spojenia, ktoré mu umožňujú chápať ho ako text. Samozrejme len do určitej miery, lebo sa nejedná o text, ku ktorému sa môžeme vracieť v odlišnom poradí, lebo práve toto poradie drží film pohromade. „Fotografia a kinematografia nám umožnili vidieť transparentne práve tie veci z minulosti, ktoré spustili mechanické procesy, ktorými dotyčné obrazy vznikli.“ (Carroll, s. 16) Filmový obraz je teda výsledkom znovunastolenia a sprostredkovania minulých dejov a spoločnosť začína intenzívne koexistovať nielen so samotnými filmovými obrazmi, ale aj s ich významom. (Bystřický)

Film je úzko spätý s pohybom a obrazom s ohľadom na vedomie a hmotu. Vráťane rýchlosti prenosu medzi jednotlivými formami zobrazenia. V Deleuzovom pojatí môžeme hovoriť o pomerne novom a radikálnom prístupe. Celý svet ako film sám o sebe, pôsobí na rovine styku obrazu a pohybu. Ako svet určujúci samého seba senzomotorickým prenosom pohybu. To znamená, že vytvára obraz a zároveň, že vytvára obrazom pohyb v hmote. Film poskytuje percepciu ľudských vnemov, dodáva teda aj obrazy – vnemy. Ďalej poskytuje vnemy, ktoré sú realizované ľuďmi

v akcii, to znamená, že dodáva obrazy – akcie. Zároveň poskytuje vnemy ľudských reakcií, závislých na určitom type vnútorného vybavenia, teda poskytuje obrazy – afekty. A pretože všetky tieto obrazy sú dodávané v určitom celku pohybu, filmového pohybu, poskytujú aj obraz – pohyb. (Deleuze, 2000)

Pri sledovaní filmu nás film znehybní. Zostávame sedieť pred obrazovkou alebo plátnom v kine. Jedná sa teda o určitú pasívnu reakciu, kde namiesto akéhokoľvek druhu jednania dochádza k priamej recepcii a vstrebávaniu obrazových dát. Ľudia sú tak nie centrom jednania, ale skôr ohniskom pohybu citov. Bez možnosti bezprostrednej reakcie na zážitky prežívané počas sledovania filmového deja. (Bystřický) „Projekčné plátno je mozgovou membránou, v ktorej sa okamžite a bezprostredne spolu zrážajú minulosť a budúcnosť, vnútorné a vonkajšie, bez toho, aby sa medzi nimi dal vyznačiť odstup.“ (Deleuze 2006, s. 164) Všetko sa tu mieša so všetkým práve z toho dôvodu, že pohyb tu prichádza už iba z času privolaného obrazom, z času prelievajúceho sa sem a tam, z obrazu času, podriaďujúceho si pohyb. (Deleuze, 2006) Pohyb sa od tej chvíle podriaďuje času, stáva sa nepravým pohybom, pohybom podliehajúcim kinematograficky poňatému času, ktorý ho po svojom oddeľuje. (Bystřický)

2.5 Rýchlosť a pohľad

Už dlhšiu dobu majú najmladšie generácie problém s chápaním toho, čo čítajú, pretože si to nevedia predstaviť. Slová v nich prestali vyvolávať obrazy. Rýchlejšie vnímané obrazy museli slová nutne nahradiť. Dnes už však nemajú čo nahradiť a počet „analfabetov a dyslektikov pohľadu“ neprestáva narastať. Vizualne vnemy strácajú význam, prestávajú byť našimi vlastnými a len tak existujú, akoby rýchlosť svetla bola tentoraz tou jedinou správou, ktorú so sebou svetlo prináša. (Virilio, 2002) Rýchlosť a svetlo sú dve dôležité kategórie. Všetko okolo nás sa zrýchľuje. Zrýchľuje sa to až tak, že tomu bežný človek prestáva rozumieť. Svetlo je dnes prítomné úplne všade, ale nebolo tomu tak vždy. Dnes sú osvietené miesta, ktoré boli v tme a možno v tme mali aj zostať. Všetko je dnes prinášané do svetla a chceme svetla stále viac. „(...) kde je svetlo sú aj masy.“ (Virilio 2002, s. 20) Svetlo je tam preto, aby sme mohli vidieť. A na to, aby sme videli, používame dnes kamery. Kamera však nevidí všetko, kamera vidí iba určité časti. Z pohľadu kamery

vidíme len okamžité výseky, zachytené okom objektívu. Ľudský pohľad tým začal tuhnúť a strácať prirodzenú rýchlosť a citlivosť. Zábery sa, naopak, čím ďalej tým viac zrýchľujú. Či už je to v oblasti fotografie alebo filmu. Väčšinou sa fotograf uspokojuje z rýchlosti a veľkého počtu fotografií. Radšej sa pozerá a je svedkom svojich vlastných fotografií, než akejkol'vek reality. Pri filme je to zase tak, že režiséri namiesto slov bombardujú obrazmi a detaily zdôrazňujú fotografickými a filmovými trikmi. Ľudí je dnes vraj možné presvedčiť o čomkoľvek, keď sa zintenzívnia detaily. (Virilio, 2002) Virilio vo svojej knihe Stroj videnia píše aj o takzvanom fatickom obraze. Hovorí, že sa jedná o cieľový obraz, ktorý posilňuje pohľad a udržiava pozornosť. Je nielen čistým produktom fotografickej a kinematografickej fokalizácie, ale aj stále intenzívnejšieho osvetľovania a narábania s jeho rozlíšením, ktoré reprodukuje iba niektoré špecifické zóny, pričom kontext sa väčšinou stráca.

Film dodáva hmotu simultánnej kolektívnej recepcii. Touto hmotou dodávanou filmom a prijímanou divákmi, kolektívne a simultánne, je svetlo a jeho rýchlosť. Viac než o verejnom obraze teda môžeme v oblasti filmu hovoriť o verejnom osvetlení. (Virilio 2002) Fotografia v podobe fotografickej momentky bola považovaná za nespochybniteľný dôkaz existencie objektívneho sveta, ale v skutočnosti prinášala jeho budúcu skazu. Fotografia, tým, že zmnožovala „dôkazy“ o realite, realitu vlastne vyčerpávala. Film a fotografia majú vplyv aj na rušenie základných princípov. Zahmlením informácie vytvorením dezinformácie, ktorá nie je ani tak trikom, dokázaným klamstvom, ako práve zrušením samotného princípu pravdy. Ak morálny relativizmus dokázal v každej dobe šokovať svedomie, je to preto, že je súčasťou toho istého fenoménu. Fenoménu čistej reprezentácie. (Virilio, 2002)

Videnie už viac nie je možnosťou vidieť, ale nemožnosťou nevidieť. Viditeľné sa stalo všetko. Práve z toho dôvodu je potrebné sa zaoberať aj etikou modernej percepcie. Skôr či neskôr budú potrebné a zakladané aj etické komisie na percepciu. Bez nich sa možno v budúcnosti objavíme v nejakom druhu šíaleného očného tréningu a podprahovosťou optickej správnosti sa ocitneme v bode, kedy už nebudeme vedieť, čo je správne v jazyku, či písme. (Virilio, 1997) Už dnes zaznamenávame rastúcu nadvládu obrazu, ku ktorému sa pridružuje aj zvuk. Táto

akcelerácia reprezentácie má za následok stratu našej hĺbky pohľadu, a teda pohľad veľkou mierou ochudobňuje. Dostávame sa do obdobia mechanickej percepcie, kde by sme už možno nemali hovoriť o obraze, ale o pixeloch. (Virilio, 1997)

2.6 Kamera verzus fotoaparát

Objektív kamery alebo fotoaparátu nás často môže pozorovať aj bez nášho vedomia. Kamery sú dnes na miestach, kde sa pred časom neobjavovali. V mestách sú kamery na uliciach, ale sú aj v bankách, obchodoch, reštauráciách, na autobusových zastávkach a inde. Naše kroky sú neustále monitorované aj bez nášho vedomia. Akonáhle však vieme a cítime, že sme pozorovaní, mení sa aj naše správanie. Keď stojíme pred objektívom začíname „pózovať“, fabrikujeme nové telo, vopred sa pretvárame na obraz. (Barthes) Keď sa ideme fotografovať, zhromažďí sa skupina ľudí tesne k sebe a ak tak neurobia, môže niekto byť mimo záber fotoaparátu. Vedomie o fotografovaní nás núti upraviť si vlasy, vytvoriť úsmev, vystrieť sa a k iným akciám, ktoré uskutočňujeme v procese pózovania. Pri kamere je to iné. Kamera zachytí aj ľudí v pohybe, z rôznych uhlov pohľadu. Ale rovnako platí, že keď máme vedomie o umiestení kamery, začíname sa správať inak. A to nie len pred kamerou, ktorú máme so sebou na dovolenke, ale aj pred kamerou, ktorú nevidíme, ale vieme, že sa na konkrétnom mieste nachádza. Kamera si teda vynúti naše správanie tak v súkromnej sfére, ako aj vo verejnej. Do inej kategórie môžeme ešte zaradiť filmovú kameru, pred ktorou stoja herci, ktorí presne vedia, čo majú hovoriť, ako sa správať, kadiaľ majú chodiť. Zároveň aj kamera má presne určené, čo má snímať a z akého uhlu. Pri filme sa však jedna akcia natáča naraz z niekoľkých uhlov a na niekoľko kamier. Jedna trojminútová akcia sa teda môže natáčať aj šesť hodín. Natáča sa zo všetkých strán a pridáva sa k tomu aj polodetail, detail a rôzne reakcie hercov či komparzu. Tieto informácie a tvrdenia čerpáme aj z aktívneho výskumu a podieľania sa pri produkcii veľkofilmu a nie len z teórie.

Hlavným orgánom fotografa podľa Barthesa nie je oko, ale prst. Teda to, čo je spojené so spúšťou objektívu. Prsty sú rovnako dôležité aj u Virilia, ktorý tvrdí, že riadime svet končekmi prstov. V jeho prípade sa to nevzťahuje len na fotoaparát, ale hlavne na počítače. Fotografický obraz takto vytvorený však máme čas

preštudovať, analyzovať ho a priradovať mu rôzne pridané hodnoty. Pridávame niečo filmovým obrazom? Pred plátnom nemáme čas a slobodu zavrieť oči, keby sme ich zavreli už nenájdeme ten istý obraz, čo tam bol. „Sme nútení k ustavičnej hltavosti.“ (Barthes, s. 57) Film má však schopnosť, ktorú fotografia na prvý pohľad nemá. „Plátno nemá rám, ale úkryt...“ (Barthes, s. 57) Osoba, ktorá z neho vystúpi, žije a pohybuje sa do doby, kým sa nezmení záber. Ak sa teda fotografia definuje ako nehybný obraz, neznamená to iba, že postavy, ktoré predvádza sa nepohybujú, ale znamená to aj, že z neho neodchádzajú. „Sú tu, umŕtvené a napichnuté na špendlíku ako motýle.“ (Barthes, s. 57) Film aj fotografia zachytávajú „to, čo bolo“ film však dáva dokopy podľa Barthesa dve pózy: „toto bolo“, ktoré prislúcha hercovi, a „toto bolo“, ktoré prislúcha roli. Herec po úmrtí už nenatočí žiadny nový film, ale zobrazenie jeho hereckej role zostáva večne živé v jeho filmoch. A potom pocíťujeme melanchóliu, ktorá je vlastná už aj fotografii. Rovnakú melanchóliu môžeme pocíťovať aj pri hlase mŕtveho speváka.

Na druhej strane sú filmy návodom na nesmrteľnosť. Plátna kín, televízia a rozhlas sú plné hlasov a ľudí, ktorí už dávno nežijú. Podobné je to s internetovými sociálnymi sieťami, na ktorých si ľudia zakladajú profily a po ich smrti ich profil správca siete často nezruší. A ak aj zruší, je možné tento profil obnoviť a dohľadať. To znamená, že všetky údaje sa archivujú, či už v podobe elektronických dát, fotografií alebo filmov. Tak nám v podstate vzniká masmediálny „cintorín“, do ktorého môžeme nahliadnuť. Zvláštnosťou je, že súčasťou tohto masmediálneho sveta sú navzájom dokonale prepojené. Je to samozrejme vďaka technologickej infraštruktúre. Zaujímavým postrehom však je, že táto sieť spojení vytvára aj nový priestor. (Castells) Priestor, ktorý je vytvorený vďaka medialite. Tomuto priestoru, ako ďalej vykladá Manuel Castells, sa venovať nebudeme, skôr nás zaujíma pojem medialita. Medialita je kľúčovým pojmom pri štúdiu akéhokoľvek aspektu médií, teda aj filmu. Preto bude nasledujúca kapitola venovaná práve medialite.

2.7 Medialita, film a etika

Medialita sa v centre záujmu, teda záujmu postmodernity začala objavovať postupne. Najprv sa na medialitu pozeralo vo vzťahu k širším súvislostiam, až neskôr sa prepojila s príbuznými témami, akými sú mediácia

alebo sprostredkovanie. Bystřický vo svojej úvahe vychádza zo skutočnosti, že myslenie vďaka medialite za to, že je vôbec možné myslieť a operovať s dátovým obsahom.

Dostávame sa tu do vysokých filozofických sfér, ale práve tie sú dôležité pre pochopenie rozoberanej problematiky o filme. Film je tiež obsah dát a pri jeho vzniku tieto dáta cirkulujú od jedného technického zariadenia k druhému. Tento priestor a pohyb si však neuvedomujeme, pretože je mimo nášho zorného uhla. Keď to nevidíme neznamená to, že to neexistuje. Medialita je zvláštna vo všetkých ohľadoch a hlavne v tom, že ju nedokážeme ani myslieť, len sa k nej môžeme približovať. Je samozrejmé, že ju nedokážeme myslieť, keďže operuje na viacerých úrovniach naraz a s obrovskou rýchlosťou. Zároveň dokáže byť prítomná na viacerých miestach súčasne, vyhodnocovať obrovský počet dát a iné. (Bystřický) Medialita je základom toho, na čo sa snažíme aplikovať etiku. My však v práci neaplikujeme etiku na medialitu, ale na film. Etiku môžeme aplikovať, alebo snažiť sa ju aplikovať hlavne z dôvodu, že síce medialita funguje na rôznych úrovniach, ale na úrovni, na ktorej sa pohybujeme my, ju aplikovať môžeme. Jedná sa o úroveň, ktorú dokážeme myslieť, a tou je úroveň linearity. Aplikácia etiky na medialitu nie je ani možná z dôvodu, že ju nevieme pojmovovo uchytiť. Toto môžeme doplniť známou Wittgensteinovou tézou o tom, že hranice nášho jazyka sú hranicami nášho sveta. (Bystřický)

Medialite sa v tejto práci nebudeme ďalej podrobne venovať. Medialita je zaujímavý fenomén, ktorý sa objavil v modernej filozofii. V rámci mediality sa môžeme venovať rôznym oblastiam a aspektom, ktorých sa dotýka a ktoré otvára. V našej práci nie je na to priestor, ale považovali sme za dôležité medialitu neopomenúť. Medialita je v podstate najdôležitejší pojem v rámci štúdia filozofie médií, a preto aj v práci venovanej predovšetkým etike, je dôležité mať povedomie o hlbších súvislostiach v rámci tejto filozofie.

Práve pre pochopenie hlbších filozofických súvislostí v rámci médií, filmu a etiky, boli vytvorené predchádzajúce časti tejto kapitoly. Bez tejto kapitoly by sme pravdepodobne plávali len po povrchu skúmanej problematiky a nikdy by sme ju skutočne neobsiahli. Neobsiahne ju samozrejme ani táto kapitola, ale splnila účel

a priniesla hlbšie filozofické postrehy, ktoré s touto témou súvisia. V nasledujúcej kapitole sa už budeme venovať semiotike filmu a etike.

