

Nasledující text je překladem části – výňatku ze *Slovníku filmových pojmů (Słownik pojęć filmowych, 1991-1998)*, který od roku 1991 vydávala polská filmoložka Alicja Helmanová. Z polského originálu přeložil Zdeněk Smejkal.

Alicja Helmanová J A Z Y K

Jazyk filmu – termín označující systém pravidel, jakými se řídí filmová výpověď. Vyskytuje se už v nejstarších textech pojednávajících o fenoménu filmu a užívá se stále a soustavně po celou historii filmového myšlení. Nejčastěji se chápal v běžném významu nebo se ho užívalo metaforicky, proto se činily rozmanité pokusy, jak ho upřesnit, definovat a verifikovat. Pojímal se různě, vztahoval se k rozmanitě chápaným rovinám kodifikace filmového díla. Někteří badatelé jej traktovali úzce jako umělecký jazyk nového umění, jiní nadměrně široce jako nejuniverzálnější sémiotický systém, „druhý jazyk“ lidstva, dřívější, původnější a obecnější než jazyk verbální. Ukazatele jazykovosti se hledaly v různých prvcích a vlastnostech filmu; nejobecněji buď v technických prostředcích, v tom případě se film chápal jako jazyk záběrů a z nich sestavených sekvencí, nebo v obsahu filmových obrazů, a pak se hovořilo o filmu jako o jazyku gest, jednání a událostí.

V historii myšlení o filmovém jazyku můžeme rozlišit několik hledisek. První seskupuje teoretiky nazírající problém filmového jazyka v ryze technické rovině i označující tímto slovem soubor prostředků a postupů, jež má realizátor filmu k dispozici. Tito teoretici se také pokoušeli formulovat pravidla, jak těchto prostředků správně užívat, a vytyčovat perspektivy dalšího rozvoje takto pojatého jazyka.

Druhé hledisko sjednocovalo ty, kdo ve filmu spatřovali nové umění, nový prostředek exprese a hovořili tedy o jeho jazyku jako o souboru výrazových prostředků, specifických pro samostatné, autonomní umění. Studovali v podstatě tytéž jevy jako stoupenci technické orientace, ale z určitého zvláštního úhlu, vzhledem k jejich expresivnímu zabarvení. Třetí hledisko odráží lingvistické pojetí termínu jazyk a dominuje ve filmovém myšlení šedesátých a sedmdesátých let, i když se vyskytovalo i dříve vyjadřující intuitivně zjišťované komunikativní zákonitosti filmu.

Čtvrté hledisko předložilo psychoanalytické teorie, které z jedné strany revidují lingvistické uvažování, z druhé strany včleňují do problematiky jazyka podmět i nevědomí.

Stanoviska jednotlivých autorů se však nedají přiřadit k těmto hlediskům kategoricky a jednoznačně, neboť v badatelské praxi se spolu často mísila a prolínala, málokdy dosahující ryzosti modelů, na něž jsme poukázali.

S podobnými potížemi vytyčujeme vývojové etapy myšlení o filmovém jazyku. Jenom přibližně se dá hovořit o čtyřech fázích. První – od počátečních úvah o filmu do poloviny třicátých let – je podmíněna faktem, že tehdy máme co činit s filmem němým, který, jak se zdálo, byl jevem ve větší míře artikulovaným „kvazijazykovými“ pravidly než naturalističtější raný zvukový film, zaznamenávající skutečnost před kamerou mechanicky. Proto pro první fázi je charakteristická orientace, kterou bychom mohli označit jako přesémiotickou nebo paralingvistickou, poněvadž tehdy se bere na přetřes problematika charakteristická pro obě tyto disciplíny, lingvistiku a sémiotiku, nejčastěji však bez znalosti jejich nástrojů, jazyka a metod, i když se v tom vyskytují výjimky.

V druhé fázi, kterou navrhneme nazvat „gramatickou“ vzhledem k názvu tehdy dominujícího typu myšlení o filmu, máme co činit s rozhodující převahou technické orientace. V pětadvaceti letech 1935 - 1960 vzniká značný počet příruček s titulem „jazyk“ nebo „gramatika“ filmu, které kodifikují filmové prostředky a postupy v pojetí zpravidla normativním.