3. Semiotika filmu a hodnoty

V tejto kapitole sa budeme obsiahlejšie venovať semiotike. Povieme si niečo o jej zakladateľoch a potom prejdeme na semiotiku filmu a etiku. Predovšetkým nás bude zaujímať semiotika a estetika filmu J. M. Lotmana. Zameriame svoju pozornosť aj na jednotlivé semiotické aspekty filmu, akými sú filmové herectvo, filmový kostým, filmová hudba a iné, ktoré dáme do súvzťažnosti s etikou. Je to práve semiotika, ktorá sa jednotlivito zaoberá konkrétnymi znakmi, symbolmi, kódmi, obrazom klasickým alebo filmovým. Preto sme si vybrali semiotický pohľad na konkrétne aspekty filmovej tvorby vo vzťahu k mediálnej etike, s následnou snahou ukázať posun morálnych hodnôt vo filme. Práve semiotika nám pomôže odhaliť posun jednotlivých aspektov od minulosti k súčasnosti a možno pomôže naznačiť aj budúce tendencie vývoja filmu a jeho vplyvu na posun morálnych hodnôt. Jednotlivým semiotickým aspektom sa budeme venovať podrobnejšie a pomôže nám aj využitie dvoch verzií filmu o Dorianovi Greyovi, na ktoré sa budeme snažiť aplikovať hodnotovo-morálny posun jednotlivých semiotických kategórií v čase.

Semiotika je v zjednodušenej definícii veda o znaku. Znakom a jeho definíciou sa zaoberali už myslitelia v staroveku a stredoveku. Snaha o definíciu znaku siaha hlboko do minulosti, ale ani dnes nemáme jeho jasnú definíciu, ktorá by bola všeobecne prijateľná. Väčšina semiotikov sa však zhoduje na tom, že definícia má dve dôležité časti: „1. Znak (signum, signans) je niečo, za čím sa skrýva niečo iné (signatum, referent, vec), a 2. existuje niekto, kto si takýto vzťah uvedomuje.“ (Černý, s. 16.) O prvú časť definície sa zaslúžil svätý Augustín a druhú dodal v 20. storočí Charles Sanders Peirce. V nasledujúcej podkapitole sa zameriame na semiózu ako proces tvorby znaku. O filme sa hovorí ako o nekonečnej semióze produkujúcej nekonečné množstvo znakov, a preto nás tento proces bude podrobnejšie zaujímať.

3.1 Semióza a významné osoby semiotiky

Semióza je procesom, pri ktorom priradujeme k niektorému pojmu, predmetu, javu, udalosti alebo osobe príslušný znak. Môže sa teda jednať o

pomenovanie alebo označenie. V prvom prípade sa jedná väčšinou o jazykové znaky (pomenovanie niečoho prostredníctvom výrazu prirodzeného jazyka).

V druhom prípade môže ísť o priradenie nejakého znaku – symbolu, signálu, obrázku k čomukoľvek. Semióza je proces, v ktorom sa znak práve môže vytvárať, ale semióza môže byť aj procesom, pri ktorom používame hotový systém znakov. Za takýto systém môžeme považovať jazyk, kde práve Ferdinand de Saussure poukázal na rozdiel medzi langue (jazyk v užšom zmysle – súhrn slovnej zásoby, gramatické pravidlá, normy výslovnosti a iné) a parole (konkrétna reč, prehovor vytvorený v danom okamžiku určitým hovoriacim, rozprávačom). Rozdiel sa prejavuje v charaktere a obsahu jednotlivých znakov. Každý jazykový znak sa dotýka konkrétnej časti mimojazykovej skutočnosti, ale v rámci jazykového systému sa vzťahuje k všeobecne chápanému pojmu a toto chápanie väčšinou nebýva jednoznačne vymedzené. To sa konkretizuje až v rámci prehovoru, kde sa mu dáva konkrétny význam jazykovým a situačným kontextom. Film je zaujímavým kompilátom, kde na nás vplýva nielen prehovor a jeho niekedy podmanivá sila, ale aj obraz a zvuk. Ľudská reč ako umelý kód, sa priradila k filmu až neskôr. Na začiatku sa jednalo len o nemé filmy doplnené o orchestrálny zvuk.

Významnou osobou na poli lingvistiky a semiotiky bol už spomenutý Ferdinand de Saussure, na ktorého sa teraz zameriame. Ferdinand de Saussure bol švajčiarsky lingvista, ktorý sa výrazným spôsobom podpísal pod vývoj lingvistiky a semiotiky. Ovplyvnil niekoľko štrukturalistických škôl – ruský formalizmus, Pražský lingvistický krúžok, pražskú školu, kodaňský štrukturalizmus, ale rovnako mal aj vplyv na Clauda Lévi-Straussa, Rolanda Barthesa, či Michela Foucaulta.

Saussure vo svojej knihe Kurs obecné lingvistiky (*Cours de Linguistique Générale*) uvádza, že jazyk ako systém znakov, ktorého význam je určený ich vzájomnými vzťahmi, má dva aspekty. 1. Signifiant – označujúci (akustický obraz). 2. signifié – označované (pojmem). Podľa Saussura je jazyk najdôležitejším z označujúcich systémov a mal by byť skúmaný odvetvím sociálnej psychológie, ktorá by sa zaoberala existenciou znakov v rámci spoločnosti. Podľa Saussura sa jazykovedec môže zaoberať pomenovacou funkciou jazyka, ale mechanizmus jazyka v súvislosti s jeho užívateľom (človek a spoločnosť) by mal skúmať

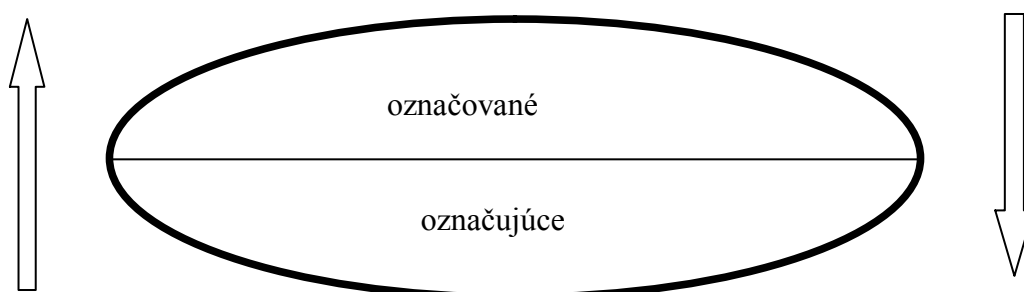
psychológ. A ak teda budeme považovať jazyk za spoločenský jav, bude ho nutné uviesť do súvislostí s inými spoločenskými javmi, čo znamená s inými znakovými systémami. Saussure rozlišoval diachróniu (štúdium historického vývoja jazyka) a synchronóniu (stav jazyka vo vzťahu k iným javom). Jeho poňatie jazyka ako systému bolo významné, lebo tvrdil, že nie je možné študovať jeho jednotlivé prvky oddelene od ostatných. Na rozdiel od Peirceovho (všeobecne amerického) triadického prístupu, je Saussurove poňatie jazykového znaku dôsledne dualistické: signifiant – signifié, langue – parole, synchronný – diachrónny. Napriek dualizmu Saussure definoval tri základné vlastnosti jazykových znakov: lineárnosť, arbitrárnosť a diskontinuitu. Lineárnosť znamená, že jednotlivé znaky (slová) v hovorenom aj písanom texte je možné radiť výhradne jeden za druhým. Táto lineárnosť je v podstate využívaná aj pri filme. Teda keď hovoríme o filmovom lineárnom jazyku, ktorý však musí byť radený za sebou tak, ako mu to je určené, inak nemá zmysel. Arbitrárnosť značí, že obe základné zložky jazykového znaku spája iba konvencia – neexistuje medzi nimi žiadny logický vzťah. Aj filmy sme sa naučili čítať a chápať v rámci určitých konvencií. Diskontinuita znamená, že jazykový znak označuje vždy presne ohraničený úsek a nie ako mimojazyková skutočnosť (svet, ktorý nás obklopuje), ktorá je v našom mozgu registrovaná ako kontinuum (podľa Saussura – amorfná hmla). V tomto je obrovský rozdiel v porovnaní s filmom, aj keď sa nejedná o jazyk v zmysle, akom ho chápal Saussure. Filmový znak neoznačuje presne ohraničený úsek, vždy označuje iný úsek, iný vzťah, iný význam dokonca môže označovať viacero vecí naraz.

Znaky môžu mať podobu obrazu, zvuku, pachu a inú, ale najvýznamnejšími zo všetkých sú podľa Saussura pre človeka slová. V jazykovede bolo vytvorených niekoľko modelov, z ktorých je pre nás najdôležitejší Saussureov dvojčlenný model: označované – označujúce. Túto teóriu jazykového znaku rozviedol Saussure v prvej časti svojej knihy a zdôrazňoval tu dôležitosť čísla dva. (Palek)

Hovorí, že sekvencia hlások alebo písmen sa stáva znakom až vtedy, keď sa začne spájať s významom. Inak zostáva iba sledom zvukov alebo písmen bez významu, tak ako slová v cudzom jazyku. Každý znak je tvorený dvoma zložkami, z ktorých je jedna vonkajšia (forma), a druhá vnútorná (čo táto forma evokuje, označuje). Znak je teda kombináciou formy a významu. Rozdiel je u vlastných

mien, ktorými sa však v tejto práci nebudeme zaoberať. Z pohľadu filmu môže aj tá istá vonkajšia forma, vzbudzovať vždy iný vnútorný význam. Film sa proste hrá s významom a bez presnej jazykovej štruktúry. To dáva filmu nesmiernu voľnosť, ktorá by však mala podliehať určitej kontrole, keď už vieme na základe predchádzajúcich kapitol o sile filmu a jeho vplyvu na morálku človeka.

Podľa Saussura existujú tri faktory, ktorými sa treba zaoberať podrobnejšie. Prvým z nich je v jeho terminológii už spomínaný signifiant alebo akustický obraz (označujúce). Avšak nejde nutne o materiálny zvuk, ale aj o psychický otláčok tohto zvuku v našej mysli. Ak si predstavíme napríklad slovo hrad – pre túto zložku použijeme štyri písmená, štyri hlásky, ale akustický obraz tohto slova máme nutne uložený v mysli. Dôkazom tejto psychickej povahy akustického obrazu je, že sa môžeme rozprávať sami so sebou, alebo si len tak v duchu rozprávať báseň, spievať pesničku bez pohybu pier či jazyka. Tým pádom si vieme v mysli vybaviť aj film, máme jeho psychický otláčok v našej hlave. Z pohľadu Saussura sa však jedná len o slová, ktoré by odzneli vo filme. My tu však pridávame aj obraz, filmový obraz, ktorý si rovnako vieme v hlave predstaviť. Dokážeme si teda prehrať v hlave jednotlivé scény, ktoré nás určitým spôsobom môžu motivovať ku konkrétnemu správaniu, zvykom a návykom. Druhou zložkou je schématický obraz alebo predstava hradu, ktorú táto forma vyvoláva v mysli a pre túto stránku znaku Saussure používa výraz – koncept alebo signifié (označované).



A ešte sa tu nachádza tretia zložka, mimojazykový predmet, ktorý označovanému zodpovedá. V našom prípade by sa jednalo o nejaký konkrétny hrad – to znamená, že ide o označovanú vec, referent znaku. Táto označovaná vec však nie je súčasťou jazykového znaku. (Palek)

Bol to práve Saussure, kto navrhol pojem semiológia ako náuku o znakoch, ktorá je vedou o živote znakov v ľudskej spoločnosti a lingvistika je len súčasťou tejto všeobecnejšej disciplíny. Jeho pojem semiológia mala monopolné postavenie až do 60. rokov, ale v súčasnej dobe sa využíva na označenie náuky o znakových systémoch Lockov a Peirceov termín semiotika.

Charles Sander Peirce položil základy pre vytvorenie modernej semiotiky a jeho trvalým prínosom je jeho triadické pojatie znaku. To znamená, že rozdelil znaky na ikony, indexy a symboly. Medzi ikony Peirce zaraďuje všetky znaky, ktoré sú založené na vzťahu podobnosti – obrázok predmetu, piktogramy, obrazy, fotografie, diagramy, chemické vzorce, mapy a iné. Z jazykových znakov je to hlavne metafora a onomatopoické – zvukomalebné výrazy.

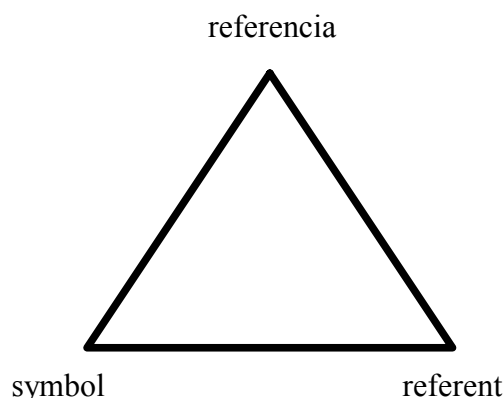
Indexy sú zase všetky znaky, ktoré spája s označovaným predmetom vzťah súvislosti – horúčka, bolesť, začervenanie ako príznak alebo symptóm. Z jazykových znakov najmä šifra – ja, on, to, včera, tu a iné výrazy, ktoré odkazujú na osoby a údaje vyplývajúce z kontextu. Symboly – to sú také znaky, ktoré s označovaným predmetom spája iba konvencia. To znamená, že sa jedná o väčšinu jazykových znakov, ale aj o najrôznejšie chemické, matematické a logické symboly. Rovnako sem patrí množstvo symbolov využívaných v umení, náboženstve a patria sem aj prirodzené znaky, ako je napríklad štátna vlajka alebo označenie pre posteľ v rôznych krajinách. (Černý)

Táto klasifikácia znakov na ikony, indexy a symboly sa dnes považuje za trvalú súčasť modernej semiotiky. Avšak nemôžeme zabudnúť, že sa môžeme stretnúť so znakom zmiešaného charakteru, aj keď tu vždy jeden typ prevláda.

Pre Peirce hrá veľkú rolu číslo tri – tri sú základné typy znakov – sinsigns, legisigns, qualisigns, trojité je aj spomenuté delenie znakov na ikony, indexy, symboly a trojčlenný je aj jeho model znaku. Qualisigns je vlastnosť, ktorá je znakom – tón hlasu, farba steny a iné. Legisigns je zákon, ktorý je znakom. Jedná sa o zákony, ktoré spravidla stanovujú ľudia. Legisign je každý konvenčný znak – slovo, tak ako je definované v slovníkoch. Sinsign (slabika sin – chápané ako „raz“, v latinčine semel) je skutočná, existujúca vec alebo udalosť, ktorá je znakom. Rozlíšenie medzi legisigns a sinsigns je založené na rozdieli vlastnom samostatným

znakom s jeho konkrétnym individuálnym použitím. „Celkový počet slov v texte dáva počet sinsigns, počet rôznych slov v texte predstavuje počet legisigns“. (Černý, s. 45)

Vzťahy medzi tromi zložkami znaku a jeho referentom názorne ukazuje tzv. semiotický trojuholník. Rôzni autori dopĺňovali do jeho vrcholov rôzne výrazy. Známu verziou je Ogden-Richardsonov trojuholník:



Symbol – pre tento pojem použil Peirce termín representamen – je forma znaku ako napísaného alebo vysloveného slova. Zodpovedá zhruba Saussurovmu označujúcemu. Referencia – interpretant u Peirce – je význam znaku a v Saussurovej schéme by mu zhruba zodpovedal termín označované. Referent – objekt – termín, ktorý používa Peirce, je predmet mimojazykovej skutočnosti. Referenty však môžu byť aj predmety nemateriálnej povahy ako napríklad vlastnosti. Medzi týmito tromi termínmi stojacimi vo vrcholoch trojuholníka existujú vzťahy rôznej povahy. Ak prednesieme slovo hrad, tak poslucháčovi ihneď vyvstane v mysli predstava hradu. To je z dôvodu, že naša predstava hradu je schémou vyvedenou z predchádzajúcej skúsenosti s predmetom. (Černý) Toto sú základné informácie, ktoré je potrebné vedieť a ovládať v modernej semiotike.