Ve třetí fázi začíná rokem 1960 (rok uveřejnění rozpravy Rolanda Barthesa *Le problème de la signification au cinéma* na stránkách *Revue Internationale de Filmologie*) rozvíjí se filmová sémiotika, která v pojetí jazyka vychází z modelu verbálního jazyka a nástroje a vzory badatelských postupů si půjčuje z lingvistiky. Tato orientace brzy (na začátku sedmdesátých let) dává vzniknout opozici, které napadá omezení klasických sémioticko-strukturálních výzkumů (končících zpravidla v oblasti syntaxe) a prosazuje z jedné strany hledisko teorie komunikace z druhé strany pak nové inspirační zdroje – logickou sémantiku a generativně transformační gramatiku.

Ve čtvrté fázi dochází ke svébytné syntéze strukturální jazykovědy a psychoanalýzy, která se vyznačuje tím, že překračuje okruh problematiky tradičně spjaté s jazykem i se vztahem jazyka a filmu.

Hlavním inspiračním zdrojem pro sémiotiku filmu, pokoušející se formulovat a zdůvodnit tezi o jeho jazykovém charakteru, jsou základní teze strukturální jazykovědy, především Ferdinanda de Saussura. Ten rozlišil jazyk-langue a řeč-parole. Jazyk je potenciální, řeč ho překládá do jednání. Langue je systém, parole jeho užití danou osobou v určité situaci, soubor aktů parole se označuje termínem language. Systém zrcadlí objektivní aspekt jazyka, řeč – subjektivní. Filmová sémiotika zkoumá vztah langue-parole, zabývá se problémem distinktivních jednotek, přičemž si za vzor bere základní jednotky verbálního jazyka fonémy a morfémy, což vede k otázce artikulace systému. Dichotomický charakter verbálního jazyka je příčinou, proč se sémiotikové snaží vyjádřit, za jakých podmínek se dá hovořit o dvojí artikulaci filmového jazyka.

Koncem čtyřicátých let jazykovědec André Martinet rozlišuje ve verbálním jazyce dvě možné artikulace – v rovině zvuků. John Lyons pokládá tuto duální strukturu za první rys charakterizující lidské jazyky (na rozdíl od komunikativních systémů, jakých používají jiné druhy). V prvotní, syntaktické rovině se věty analyzují jako kombinace jednotek obdařených významem – slov; v druhé, fonologické rovině máme co činit s kombinacemi jednotek, které samy jsou prosty významu – zvuků čili fonémů. Mnoho lingvistů zastává názor, že komunikativní systémy nevykazující dvojí členění se za jazyky pokládat nemají; dvojí členění je neporušitelné a jeho roviny se nedají ani nahradit ani zaměnit.

Dalším zdrojem jazykovědné inspirace pro filmovou sémantiku je generativně-transformační gramatika, přesněji názory Noama Chomského. Systém generativní gramatiky vytvořil Chomsky proto, aby se určitým nejnepřehlednějším rysům jazyka dostalo matematicky přesného popisu. Chomsky praví, že gramatická pravidla jednotlivých etnických jazyků jsou do značné míry společná všem lidským jazykům. Zásady, spočívající v základech struktury jazyka, jsou tak specifické a tak složité, že je musí traktovat jako vrozené a dědičné. Můžeme se domnívat, že jiné formy lidské aktivity (umění) se také dají popsat v kategoriích speciálně vytvořeného matematického systému.

Základní principy koncepce Chomského se dají vyjádřit třemi základními tezemi: 1. rozlišením mezi kompetencí (schopnost uživatele jazyka vytvořit v něm nekonečný počet vět) a performací (reálný jazykový projev); 2. rozlišením mezi povrchovou a hloubkovou strukturou (chce-li gramatika dodat sémantickou aplikaci vět, musí obsahovat transformační složku umožňující přetvořit první strukturu v druhou); 3. dynamickým rázem gramatiky (ideální kompetence).