3.2 Filmové umenie, filmový jazyk a etika

Film, zvukové záznamy a video mali zásadný vplyv na povahu a vývoj takmer všetkých ostatných starších umení. Zatiaľ, čo je spektrum umenia široké, doména filmu a záznamových umení je ešte širšia. Filmy sú sprostredkovateľmi

alebo kanálmi komunikácie a preto majú aj vplyv na etiku a morálku. Umenie môže byť ich hlavným užitím, ale zjavne nie jediným. Film je tiež vedeckým nástrojom, ktorý otvoril nové oblasti poznania. Poskytuje od objavu písma prvý významný všeobecný komunikačný prostriedok.

Film ako médium je potrebné posudzovať ako fenomén veľmi podobný jazyku. Nemá kodifikovanú gramatiku, nemá slovníky a dokonca nemá ani špecifické pravidlá používania, čo znamená, že to zjavne nie je jazykový systém ako písaná alebo hovorená slovenčina či čeština. Napriek tomu plní mnoho podobných funkcií komunikácie ako jazyk.

Film však nie je iba fenomén podobný jazyku, ale je to aj druh umenia. Film, aby si uvedomil seba ako umenie, musel začať pracovať s najťažšími konvenčnými formami filmového jazyka, do ktorého sa preklad javov života zdal byť obrovským estetickým objavom. Určitá konvenčnosť tvorila nevyhnutnú črtu vývoja filmu, ktorý sa snažil odtrhnúť od fotografie. A ak film budeme deliť, ako to urobil Bazin na „konvenčný“ a „reálny“ a hranicu medzi nimi spojíme montážou, potom našej pozornosti nevyhnutne uniká iný aspekt – moderná syntéza. V kinematografii dvadsiatych rokov bol prúd, ktorý sa vyhýbal montážnym riešeniam a využíval dlhé zábery a veľkú konvenčnosť hry hercov. Montážny film teda smeroval k výberu typov a usiloval sa zblížiť správanie hercov na plátne a v živote. Súčasný film nie je pokračovaním žiadnej z filmových tendencií, ale ide o zložitú syntézu. Táto moderná syntéza však ruší všetky hranice morálky a tabu. Nielen prostredníctvom toho čo zobrazujú, ale aj spôsobom akým to zobrazujú. V dnešnej dobe už len ťažko budeme hľadať film s dlhými zábermi a čistou konvenciou hry herca. Pre porovnanie nám môže poslúžiť film *Obraz Doriana Graya* z roku 1945 a jeho nová verzia z roku 2009. V jednotlivých častiach tejto kapitoly budeme práve na nich demonštrovať preberanú problematiku.

Od 60. rokov prichádza semiotika so zaujímavým prístupom k logickému popisu jazyku podobnému fenoménu filmu a ostatným záznamovým umeniam. Základy semiotiky položil, ako sme už písali, Ferdinand de Saussure začiatkom 20. storočia. Saussurova jednoduchá a pritom elegantná idea spočívala v chápaní jazyka ako jedného z mnohých systémov kódov komunikácie. Lingvistika sa jednoducho

stáva jednou z oblastí obcejších štúdií systému znaku – semiotiky (alebo „semiologie“). Preto skúmame film aj z oblasti jazyka. Aj keď film možno nemá gramatiku, ale má systémy „kódov“ – nemá slovník, ale má systém znakov. Rovnako používa systémy znakov a kódov mnohých iných komunikačných systémov. Napríklad akýkoľvek hudobný kód môže byť vyjadrený vo filmovej hudbe. Väčšina maliarskych a naratívnych kódov môže byť tiež vyjadrená vo filme. Podľa Monaca sa semiotický systém snaží o presný popis – ako film robí to, čo robí – popis je obmedzený svojim lipnutím na tom, aby sme film redukovali, podobne ako jazyk, do základných diskretných jednotiek, ktoré možno kvantifikovať. Semiotika je podobne ako lingvistika nie príliš dobre prispôbená na popisovanie celkového metafyzického účinku svojho subjektu. Jazyk alebo komunikačný systém filmu, semiotika popisuje veľmi dobre. Má ale ťažkosti s popisáním umeleckej aktivity filmu. V tomto prípade môžeme využiť a požičať si termín z literárnej kritiky: „tropus“.

Obece sa v literárnej kritike termín „tropus“ používa vo význame „slovný obrat“ čo znamená „otočenie“ frázy, kedy je jazyk ohnutý, a tak odhaľuje viac ako doslovný význam. Koncepty kódu a znaku popisujú prvky „jazyka“ umenia. Koncept trópu je nutný k popísaniu často neobvyklého a nelogického spôsobu, akým sú tieto znaky a kódy použité k vytvoreniu nových, neočakávaných významov. „Tropus“, z gréckeho slova tropos, pôvodne znamenal „obrat“, „cestu“ alebo „spôsob“, takže aj etymologicky slovo naznačuje skôr činnosť, než statickú definíciu. Tropus je teda často využívaným prvkom hlavne vo filme, kde rôznosť strihov, montáží, záberov a iných prvkov nadobúda nové, často „prevrátené“ významy. Tropus bol využívaný už pri zrode filmu, ktorého počiatky siahajú do obdobia nemého filmu. (Lotman)

3.3. Nemý film

Na začiatku 20. storočia sa začal po svete šíriť film, ale technika ho neumožňovala ešte ozvučiť. Preto sa filmári a autori filmov pokúšali vyjadrovať celý obsah filmu iba pomocou obrazov a o zvukový sprievod sa väčšinou postaral orchester, ktorého dirigent musel vyberať vhodné skladby, tak aby boli v súlade s prebiehajúcim dejom. Išlo vtedy o nové umenie založené na filmovej technike, ale

prepletené divadelnou tradíciou a kombinované s „živou“ hudbou orchestru. Viac sa zvukom zaoberáme v kapitole 3.11. Len v prípade nutnosti bola scéna prerušená stručným nápisom, inak sa jednalo o umenie prevažne bez použitia prirodzeného jazyka. Z dôvodu, že počiatky filmu sa opierali o divadelnú tradíciu sa nám zdá, že prvé filmy sú veľmi podobné divadlu. Čoskoro sa však významní filmoví tvorcovia postarali o samostatné výrazové prostriedky, ktoré film odlišili od ostatných druhov umenia a dajú sa samostatne nazvať ako zvláštny filmový jazyk. (Monaco)

Spomenieme dvoch predstaviteľov, ktorí ho začali využívať. Bol to hlavne Chaplin a Ejzenštejn. V Chaplinových nemých filmoch je silná divadelná tradícia a posilňuje ju fakt, že kamera bola statická. Prevratným však bolo jeho herecké umenie, ktoré bolo založené na mimike a gestách, ktoré spolu s jeho oblekom a chovaním umožňovali plasticky stvárniť dej filmu. Pomocou nich sa tak dokázal stvárniť vnútorný citový život hlavnej osoby a aj vedľajších osôb a to bez použitia prirodzeného jazyka. O „jazyku“ Chaplinových filmov písal aj Jan Mukařovský a ukázal na estetický efekt spôsobený jeho odevom a jeho rozporuplným správaním. To znamená, že gesta, mimika, oblek (kostým) a správanie tejto postavy sú základné prvky Chaplinovho filmového jazyka s výrazným znakovým charakterom. Výkon ostatných hercov a postupnosť scén je prispôbená tak, aby podporili výsledný efekt hlavnej hereckej postavy. Ďalšiu analýzu filmového jazyka nájdeme napríklad u J. Michaloviča Lotmana. Rozlišuje filmovú gramatiku, slovnú zásobu aj sémantiku.

3.4 Filmový jazyk podľa J. Michaloviča Lotmana

Ferdinand de Saussure ako významný švajčiarsky lingvista a zakladateľ štrukturálnej lingvistiky napísal o podstate jazykových mechanizmov: „V jazyku sa všetko redukuje na rozdiely, no zároveň sa všetko redukuje na spojenia.“ (Saussure s.157) Toto odhalenie a popísanie mechanizmov zhôd a rozdielov umožnilo lingvistike preniknúť hlboko do podstaty tohto zložitého spoločenského javu, akým je jazyk. Ale zároveň sa jej podarilo vytvoriť všeobecnú schému komunikácie a všeobecnú teóriu znakových systémov. Pri použití tvrdenia, že „kinematograf nám hovorí“, a chceme preniknúť k podstate jeho špecifického jazyka, tak sa nám

odhaľuje svojrázny systém podobností a rozdielov, ktorý nám dovoľuje vidieť vo filmovom jazyku variant jazyka a spoločenského javu.

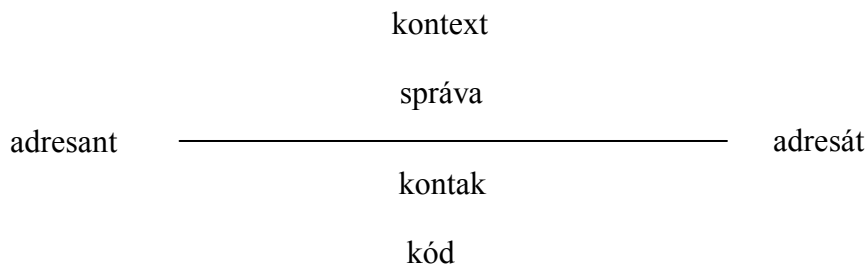
Tento mechanizmus spojení a rozdielov určuje vnútornú štruktúru filmového jazyka. „Každý obraz na plátne je znakom, to znamená, že má význam, je nositeľom informácie.“ (Lotman, s. 42.) Tento význam však môže mať dvojaký charakter. Na jednej strane obrazy na plátne môžu nadobudnúť nejaké dodatočné, často až úplne neočakávané významy. „Osvetlenie, montáž, hra plánov, zmena rýchlosti pohybu atď. môžu pridávať reprodukovaným predmetom na plátne dodatočný význam – symbolický, metaforický, metonymický atď.“ (Lotman, s. 42.)

Prvé významy sú prítomné v každom vydelenom zábere, ale pre vznik ďalších je nevyhnutný rad záberov a ich postupnosť. Len v rade, kde jeden záber strieda druhý, sa odhaľuje spomínaný mechanizmus rozdielov a spojení, vďaka ktorému sa vyčleňujú niektoré druhotné znakové jednotky. Vo filmovom jazyku sú prítomné dve tendencie – jedna je založená na opakovaní prvkov (na každodennej alebo umeleckej skúsenosti diváka) a vždy udáva nejaký systém očakávaní. Druhá, ktorá určitým spôsobom narúša, ale nerozrušuje tento systém očakávaní, vyčleňuje v texte sémantické uzly. „A tak v základe filmových významov leží posunutie, deformácia návykových následností, faktov alebo tvarov vecí.“ (Lotman, s. 43.) Avšak len v prvých štádiách formovania filmového jazyka „značiaci“ a „deformovaný“ existovali ako synonymá, ale keď divák má už nejakú skúsenosť s vnímaním filmových informácií, porovnáva to, čo vidí na plátne nielen so životom, ale aj so schémami filmov, ktoré pozná a ktoré už videl. V takomto prípade (posunutie, deformácia, sujetový postup, montážny kontrast) ide o obohatenie obrazov významom. Navyše sa podľa Lotmana stávajú návykovými, očakávanými a prestávajú byť nositeľmi informácie. „V týchto podmienkach je návrat k „jednoduchému“ obrazu „očistenému“ od asociácií, potvrdením toho, že predmet neoznačuje nič iné, len sám seba.“ (Lotman, s. 43.) Zrieknutie sa deformovaných obrazov a dynamických montážnych skokov sa stáva neočakávaným, to znamená významovým. Jednotlivé prvky filmového jazyka sa prijímajú ako významové v závislosti od toho, akým smerom sa pohybuje umelecký rozvoj danej doby, či sa film usiluje buď o maximálnu filmovosť, alebo sa orientuje na prelomenie, oslobodenie sa od sveta umenia smerom k sfére bezprostredného života.

Vo filme vzniká svojrázna semiotická situácia: systém, v ktorom platí klasická definícia jazyka, musí disponovať uzavretým množstvom opakujúcich sa znakov – tie môžu v každej rovine tvoriť súbory ešte viac ohraničeného počtu diferenciálnych príznakov. Tvrdenie, že znaky filmového jazyka a ich príznaky, ktoré sa odlišujú významom, môžu vznikáť ad hoc, protirečí tomuto pravidlu. (Lotman)

3.5 Filmová naratívnosť

„Podstata filmu spočíva v rozprávaní.“ (Lotman, s. 48.) Nebola náhoda, že v roku 1894 (v čase zrodu kinematografie) bola jeho hlavná myšlienka sformulovaná v patente Williama Paula a H. G. Wellsa ako „rozprávanie príbehov pomocou pohyblivých obrázkov“. Základom akéhokoľvek rozprávania je akt komunikácie, ktorý predpokladá: 1. odosielateľa informácie (adresanta), 2. príjemcu informácie (adresáta), 3. komunikačný kanál, v úlohe ktorého môžu vystupovať ľubovoľné štruktúry schopné sprostredkovať dorozumenie: telefónne vedenie, prirodzený jazyk, systém zvukov, umelecké normy alebo súbor kultúrnych faktov, 4. správu (text). Jedná sa teda o klasickú schému komunikácie, ktorú poznáme od Romana Jakobsona:



Obmena tejto schémy: adresant – list – adresát

adresant – obraz – adresát

Obe schémy sú v podstate ekvivalentné – predstavujú akt komunikácie, pričom v oboch prípadoch dochádza k odovzdaniu informácie, ktorú zakódoval adresant nejakého textu a dekoduje ju adresát. Aj list aj obraz sú textom, správou. A ja list aj obraz majú znakový ráz – nie sú vecami, ale zastupujú veci.

Avšak text listu sa celkom jednoducho dá rozdeliť na diskkrétne jednotky – znaky. Vďaka špecifickým jazykovým mechanizmom sa tieto znaky spájajú do postupností – syntagiem rôznych rovín. V rovine jazyka vystupuje text ako nečasová štruktúra, v rovine prehovoru zase ako štruktúra trvajúca v čase. Obraz sa však priamo nedelí na diskkrétne jednotky (obraz tu nechápeme ako umelecký jav, ale výlučne ako neumeleckú ikonickú správu). Znakové vlastnosti tu vznikajú pomocou istých pravidiel projekcie objektu na rovinu. Ak chceme zväčšiť objem informácie v správe, pridávame nové znaky, respektíve skupinu znakov. V oboch prípadoch máme pred sebou semiotickú situáciu, ale v každej z nich jestvuje iný vzťah aj medzi takými základnými kategóriami, ako sú znak a text. V prvom prípade je „znak prvotný, niečo, čo existuje pred textom, a sám text sa buduje zo znakov“ (Lotman, s. 49.). V druhom prípade je prvotný text, kde „znak sa buď stotožňuje s textom ako celkom, alebo sa vyčleňuje pomocou druhej operácie, ktorá je analogická slovnej správe.“ (Lotman, s. 49.) A preto v istom zmysle existuje znakový systém bez znakov (operujúci jednotkami vyššieho rádu – textami) a nie je to teda žiadny paradox – je to skutočnosť a jeden typ možnej semiózy.

Definíciu filmu ako rozprávania pomocou obrazov musíme spresniť: podstatu teda tvorí syntéza dvoch naratívnych tendencií – obraznej a slovnej. Slovo nie je však fakultatívnou vlastnosťou filmového rozprávania, ale tvorí jeho neoddeliteľnú súčasť. A existencia nemých filmov bez medzituliek alebo zvukových filmov bez dialógov nenaruša túto tézu, ale ju práve potvrdzuje – v tomto type filmov totiž divák v podstate pociťuje neprítomnosť slovného textu, slovo tu vystupuje ako neprítomný prvok.

Filmové rozprávanie je predovšetkým naratívnosť. Znie to paradoxne, pretože sa rozprávanie vo filme nebuduje zo slov, ale z následnosti ikonických znakov, najvýraznejšie sa v ňom prejavujú vnútorné normy akéhokoľvek naratívneho textu. Zdá sa, že by sa dalo objasniť množstvo problémov zviazaných s nadvetnými štruktúrami, ktorými sa zaoberá súčasná jazykoveda, keby sa odstúpilo od predstavy o slovesnom rozprávaní ako jedinom možnom. A predmetom teoretického spracovania by sa stala naratívna prax filmu. Pri filmovom rozprávaní sa jedná o rozprávanie pomocou filmových prostriedkov. Odzrkadľujú sa v ňom nielen všeobecné zákony rozprávania, ale aj špecifické, ktoré

sú vlastné iba rozprávaniu pomocou filmových prostriedkov. V súčasnom type filmu vystupujú naraz tri druhy rozprávania: obrazné, slovné a hudobné (zvukové). Vzťahy, ktoré vznikajú medzi nimi, môžu byť teda mimoriadne zložité. Neprítomnosť jedného z týchto typov rozprávania vôbec nezjednodušuje významovú konštrukciu, ale práve naopak, ešte väčšmi ju komplikuje.

3.6 Filmový význam

Všetko, čo vo filme patrí k umeniu, má význam, obsahuje nejakú informáciu. Sila pôsobenia filmu podľa Lotmana spočíva v mnohotvárnej, zložito organizovanej a maximálne skoncentrovanej informácii, chápanej v širokom zmysle ako súhrn mnohotvárných intelektuálnych a emocionálnych štruktúr, ktoré sa odovzdávajú divákovi a majú na neho zložitý účinok – od zapĺňania buniek jeho pamäti až po prestavbu a úlohu semiotického prístupu k filmu. Všetky výskumy tých alebo iných „umeleckých prístupov“, ktoré nesmerujú k tomuto cieľu, sú neproduktívne – tvrdí Lotman.

A tak všetko, čo vypozerujeme pri projekcii filmu, všetko, čo nás vzrušuje a pôsobí na nás, má význam. Naučiť sa chápať tieto významy je práve také nevyhnutné ako ovládnuť systém významov klasického baletu, symfonickej hudby alebo iného zložitého a tradičného umenia.

Treba zdôrazniť, že nie každá informácia, ktorú čerpáme z filmu, je filmovou informáciou. Film je spojený s reálnym svetom a nemôže sa vnímať mimo divákovho poznania toho, aké veci v sfére skutočnosti sú významom tých alebo iných spojení škvŕn svetla na plátne. Ak sa vo filme Dorian Gray zobrazí najrôznejšia moderná technika, alebo naopak príliš staré zariadenie, pre človeka dnešnej doby alebo civilizáciu, ktorá nepozná takýto predmet, ostane záber hádankou. Je to predovšetkým sám záber, ktorý nás informuje o určitom predmete. No nie je to ešte filmová informácia: mohli by sme ju totiž získať aj z umeleckej fotografie alebo mnohými inými spôsobmi. Mrakodrap vo filme King Kong však nie je len vec, je to vecou určitej doby, a preto môže vystupovať ako znak tejto doby. Stačí, aby nám ukázali spomínaný záber mrakodrapu a môžeme povedať, že sa nejedná o film Kleopatra alebo o iný, podobný film. Filmový pás je teda nositeľom aj takejto informácie. Keď ho však chápeme len sám o sebe, izolovane,

mimo určitých významových reťazcov, ktoré tvorí daný filmový text, ani on neobsahuje ešte filmovú informáciu. „Filmový význam je význam vyjadrený prostriedkami filmového jazyka a nemôže vzniknúť mimo neho. Filmový význam vzniká osobitým, len filmu prislúchajúcim spôsobom zreťazenia semiotických prvkov.“ (Lotman, s. 55.)

Film je súčasťou ideologického boja, kultúry a umenia svojich čias. A tým je spojený s mnohými stránkami života, ktoré ležia mimo textu filmu. Táto skutočnosť tvorí celý súbor významov, ktoré sú ako pre historika, tak i pre radového súčasníka podstatnejšie než vlastné estetické problémy. No aby sa film mohol začleniť do všetkých mimotextových súvislostí a plniť svoju spoločenskú funkciu, musí byť umeleckým javom, to znamená, že musí s divákom komunikovať pomocou filmového jazyka a odovzdávať mu informácie kinomatografickými prostriedkami. (Lotman)

Podľa Lotmana v základoch filmového jazyka leží naše vnímanie sveta zrakom. Avšak v samom našom zraku (presnejšie v tom znakovom-kultúrnom osvojovaní sveta, ktoré sa zakladá na zraku) existuje rozdiel medzi modelovaním sveta prostriedkami statických výtvarných umení a pohyblivého filmu. Pri premene vecí na obraz, ktorý je vytvorený prostriedkami materiálu (materiálu maľby, grafiky, filmu) a stáva sa znakom, naše ďalšie vnímanie tohto obrazu predpokladá porovnanie obrazu – ikonu s javom alebo vecou v živote, ktoré mu zodpovedajú. Bez toho nie je možná praktická orientácia pomocou zraku. Porovnanie obrazu – ikonu s nejakým iným obrazom toho istého druhu (na tomto princípe sa budujú všetky statické výtvarné umenia). Porovnanie obrazu – ikonu s ním samým v inej časovej jednotke. V tomto prípade obraz takisto vnímame ako súbor diferenciálnych príznakov, no pre porovnanie a protiklad variantov sa neberú obrazy rôznych objektov, ale zmena jedného. Samozrejme, že všetky tri typy viditeľnej odlišnosti prislúchajú ľudskému zraku.

3.7 Film a lexika

Mechanizmus porovnaní a rozdielov, ktorý spája filmové obrazy do rozprávania (naratívnosti), je súčasťou filmovej gramatiky. Spolu s ňou existuje vo filme aj lexika – „fotografie ľudí a predmetov sa stávajú znakmi týchto ľudí a

predmetov a plnia funkciu lexikálnych jednotiek“ (Lotman, s. 57.) Avšak medzi lexikou prirodzeného jazyka a lexikou ikonického jazyka existuje množstvo rozdielov. Jeden z najdôležitejších spočíva v tom, že slovo prirodzeného jazyka môže označovať predmet, skupinu predmetov, dokonca triedu predmetov abstrakcie ľubovoľného stupňa. Môže patriť jazyku opisujúcemu reálne objekty aj jazyku opisujúcemu opis – metajazyky ľubovoľnej roviny. Ikonický znak disponuje pôvodnou konkrétnosťou, nedovoľuje vidieť abstrakciu. Preto vytvorenie abstraktného jazyka bolo pre maliarstvo alebo sochárstvo vždy ťažkou úlohou a následne veľkým úspechom.

Fotografia je pravdepodobne v najzložitejšej situácii. Umelec vytvára vysoký stupeň abstrakcie tým, že nereprodukuje všetky stránky objektu. Klasické maliarstvo si vypracovalo aj osobitné kritériá, čo maľovať netreba. Plagát alebo karikatúra zámerne vylučujú veľkú časť príznakov zobrazovaného objektu. Objektív kamery však fixuje všetko. Vytvorenie jazyka druhého stupňa, jazyka abstrakcie, je pri fotografických znakoch možné len ako konflikt s ich najhlbšou podstatou. Práve preto sa tvorba abstraktnejších filmových znakov môže stať zdrojom vysokého umeleckého napätia. (Lotman)

Odtrhnutie filmového znaku od jeho bezprostredného vecného významu a jeho premena na znak všeobecnejšieho obsahu sa dosahuje predovšetkým ostro vyjadrenou modálnosťou záberu. Napríklad predmety v detailoch sa vo filme vnímajú ako metafory, ale v prirodzenom jazyku by vystupovali ako metonymie. Napríklad skreslené snímky – náhle zväčšenie záberu pohybujúcej sa ruky. Na túto schopnosť prišiel sovietsky film, keď objavil schopnosť montážnych záberov premeniť obrazy predmetov na jazyk abstraktných pojmov.

Centrálne miesto vo svete filmových „slov“ zaberajú obrazy človeka. Postava človeka vchádza do filmového umenia ako celistvý svet zložitých kultúrnych znakov. Na jednom póle sa nachádza symbolizmus ľudského tela (symbolika očí, tváre, pier, rúk, atď.), charakteristický pre rozmanité kultúry. Napríklad vo filmovom jazyku sa vžila predstava, že veľký detail očí je akousi metaforou svedomia, morálne hodnotiacej myšlienky. A na druhom póle zase

problém hry herca ako prostriedku dorozumievania sa s divákom a určitej znakovej komunikácie.

3.8 Semiotický charakter filmu

O semiotickom charaktere filmového umenia sme sa už zmieňovali v predchádzajúcich častiach a začali sme pri nemom filme. Tu je vhodné doplniť, že zvukový film sa od neho odlišil tým, že rozširuje register jeho znakových systémov o prirodzený jazyk. Samozrejme, čoskoro po ozvučení filmu sa postupne prešlo od čiernobieleho filmu k farebnému a v poslednej dobe sa aj značne zlepšila a zdokonalila technika, filmové triky a pod. (aj keď nie vždy k prospechu filmového umenia). Dnes je už úplné bežnou praxou sledovať 3D filmy s dokonalým digitálnym zvukom a s dokonalým rozlíšením obrazu. Súčasným trendom sú filmy 3D IMAX, ktoré sa premietajú na veľkoplošné a mierne zakrivené plátna. Jedná sa samozrejme o dokonalý zážitok, ale či je to k prospechu filmového umenia je otázne. Časom pravdepodobne dospejeme k tomu, že nás už klasický film nebude ani zaujímať a budeme vyhľadávať už len 3D filmy. Pravdepodobne sa bude jednať o prirodzený posun tak, ako sa prešlo od čiernobieleho neozvučeného filmu k farebnému a ozvučenému. Aj dnes sa však nájdu prívrženci filmu, ktorí si radi pozrú starý čiernobiely film, ale nejedná sa o veľkú skupinu ľudí. Možno je odvážne tvrdiť, že sa nachádzame v dobe dosť veľkej zmeny – teda úplného prevratu v oblasti kinematografie, kedy prechádzame do 3D virtuálnej reality a už nielen v kinách. Dnes je už technika tak ďaleko, že si môžeme zaobstarať dokonalú techniku, ktorá nám vytvorí 3D efekt v pohodlí našich domácností. Touto témou sa hlbšie zaoberať nebudeme, zostaneme pri klasickom filme, ktorý je k nám sprostredkovaný najčastejšie prostredníctvom televízie.

3.8.1 Stručne o televízii

Vráťme sa do druhej polovice 20. storočia, kedy sa do domácností dostala televízia a teda nový mediálny prostriedok, ktorý funguje predovšetkým ako zdroj najrôznejších informácií (správy z domova a zo zahraničia, dokumentárne filmy, športové prenosy, reklamy atď.), pričom kombinuje využitie prirodzeného jazyka a ďalších zvukových prostriedkov s vizuálnymi prostriedkami. Televízia ľudom priblížila v masovom merítku tiež najrôznejšie druhy umenia – film, divadlo,

koncerty, výstavy a pod. „Vo väčšine prípadov sa jedná o prenosy komplexných semiotických systémov“ (Černý, s. 290) Jedná sa tu o jednotlivé druhy umenia, športové zápasy, reklama, horoskopy a pod., alebo sa môže jednať aj o ich menšie časti – hodiny označujúce čas, zvučky uvádzajúce niektoré programy, meteorologická mapa, mapa kontinentov, zemí a ich častí, snímky prírodných a iných katastrof, protokoly diplomatických stretnutí alebo vyhlásenie výsledkov olympijských hier. O každej tejto časti ako znakovom systéme sa dá písať samostatne, tu nám však musí postačiť konštatovanie, že televízia je všestranné audiovizuálne médium, ktoré nám je schopné sprostredkovať neobmedzené informácie, z ktorých prakticky všetky majú semiotický charakter.

Zistili sme, že film a televízia sú kombináciou rôznych znakových systémov. My sa však budeme zaoberať iba filmom, ktorý ako taký má samozrejme znaky a systémy patriace výhradne iba jemu. Sú to napríklad montáž, filmové herectvo, filmový kostým, filmový zvuk a iné.

3.8.2 Montáž

Montáž je jedným z najpreskúmanejších výrazových prostriedkov, zároveň však vyvoláva ostré polemické diskusie. Jeden z hlavných zakladateľov a propagátorov teórie a praxe montáže je Sergej Ejzenštejn, ktorý tvrdí že: „film, to je predovšetkým montáž“. (Ejzenštejn, s. 129)

V období nemého filmu existovali podľa Bazina dve veľké protichodné tendencie. Režiséri, ktorí veria v obraz, a režiséri, ktorí veria v skutočnosť. Zmyslom tohto rozdelenia je protiklad filmu, v ktorom režisér ovláda celý arzenál postupov, ktorými môže divákovi vnútiť svoju interpretáciu ukazovanej skutočnosti a filmu, v ktorom zmysel nie je v obraze, ale vzniká vo vedomí diváka ako výsledok montážnej projekcie. To znamená filmu interpretácie a filmu druhého typu, usilujúceho sa fixovať a nie konštruovať, kde hodnota fotografovaného objektu prevláda nad jeho interpretáciou a herec nad režisérom. V druhom type nehrá montáž podstatnú úlohu. (Bazin)

Montážny jav má veľa zákonitostí a jednou z nich je zákonitosť tvorenia umeleckých významov – vzájomného vzťahu protikladu a integrácie rôznorodých

prvkov. Umelecký rád – „následnosť“ štruktúrnych prvkov v umení – vzniká inak ako neumelecké štruktúrne rady“. (Lotman, s. 61.) Jedná sa teda o určité spájanie „montovanie“ prvkov do jedného celku, ktoré tým nadobúdajú konkrétny význam. Tieto významy sa ale znova získavajú na základe textu, jazyka a znaku. (Lotman)

Filmový text sa však dá skúmať ako diskretný, vytvorený zo znakov a zároveň aj ako nediskretný, v ktorom sa význam bezprostredne pripisuje samotnému textu. Analogickým spôsobom možno stanoviť dva typy filmovej montáže: spojenie záberu s nasledujúcim záberom a zmenu plánu vnútri toho istého záberu. S modálnymi zmenami, alebo bez nich. Zmenu krátkych a dynamických záberov na veľmi dlhé a statické, možno vnímať ako výsledok montáže. Montáž rôznorodých záberov aktivizuje významové spojenie, tvorí z neho základného nositeľa významov. Vnútrozáberová montáž si naproti tomu takéto spojenia nevšima, no významový prechod sa tu deje postupne. Preto, hoci montáž už vo svojej podstate implikuje diskretnosť, pri premietaní filmového pásu s imanentnými prechodmi medzi zábermi diskretnosť mizne, podobne ako v živej reči miznú hranice medzi štruktúrnymi jednotkami. Tak sa tvoria filmy orientované na štruktúru skutočnosti - „jazyk“ (podľa Saussurovej terminológie) alebo orientované na ich bezprostrednú empirickú danosť - „prehovor“. V konkrétnom texte vystupujú „jazyk“ aj „prehovor“ v zhode, ide teda len o orientáciu režiséra, v rámci ktorej sa jedna tendencia viac exponuje a dostáva do popredia, a tá druhá sa potláča. (Lotman)

Je potrebné ešte dodať, že umelecký text využívaný vo filme má vysokú informačnú nasýtenosť. Tá sa dosahuje tým, že štruktúrna zákonitosť v ňom neznižuje informatívnosť. Deje sa to pomocou zložitých a nie celkom pochopiteľných procesov a vnútorných mechanizmov. Zároveň účastník umeleckej komunikácie získava informáciu nielen zo správy, ale i z jazyka, akým umelecké dielo hovorí. Je to podobné človeku, ktorý sa zároveň zoznamuje s jazykom, v ktorom je kniha napísaná a zároveň aj s obsahom tejto knihy. „Preto v akte umeleckej komunikácie jazyk nie je nikdy nepozorovaným, automatizovaným, vopred predvídateľným systémom.“ (Lotman, s. 63) To znamená, že pri umeleckej správe musia jazyk estetického kontaktu aj text v tomto jazyku v celej svojej dĺžke udržiavať neočakávanosť. A tu vzniká ťažkosť, že neočakávaný znamená

nezákonný. To, čo je zákonité, nemôže byť neočakávané. (Lotman, s. 63) Umelecká komunikácia takto už vo svojom východiskovom predpoklade vytvára situáciu, ktorá si protirečí. Text musí teda byť zároveň zákonitý aj nezákonný, predvídateľný aj nepredvídateľný. Informatívnosť umeleckého textu je však vyššia aj pri jeho menšom objeme. To znamená, že neumelecký text by potreboval väčší objem na získanie si rovnakej informatívnosti. Tento paradox má fundamentálny význam, keďže na ňom sa zakladá to, čo básnici nazývajú „zázrakom umenia“.