Současné myšlení o filmovém jazyce se inspiruje teorií mluvních aktů, kterou formulovali John Austin a John Searle a která zahrnuje pragmatický rozměr jazykové komunikace. Teorie mluvních aktů zdůrazňuje, že v plánování výpovědi podstatný je nejen obsah myšlenky, která se má sdělit, nýbrž i záměr sdělit ji a očekávání, jak se vypoví adresát. Mluvní akt je prostě pronesení věty. Je-li jeho cílem neutrální jazyková komunikace, jde o akt lokuční; poji-li se pronesení věty s provedením něčeho skrze komunikativní fakt, jde o akt ilokuční (převáděcí, mající performativní funkci). Z podstaty performativních výpovědí vyplývá, že jsou formulovány v první osobě, neboť jenom takto se dá skutečnost tvořit a přetvářet. Sám Austin hodnotí performativní akty z hlediska jejich úspěšnosti a neúspěšnosti. Tvoří pět obecných tříd; 1. verdiktivní příznačné pro akty žádosti a hodnocení; 2. exercitivní vyjadřující vůli nebo zákon; 3. komisivní spočívající v pojmenovávání; 4. behabitivní, jež jsou konvenčními reakcemi na situace; 5. expozitivní objasňující povahu diskurzivního aktu, jaký výpověď tvoří.

Austin měl za to, že se jeho koncepce může vztahovat i na výpovědi neverbální. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, že verbální výpovědi objasňují akt, jež tvoří, kdežto neverbální výpovědi závisí na vysvětlených vytvářených kontextem.

Jazykovědná inspirace filmové sémiotiky redukovala společenský rozměr jazyka různými způsoby omezovala pole zkoumání, avšak pro teorii filmu se nicméně na dlouhá léta stala její hnací silou. Nová formulace problematiky filmového jazyka je záležitostí teprve posledního desetiletí. Vyvolala ji potřeba spojit to, co je společenské, individuální a lingvistické ve složitějším procesu, který by hovořil o fungování jazyka.

Jazyk v procesu a fungování, jeho materiální efekty a operace zajímal především psychoanalýza. Psychoanalýza se vždycky rozehrává v jazyce, zde ukládá a sleduje pohyb touhy, nekonečné konstituování podmětnosti. Rovněž nevědomí se chápe jako jazyková implikace, strukturovaná jako jazyk. Tento způsob myšlení o jazyce narušuje a komplikuje prostou opozici langue-parole. V psychoanalýze dominuje Lacanova koncepce jazyka jako langage, odlišná od koncepce lingvistické. Language je subjektivní aktivita jazyka, „nespojité množina“, nikoli užití jazyka, nýbrž jeho produkce, artikulace v jazyce daného systému, v matérii jazyka, v pohybu touhy. Language používá figur mateřského jazyka, který zadržuje touhu na jejích počátečních objektech jako vzhled, hlas, prsa, ekrementy. Jazyk je pro psychoanalýzu tím, co s ním a v něm učiní nevědomí, vede ke všem představitelným hrám o pravdu, jež se dají vyjádřit tokem slov.

První názory na filmový jazyk se vyznačují intuitivním chápáním jeho hloubkových podstatných zákonitostí, přestože tyto sondy jsou vyslovovány způsobem zdaleka ne přesným, s emfatickou nádsázkou, v poetické manýře.

Když Ricciotto Canudo¹ hovoří o filmovém jazyce, sahá do počátků komunikativních praktik lidstva máje za to, že před veškerými pokusy dorozumívat se s pomocí artikulovaných zvuků existoval „původní syntetický jazyk vizuální“. Také první pokusy zachytit „prchavé aspekty života vnějšího nebo citového“ nabývaly vizuální podobu. Když se jeskynní člověk pokoušel zachytit své dojmy a sdělit jiným své zkušenosti, ryl obrazy do kamene.

Jazyky ideografické (číňština) nebo hieroglyfické (egyptština) vizuálně dosud připomínají své obrazové počátky, které stěží nalzáme v alfabatických jazycích. Canudo soudí, že film z jedné strany sahá do svých prehistorických počátků, obnovuje zkušenost písma, vrací se k bezprostřední vizuální expresi všech lidských citů a pocitů. Utváří se tak „jazyk netušených možností“, nezbytný k tomu, aby se „zachytilo veškeré zpodobování života“, aby se obnovily všechny způsoby umělecké kreae. Avšak z druhé strany je film jevem novým a mladým, proto jeho jazyk teprve hledá – jak to formuluje autor – „své hlásky a slova“, postupy, jak posílit svou „optickou výmluvnost“, prostředky, jak zabránit dosavadnímu „nedostatku elegance“.