Tento zázrak umenie je tiež predmetom montáže. Montáž nie je len radenie pohyblivých obrázkov za sebou, aby vzniklo rozprávanie. Montáž za sebou radí, ako sme sa dozvedeli, aj text s vysokou informatívnosťou. To znamená, že manipuluje obrazom a zároveň aj textom. Potom rozprávanie vzniká ako výsledok porovnania radu políčok, ktoré zobrazujú rozličné objekty, ale aj radu, v ktorom objekt mení módy. Niekedy sa na plátne zobrazuje celý predmet a niekedy len jeho časti, čo sa vníma ako zmena objektu. Prvý prípad teda predstavuje zmenu záberov a druhý vývoj zobrazenia vnútri záberu. Montážny jav vzniká v oboch prípadoch. „Tvorenie nových významov na základe montáže dvoch rôznych záberov i v dôsledku zmeny plánov jedného záberu, nepredstavuje samo osebe statickú správu, ale dynamický naratívny text, ktorý, keď sa realizuje zobrazovacími prostriedkami a pomocou ikonických znakov, tvorí podstatu filmu.“ (Lotman, s. 75) Zlepenie kúskov filmového pásu a ich zapojenie do vyšších významových celkov je teda najzjavnejší a najotvorenejší druh montáže.

Montáž alebo strihová skladba je v podstate jedným z najpodstatnejších výrazových prostriedkov filmu. Vo filme *Obraz Doriana Graya* z roku 2009 zaznamenávame obrovské množstvo strihov a teda montáž v tomto filme zohráva oveľa väčšiu rolu, ako pri jeho staršej filmovej verzii. Film vďaka montáži nabral na svojej dynamike a táto dynamika sa potom premieta aj do nášho bežného života v podobe vyžadovania si rýchlosti. V bežnom živote však naše oko nevníma realitu tak ako oko kamery a nedokážeme ani produkovať rýchlosť, ktorú dokáže film. Táto žiadostivosť po rýchlosti sa odráža na našom bežnom konaní a teda má vplyv aj na našu hodnotovú orientáciu. Rýchlosť nám prináša stres a napätie do života a tak je naše jednanie ovplyvnené a často reagujeme podráždene, bez uvaženia,

nepriateľsky, alebo je tu druhý extrém kedy nereagujeme vôbec a sme apatický z dôvodu nášho naučenia sa na rýchlosť, ktorú si už zo zvyku ani neuvedomujeme.

Ak sme teda akceptovali film ako systém, tak jeho jednotlivé prvky musia byť spojené, a toto spojenie umožňuje práve montáž. Je to teda organizujúci princíp záberov, ktorý im priraduje význam. Pudovkin v druhej polovici 40. rokov dvadsiateho storočia definoval montáž ako odhalenie vnútorných súvislostí, existujúcich v reálnej skutočnosti. Dáva tým do súvislosti montáž s akýmkoľvek procesom myslenia. Nachádza teda súvislosť v rade: reč – myslenie – montáž a tvrdí, že montáž je novou, filmovým umením objavenou metódou, ktorá môže odhaľovať oveľa hlbšie štruktúry reality ako len jej povrchné zrkadlenie. (Ciel)

Od technickej časti tvorby filmu, montáže, na základe ktorej film dostáva nové významy, prejdeme k ľudskému aspektu filmu – človeku, filmovému hercovi.

3.8.3 Filmové herectvo

V semiotickej štruktúre filmového záberu zaujíma človek osobitné miesto. Filmové umenie historicky vzniklo na križovatke dvoch tradícií. Jedna smerovala k neumeleckej filmovej kronike, druhá k divadlu. Hoci v oboch prípadoch stál pred divákom živý človek, každá z týchto tradícií k nej pristupovala z úplne inej strany, predpokladala typovo rôznu orientáciu divákov. Divadlo nám ukazuje obyčajného človeka, nášho súčasníka. Musíme však na to zabudnúť a vidieť v ňom nejakú znakovú podstatu. Musíme zabudnúť na realitu kulís, na umelé brady aj na hľadisko a musíme sa preniesť do konvenčnej reality divadelnej hry. Kronikový film nám ukazuje striedanie bielych a čiernych škvŕn na ploche plátna. Avšak na to musíme zabudnúť a vnímať filmové obrazy ako živých ľudí. V jednom prípade využívame realitu ako znaky, v druhom znaky ako realitu. Dvojaká projekcia hraného filmu v týchto dvoch tradíciách však odrazu vytvorila dva protichodné typy vzťahov k obrazu človeka na plátne. Typ vzťahu človeka na plátne, ktorý smeroval ku kronike, bol jedným zo zdrojov úsilia zameniť herca typom a jeho hru montážou režiséra. Protikladná tendencia sa prejavuje napríklad vo filmových prepisoch divadelných literárnych diel. Avšak film išiel treťou cestou: zjavenie sa človeka na plátne vytvorilo v semiotickom zmysle natoľko novú situáciu, že sa nezačalo hovoriť o mechanickom rozvoji už jestvujúcich tendencií, ale o tvorení nového jazyka. Hra

herca vo filme podľa Lotmana predstavuje v semiotickom zmysle správu, kódovanú v troch rovinách: režijnej, roviny správania sa v živote a v roviny hereckej hry.

3.8.3.1 Režijná rovina

V režijnej rovine sa práca so záberom, ktorý zachytáva človeka, v mnohom podobá iným druhom práce so záberom – tie isté detaily, tá istá montáž alebo rôzne iné známe prostriedky. Pre naše vnímanie hereckej hry vytvárajú však tieto typické formy filmového jazyka osobitnú situáciu. Osobitná úloha mimiky vo filme je len zvláštnym prejavom schopností sústrediť pozornosť diváka nie na celú postavu herca, ale na nejakú jej časť (tvár, ruky, detaily odevu).

Schopnosť filmu rozdeliť zovňajšok človeka na „kúsky“, a v časovom vývoji zostaviť tieto segmenty do následného reťazca, mení vonkajší výzor človeka na naratívny text, čo je vlastné literatúre, ale cudzie divadlu. Ak nám hercova mimika ponúka typ nediskrétného rozprávania, v tomto zmysle rovnakého typu ako v divadle, potom sa rozprávanie režiséra buduje podľa literárneho typu: diskrétné časti sa spájajú do reťazcov. Ešte jedna črta spája aspekt človeka na plátne s človekom v románe a odlišuje od človeka v divadle. Je to možnosť udržať pozornosť na nejakých častiach zovňajška – buď v detaile alebo dĺžkou trvania záberu na plátne (analógiou v literárnom rozprávaní je podrobnosť opisu alebo iné významové určenie), či opakovaním záberu – ktorá nejestvuje ani v divadle, ani v maliarstve, dodáva záberom častí ľudského tela metaforický význam. Herec môže na javisku rozohrávať určité časti svojej masky, ale nemôže oddeliť nejakú časť tela a premeniť ju na metaforu. Pri filmových adaptáciách divadelného textu sa občas zabúda na to, že rozohrávanie toho istého detailu zovňajšku na javisku a na plátne je sémanticky neadekvátne. (Lotman)

3.8.3.2 Rovina správania sa v živote

Vzťah k správaniu v živote je v divadle a vo filme od základov iný. Javisko, dokonca i to najrealistickejšie, predpokladá niektoré osobitné „divadelné“ prejavy: herec myslí nahlas (čo mení od základu celé jeho rečové prejavy), hovorí podstatne viac ako „človek v živote“, silu hlasu a výraznosť artikulácie – čo sa bezprostredne odráža v mimike – reguluje tak, aby ho bolo jasne počuť v celom hľadisku, svoje

pohyby určuje tým, že ho možno vidieť len z jednej strany. Preto dokonca, odhliadnuc od niekoľko storočnej tradícii divadelného gesta a divadelnej deklamácie, i o divadle Čechova a Stanislavského musíme povedať, že správanie sa hercov označuje bežné životné gestá a intonáciu, ale vonkoncom ich nekopíruje.

Kinematograf vytvára technické možnosti presnej reprodukcie bežného gesta a bežného správania, čo zároveň vplýva na hru herca. Teraz nás však zaujíma aspekt – divadelný prejav; tým, že je abstrahovaný zo života, sa do značnej miery vzdáľuje od semiotiky národnej mimiky a gesta. Národnou mimikou sa zaoberal hlavne maďarský vedec Ferenc Papp v štúdiu Dabovanie filmov a semiotika. Poukazoval na rôzne špecifickosti, ako napríklad stopa po očkovaní proti kiahňam. Pre niekoľko sto miliónov ľudí je úplne jasne, že tu nejde o nijaký znak, ale len o stopu po očkovaní. Stovky miliónov ľudí to nemusí ani spozorovať, ale môžu byť ďalšie milióny, ktoré to budú považovať za znak nejakej kasty a budú sa pýtať, aký význam to má pre samotný dej. Pritom naši diváci to budú naďalej považovať za ne – znak. Teda tento zrejmy, reálny sociálny znak, ktorý skutočne môže mať dramaturgickú funkciu, hovorí niečo len divákovi zasvätenému do daného systému znakov, ako sú napríklad kastové znaky v indických filmoch. (Lotman)

Schopnosť textu pohlcovať semiotiku bežných životných vzťahov národnej a sociálnej tradície spôsobuje, že je omnoho viac než ľubovoľná divadelná inscenácia nasýtený všeobecnými, neumeleckými kódmi doby. Film je tesnejšie spojený so životom, ktorý sa nachádza za hranicami umenia. Vo filme sa na jednej strane veľmi silno pociťujú anachronizmy a na strane druhej vyhnúť sa im je prakticky nemožné, pretože film zobrazuje tie formy správania, ktoré divadlo vynecháva. Často o nich nič nevieme, nepoznáme ich a prijímame ich z hľadiska súčasných foriem.

3.8.3.3 Rovina hereckej hry

Táto tretia rovina semiotických významov sa tvorí vlastnou hereckou hrou. Nehľadiac na zdanlivú blízkosť, sama podstata hereckej hry vo filme sa podstatne odlišuje od analogickej činnosti na divadelnom javisku. Jednou zo základných osobitostí správania človeka na plátne je realnosť, ktorá u divákov vyvoláva ilúziu bezprostredného pozorovania skutočnosti. Avšak je nanajvýš mylné predpokladať,

ako sa to často stáva, že tento cieľ sa dá dosiahnuť zámenou herca s „človekom z ulice“. „Normálny človek“ sa pred kamerou správa obyčajne divadelne a meravo.

Tieto tri roviny fungujú vždy súčasne. Každá rovina nás ale určitým spôsobom ovplyvňuje. Režijná rovina nám dáva možnosť nahliadnuť na detail a tak v nás nastaviť sledivý pohľad a túžbu po detailoch, a rovnako nám ukazuje detailnú mimiku tváre herca, na základe ktorej aj my preberáme od herca určité mimické vyjadrenia do nášho života. Rovina správania sa v živote a rovina hereckej hry vplýva takým spôsobom, že jednanie herca vo filme preberáme za reálne jednanie človeka v bežnom živote. Tým pádom preberáme rozhodnutia a konania vytvorené režisérom a sprostredkované hercom, ktoré následne premietame do našich životov. Konanie herca preberáme ako vzor, a ak sa teda ocitneme v našich životoch v situácii podobnej tej v ktorej bol herec, máme tendenciu konať podobne alebo rovnako. Prinajmenšom máme tendenciu hodnotiť takéto situácie bežného života z pozície nami odžitej skúsenosti, aj keď sme sa v nej nikdy neocitli.

Treba ešte spomenúť, že dnešné herecké umenie prekračuje hranice, ktoré donedávna nebolo možné prekročiť. Filmový priemysel je nastavený na senzáciu a preto aj herci v dnešných filmoch pózujú a konajú tak, ako si to tento priemysel želá. To znamená, že herci dnes už nemajú problém s ukazovaním nahoty, používaním vulgarizmov, alebo iných kedysi nezobrazovaných skutočností. Vo filme *Obraz Doriana Graya* z roku 2009 je oveľa väčšie množstvo nahoty a lascivnosti, hlavný hrdina dokonca vo filme praktizuje orálny sex s mužom, aj keď v tomto prípade nám samozrejme nebol ukázaný detail, ale od diváka sa vyžaduje, aby si to domyslel.

3.9 Umenie, film a text

Umenie si často stanovuje rôzne zákony, najčastejšie na to, aby ich narušením tvorilo významy. Film ako umenie sa v porovnaní s literatúrou vťahuje celkom inak k problému hodnovernosti. Tu si môžeme povedať jeden výstižný aforizmus Kozmy Prutkova, čo je pseudonym autorov Alekseya Konstantinovicha Tolstoya, jeho bratranca a troch bratov Zhemchuzhnikovcov: „Keď na slonej klietke prečítaš nápis „byvol“ – never svojim očiam“. Komickosť spočíva na absurdnom predpoklade, že vzťah slova a predmetu, ktorý označuje je prirodzenejší a pevnejší

ako vzťah toho istého predmetu a jeho viditeľnej podoby. To znamená, že nápis nemôže byť chybný a že sa nedá veriť práve očiam. V skutočnosti to však vyzerá inak. Vzťah slova a veci sa vníma ako dohovorený a tým sa pripúšťa, že slovo môže byť pravdivé alebo nepravdivé. Vzťah veci a jej viditeľná podoba sa naproti tomu celkom prirodzene považuje za taký organický, že sa tu nedá predpokladať nijaká deformácia. Fotografia na rozdiel od kresby sa nepovažuje za ikonický znak veci, ale ako sama vec, jej viditeľná podoba. A okrem toho základom filmového rozprávania je hlavne predstava o pravdivosti tohto rozprávania a nie pripúšťanie myšlienky, že by mohlo ísť o „nepravdivosť“. Pravdou teda zostáva, že film vyvoláva u diváka taký pocit pravdivosti, aký nie je vlastný žiadnemu druhu umenia a môže sa teda porovnávať jedine so zážitkami, ktoré vznikajú ako bezprostredné dojmy. Tento fakt má svoje výhody pri dosahovaní sily umeleckého dojmu. Film sa po čase oprostil od automatizmu a závislosti na správaní sa fotografovaného objektu. To filmu umožnilo, aby staval hrdinu do takých situácií, ktoré nie sú možné vo fotografovanom svete. Proces išiel ďalej a aj uplatňovanie montáže vo filmovom svete prestalo byť niečím nevyhnutným. Teda aj odmietanie montáže sa stalo prostriedkom umeleckého jazyka. A od chvíle, keď bol film schopný ukázať ľubovoľný výmysel s pravdepodobnou realnosťou, bolo možné sa tohto prostriedku aj vzdať. Filmové špecifikum je aj to, že sa nerozpráva priamo, pomocou ikonických znakov namiesto slov tak, ako v obrázkovej knihe či komikse, ale ide o rozprávanie, v ktorom sa spojenie prvkov vníma ako maximálne pravdivé. Na jednej strane veríme, že umelec nemal nijakú možnosť výberu a všetko čo ukazuje, diktuje sám život. Na druhej strane to isté rozprávanie umožňuje široký výber situácií a obrovské množstvo rôznych variantov, aké nepozná nijaké iné umenie. (Lotman)

Kniha od Oscara Wilda, *Obráz Doriana Graya* už viackrát napísaná nebude. Nikto ju nebude prepisovať. Vo filmovom spracovaní sa však film *Obráz Doriana Graya* zobrazil už niekoľkokrát. Filmovému jazyku, umeniu je umožnené viacnásobné prerozprávanie toho istého príbehu na základe literárnej predlohy. Prerozprávanie je samozrejme čím ďalej tým viac vierohodné, „reálnejšie“ a pútavejšie. Na základe toho môžeme predpokladať, že jeho nové spracovanie bude nasledovať aj v budúcnosti. Knihu, rovnako ako film, môžeme hodnotiť z pohľadu morálneho alebo nemorálneho konania hlavného hrdinu. Film však s každou jeho

novou realizáciou môžeme hodnotiť znovu. Morálne hodnotiť môžeme aj Oscara Wilda a každého režiséra a iných členov filmovej produkcie nového filmu o Dorianovi Grayovi. Tendencie filmu sú však premršťovať jednotlivé situácie a každá scéna prechádza do maximálneho možného extrému. Keď čítame knihu o zvrátenom správaní môžeme si to predstavovať len v rámci svojich možností a obmedzení našej predstavivosti. Pri filme už predstavivosť nepotrebujeme a všetko je nám ponúknuté priamo. Nemorálne správanie už zobrazené vo filme si teda budeme následne vedieť predstaviť aj pri čítaní inej knihy. Film má tak obrovskú silu posúvania morálnych hraníc a nič ho nezastavuje, keďže sa vyhlasuje za umenie. Nikdy ho pravdepodobne ani nič nezastaví, pretože svoje možnosti zobrazovania nevyčerpáva. A podobne systém aj on svoje vyčerpanie považuje za posun a sám seba doplní.

A ak kvantitatívne rozšírenie možností, spomedzi ktorých si umelec vyberá svoje riešenie, vedie k nezvyčajnému nárastu informácií, potom presvedčenie, že práve ten variant, ktorý vidíme, je nepochybne pravdivé. Jedná sa o rozširovanie významu hodnoty tejto informácie. Vieme, že veľkosť a hodnota informácie sa nekryjú. Veľkosť závisí od miery vyčerpania neurčitosti. Ak sa dozvieme, že sa niečo stane, čo sa môže stať nie jedným z dvoch, ale z desiatich rôznych možných spôsobov, potom hodnota tejto informácia narastá. Hodnota informácie sa nemusí určovať práve takýmto spôsobom. Napríklad v reštaurácii si vyberáme jeden z desiatich chodov avšak pri otázke: „život alebo smrť?“ vyberáme len jednu z dvoch. V prvom prípade získavame viac informácií v absolútnych jednotkách, avšak v druhom prípade má informácia väčšiu hodnotu. „Špecifikum filmového sujetu tvorí z neho najinformatívnejší a najhodnotnejší sujet vo vzťahu k sujetom iných umení.“ (Lotman, s. 94)

3.10 Film a boj s časom

„Film modeluje svet.“ (Lotman, s. 95) Najdôležitejšie charakteristiky sveta sú priestor a čas. Vzťah priestorovo-časovej charakteristiky objektu k priestorovo-časovej podstate modelu v mnohom určuje nielen podstatu, ale zároveň aj poznávaciu hodnotu modelu. Poznávacia hodnota modelu sa teda zväčšuje priamo úmerne s rastom slobody umelcov pri výber prostriedkov modelovania. Ak teda

preklad kategórií objektívneho sveta do jazyka umeleckého textu je aktom tvorby a nie automatizmom situácií, kódu alebo iného systému, potom obsahovosť získavaného modelu prudko narastá. Preto je prirodzené, že sa umelec usiluje odpútať od automatizmu odrazu priestorovo časových parametrov sveta do filmu. Film ešte pred začiatkom ľubovoľného tvorivého aktu vnucuje umelcovi svoj systém času a priestoru. Skončiť s nimi a zároveň zostať v medziach filmu je nemožné. Umelcovi nezostáva nič iné, len bojovať s nimi a ovládnuť ich prostriedkami samotného filmu.

„V každom umení, ktoré je spojené so zrakom a ikonickými znakmi je možný len jeden umelecký čas – prítomnosť.“ (Lotman, s. 95) Pre priblíženie môžeme použiť divadelné predstavenie, ktoré sa odohráva pred zrakmi divákov. Tu oživa čas spolu s udalosťami a postavami a diváci zabúdajú, že majú pred sebou minulosť. Vzniká ilúzia súčasnosti, kedy herec splýva s postavou a scénický čas s časom hľadiska. Rovnako sa to deje aj pri filme premietanom na plátne a divákoch, ktorí sedia v kine. To sú príčiny, prečo čas vizuálnych umení, v porovnaní so slovesnými, je obmedzenejší. Vylučujú teda minulosť a budúcnosť. „Na obraz možno nakresliť budúci čas, ale nie je možné namaľovať obraz v budúcnosti.“ (Lotman, s. 96) Z toho plynie, že vizuálne vnímať ide len v podmienkach jedného módu, v móde reálnom. Reálnosť prežívania filmového diania spôsobuje u diváka ťažkosti pri zobrazovaní dejov, ktoré sa odohrávajú paralelne. Deje, ktoré sa odohrávajú na rozličných miestach, sa na plátne zobrazujú v následnosti. Vo filme neexistuje románové „v tom istom čase“, ak teda nepôjdeme ďaleko do histórie filmu, kedy bol ešte využívaný aj text, ktorý rámcovoval a sprevádzal priestor. Od tohto sa však upustilo hneď v začiatkoch. Upustilo sa aj od prostriedkov, ktoré sa film snažil hľadať na zobrazovanie sna, spomienok, polopriamej reči, pričom siahal po zvýšenej rýchlosti pohybu. Film v súčasnosti má „bohaté skúsenosti s reprodukováním rozličných slovesných kategórií prostriedkami reálneho aj nereálneho deja, ale cez reálny dej“. (Lotman, s. 96) Dokonca aj veľmi malej jednotke času v skutočnosti je vo filme priradený až príliš dlhý filmový čas. Napríklad v jednej sekunde sa môže odohrať celý svet spomienok hlavného hrdinu.

Filmový priestor je pritom, tak ako v každom umení, priestor ohraničený, včlenený do určitého rámca a súčasne izomorfný s neohraničeným priestorom sveta. K tomuto protikladu, ktorý platí všeobecne pre všetky umenia, hlavne však pre výtvarné, film ešte pridáva svoje vlastné. Ani v jednom zo zobrazujúcich umení sa obrazy, ktoré naplňajú ohraničený priestor, neusilujú tak aktívne tieto hranice prelomiť a dostať sa za ne. Práve tento ustavičný konflikt tvorí jednu zo základných ilúzií reality filmového priestoru.

3.11 Filmový zvuk

V tridsiatych rokoch Jan Mukařovský poukazoval na to, že zvuk kompenzuje plochosť plátna a tak mu pridáva dodatočný rozmer. Tendencia poskytnúť divákovi nejaký zvuk alebo zvukový sprievod k premietanému filmu bola veľmi silná už od vzniku kinematografie. Používali sa rôzne spôsoby ako to dosiahnuť. Vo veľkých kinách to boli orchestre, ktoré hudobnými skladbami skomponovanými pre tento účel ilustrovali dej odohrávajúcí sa na plátne. V menších kinách to bol niekedy klavirista sediaci pod plátnom, ktorý improvizoval rôzne zvuky a ruchy. Alebo premietáč púšťal platňu na zariadení zvanom Edisonov fonograf. Platňu synchronizovanú s pohyblivými obrázkami na plátne. Zaujímavým fenoménom bol rozprávač, ktorý dej komentoval a improvizoval dialógy postáv. To mu umožňovalo pridelovať obrazu rôzne zábavné významy. V Japonsku boli často rozprávači populárnejší ako samotné filmy. Premietanie filmu bez akéhokoľvek zvuku bolo nepravdepodobné, takže slovné spojenie „nemý film“ nie je veľmi výstižné a používa sa skôr na pracovnú a operatívnu identifikáciu obdobia od roku 1895 do roku 1927.

Film už vo svojich začiatkoch dokázal odhaliť javy, ktoré by inak divák nikdy neuvidel. Kamera vedela nájsť podstatu a upriamiť na ňu pozornosť, použitím detailu sa odrazu dalo objaviť dovtedy nevidené a nevídané. Stále však pretrvávala snaha bezprostredne zachytiť aj zvuky javov reality. Bezprostredne, tak ako aj kamera zaznamenávala obraz, a dojem reality mal byť čo najkoplexnejší. Výsledkom bolo zavedenie zvukovej stopy priamo na filmový pás a ukázalo sa, že dovtedy používané spôsoby ozvučenia boli len náhradou tohto vynálezu. Masovo

a všeobecne sa začal využívať okolo roku 1930. Medzníkom však je už rok 1927, kedy firma Warner Brothers uviedla prvý „zvukový“ film Jazový spevák.

Film tak konečne prehovoril a diváci prijali zvuk s nadšením, ale v kinematografii chápanej ako druh umenia sa to v prvých momentoch nezdalo ako šťastné riešenie. Režiséri už neboli nútení vyjadrovať sa len obrazom a vznikalo obrovské množstvo filmov charakteristických používaním hovoriacich hláv, informácie sa divákovi podávali verbálne a tak sa kreativita na čas z kinematografie zdanlivo vytrácala. Eizenštejn na to reagoval a upozorňoval na to, že funkciou zvuku nie je a nemá byť ilustrácia deja. Zvuk je potrebné využívať rovnako kreatívne ako obraz, ktorý môže zvuk emocionalizovať alebo mu dávať nové významy a iné interpretačné možnosti. Aj v súčasnosti sú režiséri, ktorí proklamujú, že práca so zvukom je rovnako dôležitá ako práca s obrazom, predovšetkým v súvislosti s využívaním nových technológií.

Záznam zvuku na filmový pás bolo splnením sna o čo najkomplexnejšie zaznamenanie predkamerovej reality. Tento sen bol však spochybnený už vtedajšími teoretikmi. Napríklad Rudolf Arnheim hovoril, že s nástupom zvuku film prestal byť umením a stal sa len kópiou reality. Výnimočnosť a umeleckosť filmu podľa Arnheima nevyplýva z podobnosti, ale z odlišnosti vo vzťahu k realite. Jednou z odlišností je aj absencia bezprostredného zvuku. Tvrdenie, že umenie v kinematografii v roku 1927 umrelo, by bolo zaujímavé. Isteže aj po tomto prelome tu vznikali umelecké diela, aj keď už nie tak často a pravidelne. (Ciel) Samozrejme bol to aj zvukový záznam dialógov, ktorý zapríčinil vysokú mieru komercializácie v kinematografii a umožnil jej vstup do oblasti popkultúry. Zvuk rovnako vytvoril aj nové kreatívne možnosti a umožnil nový spôsob práce s filmovým časom a so zmenami v ňom. Zároveň umožnil nový spôsob práce s tematickou a významovou vrstvou a v neposlednom rade priniesol úžasnú možnosť vytvárať ďalší filmový obsah diela pomocou zvuku, komentárov alebo vnútorných monológov. V prevažnej väčšine používa dnešná kinematografia zvuk vo všetkých troch zložkách – ruchy, dialógy a hudba.

Film *Obraz Doriana Graya* v starom aj novom prevedení bol už ozvučený. Zmenil sa však spôsob a technológia ich ozvučenia. Dnes sa už nepoužívajú ruchy,

ktoré sa používali kedysi a ani podobná hudba. Niektoré ruchy sú typické pre určité žánre, napríklad pre horory, kde škripot a buchot môže hrať dôležitú úlohu. Zároveň tieto ruchy zohrávajú veľký význam pri vyvolávaní emócií. Už len keď si porovnáme ruchy vo filme o Dorianovi Grayovi zistíme, že tie dnešné sú priame, jasné, silné, autentické s digitálnou presnosťou. Dokonca existuje Millersonova tabuľka parametrov zvuku a ich emocionálnych pôsobení. I keď nefunguje stopercentne, je to jeden zo spôsobov ako pristupovať k filmovému zvuku a jeho emocionálnemu pôsobeniu na človeka. Filmová hudba dnes už nie je len sprievod k filmu, je jeho súčasťou. Hudba k filmu na nás niekedy v kine vo veľkej miere zapôsobí, dojme nás v celej svojej pompéznosti a šírke. V prípade záujmu si vždy môžeme zakúpiť soundtrack k filmu. A aj to je dôkazom, že zvuk a hudba vo filme dokáže nesmierne na človeka zapôsobiť. Toto emocionálne pôsobenie je dnes tak vyhrotené, že niekedy sme priam dohnaní k slzám a k umelo vytvoreným citom či už k hlavnému hrdinovi alebo ku skupine postáv. Filmový priemysel dnes tak obratne narába so zvukom, že preň nie je problém vzbudiť u diváka konkrétny želaný pocit. Tieto odžité pocity pri sledovaní filmu sú samozrejme naše vlastné, ak to tak môžeme povedať, pretože tieto pocity sú zámerne a umelo navodené s cieľom prilákať diváka aj k druhej časti, alebo nalákať viac ľudí do kín. A znovu sme sa dostali ku kultúrnemu priemyslu, ktorý až tak nedbá na etickosť, morálku alebo katarznú činnosť filmového umenia. Vďaka filmovému priemyslu sa už dnes nedokážeme tak dobre orientovať vo svojich pocitoch, keď pri sledovaní jedného filmu prežívame pocity lásky a šťastia, a o hodinu na to prežívame utrpenie a strach zo smrti pri inom filme. Filmy, v ktorých toto funguje máme najradšej, často neuvedomujúc si túto umelosť a tento podvod. Netvrdíme, že je to zlé alebo dobré, iba chceme pripomenúť ako je dôležité citlivo pristupovať k jednotlivým zložkám filmovej produkcie. Zároveň je dôležité byť vzdelaný v danej oblasti a preniknúť tak do hlbších štruktúr utvárania filmu, pre naše lepšie pochopenie a kritický pohľad na realitu, ktorú film vytvára. Potom budeme schopní odhaliť aj vnútorné štruktúry a ich vplyvy na tvorbu morálnych hodnôt. Napríklad aj zvuk so svojou dnešnou rýchlosťou a elektronickou podobou má obrovský vplyv na morálku človeka. Rýchla energická hudba nás naučila, rovnako ako aj obraz, na rýchlosť. Rýchlosť si teraz vyžadujeme aj v našej každodennosti. Zvuky chceme rovnako rýchlo, silné a pompézne. Z našej reality si produkujeme film, kde k rýchlemu obrazu si

pridávame zvuk, napríklad prostredníctvom mp3 prehrávačov. Zvuky a hudbu z filmov si prinášame do našej každodennosti a tým si dokážeme znova navodiť pocity, ktoré sme mali pri sledovaní konkrétneho filmu. Tu treba podotknúť, že nie každá hudba v nás vzbudzuje pocit krásna, dobra a lásky.

Rovnakým spôsobom si do našej každodennosti prenášame aj filmový kostým. Pravdepodobne najviac v tejto oblasti za posledné obdobie zapôsobil film Matrix, kedy sa veľa ľudí začalo obliekať ako hlavný hrdina alebo aspoň nosiť podobné okuliare. Takýmto spôsobom zisťujeme, že film má obrovskú moc: nielen, že sa začneme obliekať ako filmová postava a počúvať filmovú hudbu, ale dokonca začíname rozprávať ako vo filme, prostredníctvom hereckých replík. Tieto repliky väčšinou používame pre pobavenie nášho publika, ale podstatné tu zostáva to, že to máme zaryté v našej pamäti. Film sa tak z oblasti hudby, kostýmu dostáva aj do druhej dimenzie, ktorou je naša pamäť. Teraz už len ťažko môžeme tvrdiť, že film má len v malej miery vplyv na hodnotovú orientáciu človeka.