Ve svých výpovědích o filmovém jazyce zůstává Canudo u velmi závazných, byť nevyargumentovaných zobecnění. Nepouští se do žádných podrobností. Jediné nepřímo se dá vyvozovat, jakého druhu jevům přiznává status „jazykovosti“, když vysvětluje, že film nespočívá v uvedení stroje do chodu a v rzy a prosté biografické ilustraci. Hledá jeho jazyková pravidla v rytmu následnosti obrazů (rozdružení plánů) a ve hře tonálních valerů uvnitř obrazového okénka.

Nezávisle na tradici evropského myšlení objevují se podobné myšlenky i na americké půdě. Vachel Lindsay², uznávaný za prvního filmového teoretika ve Spojených státech, zamýšlel se nad tím, jaký byl původní charakter filmového jazyka a široce rozvíjí myšlenku o podobnosti mezi filmem a hieroglyfickým písmem, která se později, vrací v sovětské teorii a pak v současné filmové reflexi (Jean Mitry).

Lindsay píše, že film je pro soudobé obyvatele slumů tím, čím byly počátky obrázkového písma pro jeskynního člověka, tj. projevem věrně potřeby, která ve spirálovitém vývoji dosáhla nové podoby. Domnívá se, že filmový jazyk je ještě nerozvinutý a teprve během času „filmová abeceda dosáhne bohatství a významové plnosti“. Podle jeho přesvědčení – přes podobnost hieroglyfům – vývojová stadia filmového jazyka nemusí opakovat historii vývoje psaných stadií verbálního jazyka, a proto se filmový jazyk „může rozvinout v něco úplně jiného než jazyk verbální“.

Idea o hieroglyfickém rázu filmového jazyka se u Lindsaye nezrodila jako výsledek zevrubných studií jazyka Egyptanů, nebo jako rezultat znalosti lingvistické problematiky. Využil pouze nezávazných porovnáni, volné analogie i sám napsal, že nikdo nemusí být „expertem v egyptologii“, aby využil jeho postřehu jak ve filmové tvorbě, tak při její interpretaci.

V roce 1916 se o jazyce filmu vyslovil Jacob Lincbach, ruský matematik, lingvista a filozof, autor univerzálního projektu „filozofického jazyka“, jeden z předchůdců sémiotiky. V textu Tečeníje obrazov – Javlenije kinematografii³ doceneuje filmový jazyk jako jazyk nejuniverzálnější, nejkompletnější, všeobecně srozumitelný – schopný s pomocí „momentních fotografií“ poskytnout plnou iluzi skutečnosti, plnit funkci ideálního vypravěče událostí a podávat vyčerpávající popis předmětného světa. Tento jazyk sděluje víc než je s to sdělit jakýkoliv přirozený jazyk – podává obraz tak plný, že by jej mohla překonat už jenom sama skutečnost. Tento jazyk si nevypomáhá konvenčními znaky, nepoužívá zkratk, chybí mu kompaktnost. „Je to jazyk, který při největší vnější složitosti má nejmenší složitost vnitřní, jazyk, jehož princip se nejlépe a definitivně projevil mimo něj“.

Jazykovost filmu se tu chápe jako druh původní neredukované plnosti, základu, na němž se vypěstovaly kompaktní konvenční jazyky. Je to však jazyk nezobrazující abstraktní pojmy. Ty se dají sestavováním obrazů sugerovat, nemají však stálý ráz. Stěží se dá rozhodovat, jaký komplet obrazů by měl označovat daný pojem a také jak vyčerpávat možnosti označování pojmů různými sestavami obrazů. Jazyk kinematografu nemá gramatiku, chybí v něm znaky pro gramatické formy a pro různé slovní druhy. Ale to, co se nedá vymezit jazykovými termíny, může se nejčastěji zobrazovat kinematografickým představováním – gramatika se „rozpuští“ v obraze a nedá se z něho vydělit.

Myšlenkový proces je sice fotografií nedostupný, ale může se na filmovém plátně předvést podle stejné zásady, podle níž se projevuje v našich činnostech. „Dá se ukázat postupné narůstání obrazu“ – proměna prostého schématu v plnost a opačně – redukce na schéma. „Rozdíl spočívá jedině v tom, že zde v oblasti myšlení a představivosti musíme sami sestavovat, tvořit příslušná představování... Napodobující při tvoření této kinematografie schémata vnější, fyzickou kinematografií, získáme možnost ukázat naše myšlenky stejně ideálním, pro všechny srozumitelným způsobem, jakým nám fyzická kinematografie ukazuje vnější skutečnost odraženou fotograficky“.

Tyto „uměle tvořené obrazy myšlení a představivosti“ byly v Lincbachově době vzácné, vyskytovaly se spíš jako možnost než jako praxe, avšak autor soudil, že se filmový jazyk bude rozvíjet právě touto cestou a že bude sloužit vědeckému výkladu – pro tento účel se stanou zbytečnými živé fotografie, které se nahradí schematickými obrazy pojmů. Jejich kombinacím nezabrání ani omezení závazná ve verbálním jazyce: každé možné spojení je dovoleno, poněvadž každé schéma požívá naprosté autonomie. Správnost výrazů nezávisí na lineární posloupnosti schémat, nýbrž na místě, jaké zaujmají na ploše obrazu. V komponování jejich sestav je tvůrce naprosto svobodný.

Lincbachova koncepce obsahuje v zárodečné podobě myšlenky, které později rozvine Sergej Ejzenštejn a ruští formalisté, a také ideje, které jsou vlastností současné sémiotiky.

Exponované místo v rozvoji myšlení o filmovém jazyce zaujímá ve dvacátých letech sovětská teorie.

V Kulešovově koncepci⁴ se sice termín „jazyk“ neobjevuje, ale explicitně se vyskytuje chápání obrazového okénka jako znaku a taktó implikované traktování montáže jako zvláštního syntaktického systému, jehož zásluhou může režisér z libovolného snímkového materiálu vytvořit jakýkoliv zamýšlený celek.

Zvláštní místo zaujímají názory představitelů ruské formální školy Borise Ejchenbauma a Jurije Tyňanova, kteří svůj zájem o lingvistické metody zkoumání literatury přenesli na půdu filmu. Jejich práce, uveřejněné ve sborníku Poetika kino, zůstávaly po mnoho let nedostupné a filmovým teoretikům nebyly známy. Rozšířily se v četných překladech až v sedmdesátých letech dokládající vysokou úroveň teoretického vědomí svých autorů v oblasti filmu.

Boris Ejchenbaum⁵ navazuje na koncepci fotogenie, známou ve dvacátých letech; uznává ji za podstatu filmu, tedy i za východisko k úvahám o filmovém jazyce; píše totiž, že „fotogeničnost využívána jako exprese se stává jazykem“. V jeho pojetí je to tedy jazyk mimiky a gestiky, ale i jazyk perspektivních zkratk, plánů a podobných prostředků, které jsou „hlavním problémem filmové stylistiky“. Všechno, co je specifickým filmovým prostředkem, čeho tvůrce vědomě užívá s určitým záměrem, patří do jazyka. Jestliže traktujeme umění jako jazyk a toto umění se uskutečňuje v časovém průběhu, musí se zakládat na artikulaci elementárních částic, pojících se v reálně percipované jednotky.

Ve filmu máme co činit s mechanickým členěním pásu na políčka, avšak artikulací význam má až záběr a platnost jednotky věta-„fráze“, kterou Ejchenbaum definuje jako seskupení prvků (záběrů) kolem zdůrazněného jádra (detailu). Syntaktické funkce (spojování a pořádání obrazových okének) plní montáž, zajišťující časoprostorovou posloupnost, kterou Ejchenbaum nazývá „osobitou logikou filmu“. Obrazovým okénkům, které samy o sobě jsou mnohoznačné, vtiskuje montáž určitý významový odstín. Význam daných obrazových okének se postupně objasňuje okénky následujícími; nový kontext tak rodí nový smysl. Ale interpretace významu, rodičící se z postupné posloupnosti obrazových okének, je úkolem pro diváka. Ten v procesu vnitřní řeči obrazová okénka spojuje a tvoří z nich věty-„fráze“ a sekvence. Pochopit smysl dané epizody znamená přeložit ji do oné vnitřní řeči. Tato diváková úloha je implikována tvůrčím procesem a jak se kinematografie rozvíjí, může si režisér dovolit používat stále složitějšího jazyka, plného symbolů a metafor.