3.12 Filmový kostým

Kostým hrá vo filmoch dôležitú úlohu, ale často zabúdame na určité paradoxy. Napríklad na protiklad historického kostýmu a súčasnej chôdze, čo je normálnym javom súčasného filmu. V divadle sa to zastiera konvenciami divadelného pohybu. Myšlienka Leva Tolstého vraví, že v ničom sa tak očividne neprejavuje ženský „rod“, ako v chôdzi a v držaní chrbta. Súčasný filmové herečky však ostávajú súčasnými ženami aj v historických kostýmoch. V prípade filmu *Obraz Doriana Graya* sa jedná o všetky ženské postavy, lebo každá je oblečená v dobovom kostýme. Pripomeňme, že teraz máme na mysli film z roku 2009. Tento jav sa prejavuje hlavne vtedy, keď chceme na plátne ukázať peknú hrdinku, napríklad Kleopatru. Tu treba mať zase na mysli normy krásy. Normy krásy sú veľmi pohyblivé a režisér musí dbať na to, aby sa hrdinka javila peknou z hľadiska vkusu dnešného diváka a nie z hľadiska vkusu jej súčasníkov. Preto aj účes, spôsob maľovania rias, obočia a pier nechávajú režiséri taký, na aký je zvyknutý divák. „Kostým vo filme nie je reprodukciou reálneho odevu nejakého historického obdobia, ale sa mení na znak určitej epochy.“ (Lotman, s. 110)

Druhým rozmerom je, že filmy určujú trendy a módu obliekania. Trendy, ktoré určujú dnes, určovali už od svojich začiatkov. Často spôsobili obrovský rozruch a senzáciu, či už je to vďaka známej herečke Audrey Hepburn alebo módnymi návrhármi ako sú Dior, Galliano, McQueen a iní. (Hill) Samozrejme nie každý filmový kostým si človek oblečie do bežného života, aj keď v dnešnej dobe môžeme spokojne začať hovoriť nie o obliekaní a nosení oblečenia, ale o nosení kostýmov.

3.13 Filmový systém a mýtus

Umenovedná analýza začína čím ďalej tým viac upozorňovať na to, že význam znaku nie je reláciou medzi znakom a k nemu prislúchajúcim objektom, ale hlavne reláciou medzi súvisiacimi znakmi. Nová vlna semiotiky začína skúmať procesy na báze sémanticko-syntaktického prístupu, uvedomujúc si možnú doterajšiu strnulosť semiotického skúmania systému.

Dochádza k takzvanej zmene zorného uhla. Postmodernistická estetika navrhuje riešenie – nezáujem o to, o čo v diele ide, ale prioritný záujem o analýzu použitia schémy. Variabilita teda začína hrať jednu z najpodstatnejších úloh v hre na recepciu. Poznáme jej schému, vnímame a dekodujeme rôzne umelecké diela a aj jej varianty. „Tieto varianty však nie sú inováciami, ale len v rade vedľa seba stojacimi možnosťami, navyše často citujúc jedna druhú.“ (Ciel, s. 97) Citujú sa skryto, alebo transparentne. „Vzniká tak intertext – a všetko ostatné je textom.“ (Ciel, s. 97) Dekonstruktivizmus môže oprávnenne klásť otázku práva fiktívnych umeleckých svetov na život rovnoprávny so životom toho sveta, ktorý my pokladáme za skutočný. Pretože všetky tieto fiktívne svety sú už interpretáciou, nie faktom, ale textom, metatextom, textom na n-tú. Zároveň každý fakt z reality sa stáva v realite faktom až vtedy, keď je reflektovaný a interpretovaný. Z toho plynie, že všetko je textom a realita je teda textom nulového stupňa. (Ciel)

Ak sa teraz zameriame pozornejšie na umenie, zistíme, že aj ono samo osebe sa správa rovnako. Môže si dovoliť priamo vo svojej štruktúre nepoužívať len významy evokované realitou, ale aj významy, ktoré sú už raz transformované predchádzajúcimi dielami. Dochádza tak k niekoľkonásobnej transformácií a možnosť použitia významov zákonite ústi do citácií, parafráz, persifáží, ktoré sa

viažu na okolité diela. (Ciel) V našom prípade, kde sa zameriavame hlavne na dva filmy o Dorianovi Grayovi, je táto transformácia nanajvýš zjavná. Nielsen z dôvodu, že oba filmy vychádzajú z rovnakej literárnej predlohy, ale zároveň preto, že filmov o Dorianovi Grayovi je viac než päť. A tak sa navzájom „vykrádajú“ a každý z režisérov je pravdepodobne presvedčený o tom, že práve jeho film je ten najlepší a že má stále čo povedať. Ale o čo nové by už mohlo ísť? Samozrejme umelcov pohľad na dielo môže byť zaujímavý a inovatívny, ale v podstate nič až tak nové neprinesie, ak teda nepočítame využívanie modernej filmovej techniky a efektov. A práve tento technický aspekt nás priláka do kina, pozrieť si už tak dávno známy príbeh, ktorý poznáme už v čiernobielym filmovom spracovaní. Je to práve rýchlosť, farba, efekty, zvuk a iné technické aspekty, ktoré nás lákajú a presvedčujú, že nás vytrhnú z nudy. Rovnako tu však funguje aj mýtus herca. Najmä keď sa do hlavnej roly obsadí známy herec, alebo nesmierne krásny mladý muž. Samozrejme sa pohybujeme v kategóriách krásy, ktoré platia pre túto dobu. Herec, ktorý hrá hlavného hrdinu čiernobielym spracovaním Dorigana Graya, nie je v súčasnom ponímaní tak pekný ako hrdina v novom spracovaní rovnakého filmu.

Hraný film je veľmi špecifický, modelujúci semiotický systém, je zobrazeným rozprávaním. Obraz sa vo filme stáva znakom vďaka fotofonografickému záznamu. Špecifikum filmu je aj v tom, že má dualistický charakter: realitu reprodukuje a zároveň ju vytvára, pričom hrá významnú a sčasti aj významotvornú funkciu. Každý obraz tak obsahuje charakteristiky reprodukcie aj znaku. Na zobrazovanie príbehu hraný film často používa takzvaný slovník skutočnosti, ktorý má neobmedzené možnosti. Nie je katalogizovateľný a nie je ani ohraničiteľný. Preto časť filmovej teórie tvrdila, že neexistuje filmový kód, kód vlastný filmovému rozprávaniu.

„Mýtus je fantázia pokladaná za realitu.“ (Ciel, s. 98) Mýtus je synkretická forma, ktorá transformuje všeobecné predstavy do konkrétneho tvaru. „Mýtus konkretizuje vedomú i podvedomú skúsenosť a „mýtizuje“ ju.“ (Ciel, s. 98) Stáva sa zároveň produktom fantázie i konkrétnou poznanou realitou, fikciou a zároveň momentálne platnou pravdou, navyše metaforizovanou. Pri filme aj mýte funguje pri recepcii dvojpánový zážitok. Na jednej strane intelektuálny, racionálny odstup a na druhej strane je to emocionálne stotožnenie, empatia. Vždy sú prítomné obe

zložky, ale občas býva prvá druhou minimalizovaná. Mýtus a film sa zároveň vyznačujú reprodukováním a fikciou. Reálno v mýte reprezentuje kolektívna, časom overená empiria a vo filme obraz. „Obraz, ktorý v totalite zaznamenáva predkamerovú realitu a zároveň je vďaka svojim filmovým špecifikám a špecifikám umenia konštrukciou.“ (Ciel, s. 99) Filmové špecifiká sú napríklad pohyblivý obraz, dvojrozmernosť plátna, strih a montáž, zmena vzdialenosti diváka od plátna a iné. Pričom čas, priestor, pohyb, rozmery a pod. vo filme nie sú určené tým, čo sa deje v predkamerovej realite, ale účinkom pôsobenia filmu. Práve film sa takto dostáva tak blízko k mytológii, až podnecuje tvrdenie, že sám je mýtom tvoriacim vlastnú mytológiu.

Podľa Rolanda Barthesa bolo dvadsiate storočie najmytologickejšou dobou, vznikalo množstvo malým mýtov a dvadsiate prvé storočie na tom nie je inak. Jednak preto, že ideológia už dávno nie je jednotná a zhodný vzťah k okolitej skutočnosti sa triešti a atomizuje. Barthes hovorí, že „cieľom semilogického výskumu je rekonštituovať fungovanie iných systémov označovania, ako je jazyk, podľa samotného plánu každej štrukturalistickej činnosti, ktorá spočíva v konštruovaní modelu pozorovaných predmetov“. (Barthes, s. 127) Medzi najzaujímavejšie systémy zaraďuje Barthes kinematografiu, pretože je komplexným systémom zahŕňajúcim rôzne „substancie“. Základnými stavebnými prvkami mýtu ako modelu sveta a jeho symbolických klasifikácií nie sú motívy, ale vzťahy. Tieto vzťahy existujú v podobe sémantických binárnych protikladov, zodpovedajúcich v prvom rade jednoduchej priestorovej a zmyslovej orientácii človeka, ktorá sa ďalej objektivizuje v sociálnej komunikácii. Netreba zdôrazňovať, že celá oblasť hraného filmu stojí a padá na binárnych opozíciách. V tejto oblasti existujú takzvané tri superžánre – dobrodružný (vyvolávajúci napätie), melodráma (súcit), veselohra (smiech). Tieto tri hlavné spôsoby katarznej aplikácie sa ďalej rozčleňujú. Binárnosť je však prítomná vo všetkých rovinách – napríklad dobrý kontra zlý alebo láska kontra nenávisť alebo smiešno kontra smútok.

Existuje nepísaný hollywoodsky zákon v americkom westerne, kde záporný hrdina prichádza na duel vždy zľava a kladný sprava. Tento zákon bol pomerne dlho striktné používaný a dodnes občas zafunguje. Do akej miery si ho vynútili kolektívne predstavy, ostáva nezodpovedané. Rick Altman hovorí, že postupné

mytologizovanie sujetových transformácií v žánroch tvorí vzájomná zhoda práve kolektívnych predstáv s účelovými záujmami. Musia sa kryť rituálne hodnoty publika so záujmami producenta. Ak k tejto zhode dochádza, vzniká dokonalý komerčný film. Podľa Bronislawa Malinowského mytológia zdôrazňuje usporiadanie spoločnosti, jej zákonitosti, jej morálne kvality. Vyjadruje a kodifikuje náboženstvo, dodáva prestíž tradícii, riadi praktickú činnosť, učí pravidlám správania. Film túto úlohu nehrá veľmi fér, často nehorázne neférov, ale hrá ju. (Ciel)

Čo sa týka neplatnosti zákonov priestoru a času, film klame ešte viac ako dávna mytológia. Viac, pretože klame presvedčivejšie. Človek sa stal nedôverčivejším a preto mu už nestačí rozprávať príbehy pri táborovom ohni. Na násilné emocionálne stotožnenie diváka s predvádzaným filmom je vymyslené kvantum rôznych technických spôsobov. Film sa pohybuje v čase a priestore tak elegantne a presvedčivo, ale nie v čase a priestore našej každodennosti. Je to čas a priestor jeho vlastného fiktívneho Ja, ktorý vytvára percepčný časopriestor. (Stadtrucker) Mýtus mohol pracovať s obrami ako s realitou, ale film už nie. Pracuje s inou realitou, ktorá je bližšia našej modernej skúsenosti. Film vraj vôbec nie je pravda dvadsaťštyrikrát za sekundu, ako kedysi vyhlásil Jean-Luc Godard. Podľa Ciela je pravdou len raz, jednu dvadsaťštvrtinu sekundy. Hoci políčko nereprezentuje základnú vyjadrovaciu jednotku filmovej reči, aj keď poznáme také názory, ale políčko je základom tohto veľkého klamstva, pričom je už aj ono samo len interpretáciou a transformáciou. A práve cez toto klamstvo je možné sa dozvedieť niečo o ľudskom svete, o jeho fungovaní, kultúrnom a morálnom, o momentálnom stave spoločenského vedomia. (Ciel)

Tak ako mýtus aj film má metaforicko-symbolický charakter. V mene metafory zjednodušuje a spovrchňuje skutočnosť. To, že je film jedným z novodobých mýtov, dokazuje aj forma jeho myslenia, ktorá tiež mení celú svoju skutočnosť na metaforu. V umení, a vo filmovom dvojnásobne, je táto metafora uznaná ako skutočnosť. Film sa stáva vďaka pôsobeniu pri recepcii podvedome uznaným mýtom. Keby tento mýtus pôsobil podľa Ciela vo väčšej miere na štrukturáciu správania, konania a väzieb v spoločnosti, zábava by sa rýchlo skončila. Táto zábava však nekončí a neskončí. Nevieme o akej miere hovorí Ciel,

kde je tá miera, ktorá keď sa presiahne, už bude po zábave. Rovnako nevieme ako je možné hovoriť o miere niečoho, čo funguje ako systém, mýtus, a tajne sa vkráda do našej skutočnosti. Ako teda môžeme určiť mieru niečoho, čo sa postupne stáva našou skutočnosťou? To je práve ten problém, ktorý nás zaujíma. My si teda možno ani neuvedomujeme, že nastáva postupný posun správania alebo hodnotovej orientácie. Tento proces je pre nás tak prirodzený, že si ho neuvedomujeme. Proces, o ktorom vieme, že s prirodzenosťou nemá nič spoločné. Tento proces a postupný posun morálnych hodnôt prostredníctvom filmu si pravdepodobne uvedomujú len ľudia zasvätení do danej problematiky. Ľudia, ktorí sa kritickým okom pozerajú na svet a považujú za nepravdivé všetko, čo bolo vyprodukované masovou kultúrou.

Záver

Vďaka tejto práci sa nám podarilo preniknúť do hlbších súvislostí mediálnej etiky, semiotiky a teórie médií. V práci dokazujeme nevyhnutnosť mediálnej etiky pri produkcii filmu a zároveň do súvzťažnosti s etikou dávame aj prvky, ktoré na prvý pohľad s etikou a morálkou nesúvisia. Túto súvzťažnosť dokazujeme prostredníctvom jednotlivých semiotických aspektov filmu a ukazujeme, že aj jednotlivé technické aspekty majú vplyv na tvorbu morálnych hodnôt. Na tvorbu morálnych hodnôt teda nemusia vplývať iba vysielané obsahy, napríklad v podobe násilia.

Mediálna etika, súčasť aplikovanej etiky, ako sme zistili, má svoje nástroje pomocou ktorých sa realizuje. Tieto nástroje sa dajú rovnako využívať v rámci profesijnej etiky ako aj pre profesie súvisiace s tvorbou a realizáciou filmu. Každý pracovník filmového štábu môže mať vypracovaný etický kódex a počas realizácie filmu môže fungovať aj etický audit. Pri etickom kódexe profesií súvisiacich s filmom, musíme mať na zreteli, že film sa zaraďuje medzi umenia a preto treba reagovať citlivo a opatrne na jednotlivé súčasti produkcie. Z pohľadu etiky profesie je aplikácia etiky do tejto oblasti možná, ba priam nevyhnutná. Etiku, konkrétne mediálnu etiku, považujeme za dôležitú hlavne z dôvodu, že jej nástroje môžu ovplyvniť tvorbu morálnych hodnôt, ktoré človek nadobúda prostredníctvom filmu. Z umeleckej stránky je táto aplikácia kódexu už nie tak zjavná a skôr považovaná za zväzujúce negatívum v kreativite umelcov.

Z tohto dôvodu sme v našej práci zaradili aj druhú kapitolu, v ktorej sme sa zaoberali teóriou médií, filmu, obrazu a dokázali sme, že umenie o ktorom tu je reč môže mať negatívny vplyv na rozvoj jedinca v období dospievania. Rovnako negatívne dokáže vplývať na celú spoločnosť, v ktorej sa postupne mení hodnotová orientácia. Vďačíme za to médiám a teda aj filmu. Preto aj umelec alebo skupina umelcov podieľajúcich sa na filmovom umení je zodpovedná za svoju prácu a mali by poznať aj širšie skutočnosti a fakty z oblasti teórie filmu a obrazu. O týchto hlbších vzťahoch a vplyvoch filmového obrazu, využívania techniky, kultúrneho priemyslu a iných, by mali byť poučení budúci umelci už v školách počas svojho štúdia. Je nutné si uvedomovať tento vzťah filmu k celkovej hodnotovej orientácii

spoločnosti. Umelcom sa tu dostáva do rúk silná „zbraň“, ktorú síce vedia použiť, ale často si neuvedomujú jej dopad. Týmto druhom umenia nemusíme vždy vplývať na spoločnosť pozitívne. Filmový priemysel je dnes orientovaný na zisk a preto mu nejde prioritne o pozitívny rozvoj jedinca s cieľom zlepšenia spoločnosti. Filmový priemysel je dnes konštrukt, ktorý dokáže prostredníctvom filmu vplývať na jedinca a ohurovať ho. Vie presne čo treba použiť, aby nás dohnal k slzám alebo smiechu. Nebezpečným tu zostáva, že tieto pocity dávame do vzťahu a považujeme ich za nami odzité, aj keď boli umelo vytvorené a prefabrikované cez množstvo technických zariadení, ktorým nerozumieme a zároveň cez množstvo ľudí, niekedy aj cez 100 ľudí štábu produkcie filmu. Bohužiaľ v dnešnej dobe platí, že s technickým pokrokom médií sa dostávame k ešte väčšiemu morálnemu úpadku. Množstvo štúdií dokazuje tento zjavný vplyv vysielaných obsahov v médiách a filme. Tento zjavný vplyv si aspoň uvedomuje väčšia skupina ľudí. Sú však aj také aspekty filmu, ktoré si už bežný človek neuvedomí. Málokto dnes chápe film ako súčasť systému médií alebo ako masový podvod, ktorý sa na spoločnosti uskutočňuje prostredníctvom kultúrneho priemyslu. Rovnako zaujímavou súčasťou dnešnej kinematografie, ktorú si málo ľudí uvedomuje, je rýchlosť. Rýchlosť, ktorá je vo filmoch obsiahnutá vo viacerých aspektoch. Rýchlosť strihu, záberov či hudby je aspekt, ktorý nás rovnako dokáže formovať a tým nás na učil brať rýchlosť a zmenu ako samozrejmu. Teraz si rýchlosť vyžadujeme aj v každodennom živote. Táto rýchlosť teda dokáže na nás pôsobiť a má teda vplyv aj na tvorbu hodnotovej orientácie človeka. Úlohou mediálnej etiky by malo byť aj uvedomovanie si týchto skutočností a mala by vedieť pružne reagovať na ich rýchlu zmenu. Samozrejme, toto uvedomovanie si rýchlych zmien a pružného reagovania nie je už len úlohou mediálnej etiky, ale priradzuje sa sem aj etika techniky, alebo lepšie povedané etika mediálnej techniky.

Pre lepšie pochopenie sledovanej problematiky bola vytvorená aj tretia kapitola tejto práce, ktorá je zameraná na semiotiku filmu a hodnoty. To znamená, že jednotlivé súčasti súvisiace s filmovou produkciou dávame do vzťahu s etikou a hodnotami. Táto kapitola nám poslúžila ako hlbší náhľad do sledovanej problematiky a umožnila nám tak preniknúť k montáži, filmovému herectvu alebo zvuku. Prostredníctvom tejto kapitoly sme tak pochopili nielen hlbšie vzťahy, ale aj časti súvisiace so samotnou realizáciou film.

Prácou sme zistili, že v oblasti médií a hlavne filmu je priestor pre etiku. Etiku dokážeme uviesť do praxe len prostredníctvom nástrojov aplikovanej etiky, ale ani tie nemusia byť dostačujúce. Podstatou zostáva, že aj v oblasti filmového umenia sa stretávame s jednotlivými profesiami, na ktoré je možné etiku aplikovať. Vplyv médií a filmu je však tak veľký, že častokrát si ho v plnej šírke tieto jednotlivé profesie ani neuvedomujú. Preto je potrebné, aby sa aplikovaná etika alebo špeciálne mediálna etika začala vyučovať aj na umeleckých školách, kde sa študentom dostane množstvo informácií, a tým si budú môcť lepšie uvedomovať silu a pôsobenie svojho budúceho povolania. Potvrdzujeme teda hypotézu, že film nielen prostredníctvom vysielaných obsahov má vplyv na tvorbu morálnych hodnôt. Tu si uvedomujeme veľkú rolu mediálnej etiky ako súčasti aplikovanej etiky aj s jej nástrojmi. Zmysel si uvedomujeme, ale v praxi sa poznatky mediálnej etiky využívajú nedostatočne. Začína pri etickom kódexe reklamy a končí pri etickej komisii v televízii. Avšak tieto riešia len veci buď to už ošetrené zákonom alebo riešia veci, ktoré sú zjavné už aj pre verejnosť. Na základe toho môžeme tvrdiť, že by mediálna etika mala vedieť pružnejšie reagovať na rýchlo meniace sa potreby dnešnej spoločnosti. Etika by sa mala zamerať aj na problémy, ktoré nie sú tak zjavné a pripraviť sa na problémy, ktoré z týchto skutočností v budúcnosti vyvstanú.

Bibliografia

1. ADORNO, T. Schéma masové kultury. Praha: Oikoymenh, 2009. 62 s. ISBN 9788072984060,
2. ADORNO, T., HORKHEIMER, M. Dialektika osvícenství. Praha: Oikoymenh, 2009. 247 s. ISBN 9788072982677,
3. ALTMAN, R. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. In: Iluminace 1/1989,
4. ANZENBACHER, A. Úvod do etiky. Praha: České katolické nakladatelství, 1994. 292 s. ISBN 80 7113 1113,
5. ARISTOTELES, Etika Nikomachova. Bratislava: Pravda, 1979. 496 s. ISBN 8090179673,
6. BARTHES, R. Nulový stupeň rukopisu. Základy semiologie, Praha: Dauphin, 1967. 268 s. ISBN 8086019535,
7. BARTHES, R. Světlá komora. Praha: Agite/Fra, 2005. 123 s. ISBN 9788086603285,
8. BAUDRILLARD, J. Dokonalý zločin. Olomouc: Periplum, 2001. 184 s. ISBN 8090283675,
9. BAZIN, A. Co je to film? Praha: Čs. filmový ústav, 1979. 240 s.
10. BENJAMIN, W. Iluminácie. Bratislava: Kaligram, 1999. 288 s. ISBN 8071492485,
11. BRANIGAN, E. Narrative comprehension and film. Eastbourne: CPI Antony Rowe, 1992. 325 s. ISBN 0415075114,
12. BYSTRICKÝ, J. Elektronická kultura a medialita. Praha: 999 s.r.o., 2007. 95 s. ISBN 9788086391281,
13. BYSTRICKÝ, J. Média, komunikace a kultura. Plzeň: Aleš Čenek s.r.o., 2008. 94 s. ISBN 9788073801175,
14. BYSTRICKÝ, J., MUCHA, I. Etika a fragmenty života. Praha: 999 Pelhřimov, 2004. 222 s. ISBN 8086391124,

15. CARROLL, N. *Theorizing Moving Image*. Cambridge: University Press 1996. 452 s. ISBN 0521466075,
16. CASTELLS, M. *The Rise of the Network Society*. Wiley-Blackwell; Oxford Press, 2000. 594 s. ISBN 9780631221401,
17. CENTERWALL, B. *Special Communication, Television and violence*. In: *Jama*, číslo 22, 1992,
18. CIEL, M. *Pohyblivé obrázky*. Levice: Koloman Kertész Bagala, člen LCA Publishing Group, 2006. 149 s. ISBN 8089129692,
19. ČERNÝ, J. *Sémiotika*. Praha: Portál, 2004, 363 s. ISBN 8071788325,
20. ČIERNA, H. *Podnikateľská etika*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2001. 120 s. ISBN 8080554757,
21. DELEUZE, G. *Film 1 - Obraz pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000. 298 s. ISBN 807004098X,
22. DELEUZE, G. *Film 2 – Obraz čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. 371 s. ISBN 8070041277,
23. DENZIN, N. K. *The Cinematic Society*. London: Sage Public, 1995. 256 s. ISBN 0803986580,
24. DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika v teorii a praxi*. Praha: Portál, 2002. 160 s. ISBN 8071785660,
25. EJZENŠTEJN, S. M. *Umenie mizanscény II*. Bratislava: Divadelný ústav, 1999. 262 s. ISBN 8088987032,
26. FERENČUHOVÁ, M. *Odložený čas*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009. 164 s. ISBN 9788085187557,
27. FINK, C. *Media ethics*. New York: McGraw-Hill College, 1988. 323 s. ISBN 0070209766,
28. FLUSSER, V. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU, 2002. 162 s. ISBN 8023875698,
29. FLUSSER, V. *Komunikológia*. Bratislava: Media Institute, 2002. 253 s. ISBN 8096877003,

30. FLUSSER, V. Za filosofii fotografie. Praha: Hynek s.r.o., 1994. 75 s. ISBN 808590604X,
31. FOBEL, P. Aplikované etiky. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2000. 161 s. ISBN 8080554013,
32. FOBEL, P. Aplikovaná etika. Teoretické východiská a súčasné trendy. Martin: Honner, 2002. 124 s. ISBN 8096839950,
33. FOBEL, P. Všeobecná a aplikované etiky. Časť II. Aplikované etiky. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, 2002. 110 s. ISBN 8080556288,
34. FOBEL, P., BANSE, G., KIEPAS, A. Etika a informačná spoločnosť. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2001. 145 s. ISBN 8080555672,
35. FOBELOVÁ, D. Všeobecná a aplikované etiky. Časť I. Všeobecná etika. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, 2002. 120 s. ISBN 8080556245,
36. FOBELOVÁ, D. a kolektív. Aplikované etiky v kontextoch súčasnosti. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, 2005. 114 s. ISBN 8080831416,
37. FOUCAULT, M. Dozerať a trestať. Bratislava: Kaligram, 2002. 312 s. ISBN 8071496634,
38. FREUD, J. Já a obranné mechanizmy. Praha: Portál, 2006. 120 s. ISBN 8073670844,
39. GLUCHMAN, V. Etika na Slovensku. Bratislava: Hajko a Hajková, 2008. 184 s. ISBN 9788088700722,
40. HANSEN, M. B. N. New philosophy for new media. Londýn: Mitt press, 2003. 333 s. ISBN 0262083213,
41. HILL, J. Film studies, critical approaches. Oxford: University Press, 2000. 229 s. ISBN 9780198742807,
42. HIMMELWEIT, H.T. Television and the child: an empirical study of the effect of television on the young. Londýn: Oxford University Press, 1970. 52s.,

43. HRNČÍŘOVÁ, A., WEISS, P., BRICHČÍN, S. Příspěvek k sociokulturní a psychologické charakteristice hospitalizovaných exhibicionistů. In: Česká kriminalistika, 1993. číslo 3, s. 242 – 247,
44. JANOUŠEK, J. Verbální komunikace a lidská psychika. Praha: Grada, 2007. 169 s. ISBN 9788024715940,
45. JAŠŠOVÁ, E. Masovokomunikačné prostriedky v súvislostiach s rastom agresivity a kriminality, In: Prevencia kriminality v pôsobnosti MV SR, Zborník zo seminára, konaného 1. a 2. 12. 1993 v A PZ SR, Bratislava: APZ SR, 1994, s. 235 – 239,
46. KANT, I. Kritika praktického rozumu. Bratislava: Spektrum 1990. 178 s. ISBN 8021800518,
47. LACAN, J. The Language of the Self: The Function of Language in Psychoanalysis. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968. 343 s. ISBN 09 01858 178,
48. LIPOVETSKY, G. Soumrak povinnosti. Praha: Prostor, 1999. 311 s. ISBN 8072600087,
49. LOTMAN, J. M. Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 139 s. ISBN 9788085187 519,
50. LUHMANN, N. The Reality of the Mass Media, Londýn: Stanford University Press, 2000. 160 s. ISBN 9780804740777,
51. LUHMANN, N. Láska jako vášeň / Paradigm lost. Praha: Prostor, 2002. 280 s. ISBN 8072600680,
52. LUKNIČ, A. Štvrtý rozmer podnikania – etika. Bratislava: Slovak Academic Press, 1994. 344 s. ISBN 8085665301,
53. MACINTYRE, A. Ztráta ctnosti. Praha: Oikoymenh, 2004. 332 s. ISBN 8072980823,
54. MAYDL, P. Estetika na križovatce humanitních disciplín - Gilles Deleuze a film. Praha: Karolinum, 1997. 198 s. ISBN 8071843792,
55. MCQUAIL, D. Úvod do teorie masové komunikace. Praha: Portál, 2007. 447 s. ISBN 9788073673383,

56. MITCHELL, W. J. City of Bits. MIT press, 1995. 232 s. ISBN 0262631768,
57. MONACO, J. Jak číst film. Oxford: University Press, 2000. 735 s. ISBN 8000014106,
58. ONDREJKOVÁ, A. Etika profesie. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2001. 93 s. ISBN 8080555664,
59. PALEK, B. Sémiotika. Praha: Karolínium, 1996. 257 s. ISBN 8071843563,
60. PATTERSON, P., WILKINS, L. Media ethics – Issues cases. USA: McGraw-Hill Companies, 1997. 384 s. ISBN 0697327175,
61. PETŘÍČEK, M. Myšlení obrazem, Praha: Herrmann & synové, 2009. 201 s. ISBN 9788087054185,
62. PLAISANCE, P. L. Media ethics. Londýn: Sage Publications, 2009. 255 s., ISBN 9781412956857,
63. REMIŠOVÁ, A. Etické kódexy. Bratislava: Ekonóm, 1998. 128 s. ISBN 80 225 09523,
64. REMIŠOVÁ, A. Podnikatelská etika v praxi – cesta k úspěchu. Bratislava: Miroslav Mračko, 2001. 272 s. ISBN 8088810639,
65. RICH, A. Etika hospodářství II. Praha: Oikoymenh, 1994. 376 s. ISBN 8085241625
66. ROZEHNAL, A. Mediální právo. Plzeň: Aleš Čenek s.r.o., 2007. 303 s. ISBN 9788073800338,
67. SAUSSURE, F. Kurs obecné lingvistiky. Praha: Academia, 1996. 468 s. ISBN 8020005609,
68. SINGER, P. Ethics. Oxford: University Press, 1994. 415 s. ISBN 0192892452,
69. SOLLIE, P., DUWELL, M. Evaluating New Technologies , Methodological Problems for Ethical Assessment of Technology Developments. New Yourk: Springer, 2009. 205 s. ISBN 9048122287,
70. SPINOZA, B. Etika. Bratislava: Pravda, 1986. 336 s. bez ISBN,
71. STADTRUCKER, I. Čas projektívnej kultúry. Bratislava: Tatran, 1983,

72. SVATOŇOVÁ, K. 2 1/2 D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění. Praha: Casablanca, 2008. 191 s. ISBN 9788090375680,
73. VIRILIO, P. Estetika mizení. Praha: Kosmas, 2010. 110 s. ISBN 9788087378212,
74. VIRILIO, P. Open sky. Londýn: Verso, 1997. 153 s. ISBN 1859841813,
75. VIRILIO, P. Stroj videnia. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002. 111 s. ISBN 8085187310,
76. WILDE, O. Obraz Doriana Graye. Frýdek-Místek: Alpress, 2005. 268 s. ISBN 8073620464,