Jurij Tyňanov⁶ zaujímá podobné hledisko a přijímá tytéž základní předpoklady jako Ejchenbaum. Jeho úvahy doplňuje reflexi o problému významu ve filmu. Pojímá obrazové okénko jako jazykovou jednotku, jasně tvrdí, že není reprodukcí, nýbrž významovým zobrazením předmětu. Podle jeho soudu ve filmu nenazýváme svět jako takový, nýbrž prizmatem významu. Člověk a předmět se jenom tehdy stávají prvky filmu, když vystupují v podobě znaků. Významné vztahy světa nazíráme ve stylistickém přetvoření a stylistické prostředí (perspektiva, skratka, osvětlení) musí tvořit systém, zejména v tom vývojovém momentě filmového jazyka, kdy se jazyk vymaňuje z přirozené motivace v procesu spojování obrazových okének a rozvíjí autonomní významové zákony. Týž druh vztahů, které montáž realizuje posloupností obrazových okének, uplatňuje se i v rámci obrazového okénka, např. mimika a gesto vytvářejí v obrazovém okénku vztahy mezi hrdiny.

B. Kazanskij⁷ zastává názor, že film dosud svůj jazyk nemá, nenašel formální prostředky pro zpracování slov, což by mistrům filmu umožnilo myslet záběry podobně jako básník myslí verbálními obrazy. To zvláštní filmové myšlení, ještě neurčité, neuchopitelné, nalzá se ve stadiu experimentů, často je výsledkem náhody, nikoli vědomého zámyslu. Autor poukazuje na prvky organizace jazyku, která začíná v etapě režisérských

příprav na montáž přírody a v procesu syntézy prvků přejímaných z jiných umění. V tomto ohledu se může film porovnávat architekturou, která používá sochařství a malířství jako prvků vlastního systému.

Dokud se v této oblasti nepověřily tradice filmového myšlení, pokládal se za předchůdce sémiotiky Sergej Eizenštejn. Mezi teoretiky raného období dějin filmu dodnes nepochybně zaujímá první místo, vezmeme-li v úvahu množství otázek jež promýšlel, neustálé ražení a prohlubování jazykové problematiky filmu, vývin názorů, v nichž se odrážely rychlé proměny filmového umění. Ale reprodukovat Eizenštejnovy názory na filmový jazyk není jednoduchá záležitost, poněvadž přestože se tohoto tématu vědomě – této problematice samostatně práce nevěnoval. Otázky jazyka se v jeho pozůstalosti objevují v nedílném spojení se stále přepracovávány a rozvíjenými koncepcemi montáže, proto spolu s nimi podléhají změnám. Jeho teoretická činnost se však nedá dělit na zvláštní období neboť zpravidla jednou načrtnuté myšlenky nezavrhal, nýbrž přetvářel věleňoval je do nových kontextů, využíval jich pro odlišné cíle.

V rané vývojové fázi své teorie Eizenštejn – podobně jako Kulešov a do jisté míry i formalisté – inklinuje k absolutizaci významu montáže v procesu semiózy a nedoceňuje nebo přímo přehlíží významovou hodnotu samého obrazového okénka, což se v pozdějším období změnilo. Filmový jazyk však Eizenštejn od počátku chápal širěji než pouze jako jazyk obrazů-hieroglyfů, explikujících autorský záměr (třeba jen v nejabstraktnějších otázkách jako je např. podstata dialektické metody) zásluhou významotvorné funkce montážních styků. Jestliže se v dosavadní teorii skrývala myšlenka (ať už byla vyslovena či nikoliv) o filmu jako jiném jazyku, který je v opozici vůči jazyku verbálnímu, Eizenštejn vidí film (v stati Perspektivy⁸) jako syntézu těchto dvou jazyků, které nazývá „jazykem logiky“ a „jazykem obrazů“ máje na mysli také syntézu racionálního a emocionálního činitele. Pojem „filmový jazyk“ se bude opakovaně vracet v jeho dalších teoretických pracích a polemikách. Už v nejranější vývojové fázi zvukového filmu si Eizenštejn uvědomuje (článek Roditsja Pantagruel⁹) zásadní jazykový rozdíl mezi němým a zvukovým filmem, což vůbec nepostřehují čeští teoretici píšící v týchž letech a co se v novější teorii stane předmětem diskuse. Eizenštejn výslovně píše, že jazyk zvukového filmu se bude muset utvářet znovu a rozdíly bude třeba zvažovat v kategoriích kvalitativního skoku, jenž se dá porovnat s přechodem „od stadia difúzního vědomí a neartikulovaných zvuků do stadia artikulované řeči a vědomého myšlení“ ve verbálním jazyce. Autor si je vědom také toho, že se teorii filmu vytyká, že používá termínu „filmový jazyk“ jako metafory, „okřídleného slůvka recenzentů“ (Srednja iz trech⁸), čemuž se staví na odpor přecházející v novějších pracích k argumentům a koncepcím jazykovědy. Rozprava Dickens, Griffith a my⁸ přináší rekapitulaci otázek, rozptýlených v dřívějších pracích, a jejich revizi, podepřenou odkazy na vědecké autority. Eizenštejn zde píše, že porovnává-li obrazové okénko se slovem a montážní větu-„frázi“ s větou ve verbálním jazyce, pozorujeme analogii ve vývoji obou jazyků. Dovolává se sovětských jazykovědců V. Bogorodického a J. Meščaninova, kteří zkoumajíce některé polysyntetické jazyky měli za to, že v první fázi jazykového vývoje se objevila věta-výraz, která se teprve později rozštěpila, a po rozpadu výrazu-věty na obě složky vznikla jednota mezi vydělenými slovy a jejich spojením v syntakticky uzavřené větě.* K tomuto jevu přirovnává Eizenštejn své pojetí obrazového okénka jako buňky montáže, v němž konflikt uvnitř obrazového okénka přerůstá v konflikt dvou spolu sestavených vět-„frází“. Montážní jednotka „se rozpadá v řetěz rozdvojených dílců, které se znovu skládají v novou jednotu – v montážní větu, obsahující koncepci obrazu a jevu“**.

A znovu sahá do raných vývojových fází verbálního jazyka, když se pokouší vysvětlit primitivní ráz metafor, jichž používal filmový jazyk v raném vývojovém stadiu. Navazuje na mínění A. Potebni, který zastává názor, že jazyk vyvěrá ze zdrojů srovnání, a na K. Verneru (vlastně Wernera), který tutéž úlohu připisuje metafoře. Eizenštejn tedy pokládá za historickou zákonitost, že základem jazykového myšlení ve filmu byla zpočátku rovněž metafora. Vezmeme-li v úvahu rychlé vývojové tempo filmového jazyka, je tato myšlenka už po dvaceti letech hodnocena jako podivinství.

Nakonec klade Eizenštejn důraz nikoli na intelektuální stránku jazyka, nýbrž na jeho stránku emocionální. Soudí, že filmový jazyk skrže principy montáže zrcadlí strukturu emocionálního jazyka. V tom se inspiroje koncepcemi Josepha Vendryese, který analyzoval rozdíly mezi mluveným a psaným jazykem a zdůraznil přitom, že mluvený jazyk je determinován emocemi, což se projevuje v konstrukci věty: slovosled závisí na významu, jaký slovům dává mluvčí. Eizenštejn tuto otázku nerozvádí (naráží na ni sémiologové sedmdesátých let) poznamenává, že pro vytvoření teorie filmového jazyka dosud chybí vědecké základy. Zmiňuje se o vnitřní řeči, kde afektivní struktura vystupuje v nejryzejší podobě jsouc závislá na citovém myšlení, ale nedostává se nad postřehy, že se tu projevuje nejobecnější princip umění vůbec.

U každého teoretika filmu se objevují formulace, které svědčí o tom, že vědomě nebo bezděky přiznávali filmu status výpovědi, a zamýšleli se nad zákonitostmi jeho jazyka. Béla Balázs⁹ (v práci Der Sichtbare Mensch a důsledně v dalších pracích) z jedné strany spojuje pojem jazyka s formálními aspekty filmu (nové výrazové prostředky, zejména detail, úhly záběru a stříhová skladba), z druhé strany s jeho antropologickým rozměrem. Prostřednictvím kamery podle Baláze vrací lidstvu ztracený vizuální jazyk, schopnost čist mimiku a gesta, jimiž člověk sděluje city a zážitky nepoddávající se verbalizaci. Vývoj filmu podmiňuje vývoj vnitřní pozornosti příjemců, která opět umožňuje další rozvoj a sublimaci mimicko-gestického jazyka. Balázs předpovídá, že filmový jazyk dosáhne stadia, kdy bude možné hovořit o jeho slovníku, i když se liší a bude se lišit od verbálního jazyka jak svým individuálnějším rázem, bezprostředním působením, tak absencí jakékoli gramatiky. Vzhledem ke své schopnosti sdělovat psychické prožitky a emoce má filmový jazyk nejbližší k jazyku hudby.

Rudolf Arnheim¹⁰ pokládá za jazykové ty vlastnosti filmového obrazu, které ho liší od prosté, mechanické kopie reality. To, co není reprodukcí, je jazykem. Když Arnheim přistupuje k analýze filmu, ohlašuje: „... základní prvky filmového vyjadřovacího prostředku budou zkoumány odděleně a srovnávány s odpovídajícími vlastnostmi toho, co vidíme ve skutečnosti“. Prokázání rozdílů (a odtud vyplývajících tvůrčích možností filmu) nám umožní pochopit základy filmového umění.

V roce 1933 píše Roman Jakobson stručný text Úpadek filmu¹¹, jehož fragmenty jsou věnovány jazykové problematice filmu a obsahují teze důsažné pro další vývoj sémiotické reflexe. Jakobson pokládá film za zvláštní systém znaků, jejichž souvztažnost vytváří stříhová skladba. Specifickým materiálem filmu jsou znaky, na něž jsou přetvořeny fotografované věci. To, co bylo ve skutečnosti věcí, stává se ve filmu znakem zásluhou metody pars pro toto. Když film fragmentarizuje předměty, čas a prostor, činí tak v souladu se dvěma základními rétorickými modely čili jde cestou metafor (kontrast) nebo metonymie (soumeznosti).

Kniha Raymonda Spottiswooda, vydaná v roce 1935 a nazvaná The Grammar of the Film¹², signalizuje začátek proudu, nazvaného a komentovaného jako gramatický. Dominuje ve vědě o filmu v letech čtyřicátých a padesátých, ale nenalézá své prodloužení v pozdějších obdobích. Avšak zatímco se raní „gramatici“ zabývali problémem filmového jazyka (především jeho gramatiky) kladouce jej mezi jazyky jiných umění a srovnávající jej (druhy) s verbálním jazykem, pozdější autoři přetřásající tutéž problematiku důsledně prohlašovali, že se zabývají teorií filmové dílny, poetikou nebo stylistikou, aniž navazovali na koncepcí svých předchůdců nebo na už rozvinutou sémiotiku. Do první skupiny kromě Spottiswooda patří Renato May, Marcel Martin, Boleslav W. Lewicki, Robert Batille, André Berthomieu, Jos Roger a jiní. Pokračovateli tohoto proudu jsou Roy Huss, Norman Silverstein, Noel Burch, Rod Whitaker, Iveline Baticle a jiní.

Gramatiky můžeme přirovnat k tradičním jazykovědcům – popisovali formy jazyka a pravidla jejich užívání z perspektivy uživatelů tohoto jazyka, a to jak tvůrců, tak příjemců. Zaujati katalogem pracovních postupů a jejich interpretací tvořili jakési příručky pro realizátory, které byly zároveň jakýmsi informátorem pro filmové fanoušky, chtějící se něco dovědět o výrazových prostředcích filmu.

Gramatici navazovali spíše na teoretiky, kteří se zabývali problematikou dílny (Arnheim, Balázs, Eizenštejn) než na soubor intuici, tvořících přesémiotickou orientaci rané teorie filmu. Odtud určitá nespojitost, jakou pozorujeme, když chronologicky ličíme, čeho se dopracovali jednotliví autoři, rozvíjející z různých pozic úvahy o jazyku.

Koncepcí Raymonda Spottiswooda je pokračováním těch námětů filmové teorie, které rozvinul především Arnheim (rozdíly lišící filmový obraz od fotografické reality) a Eizenštejn (stříhová skladba hlavním nástrojem tvorby) a i když je to koncepcí – ve srovnání s jinými gramatiky – nejméně dogmatická a nejotevřenější, nepřináší teorii filmového jazyka formulovanou expressis verbis. Spottiswood si uvědomoval komunikativní možnosti filmu, ba víc, používal terminologii, která o tom svědčí (díleňské postupy nazýval „prostředky sdělení“), ale termín „jazyk“ se nevyskytuje

* Český překlad této stati byl pořízen podle sovětského výboru Izbrannyje statji (Moskva 1956) a je zahrnut do knihy Kamerou, tužkou i perem, 2. vyd. (Praha 1961). Po citátu z Bogorodického na s. 434 je bez jakéhokoliv upozornění vynachána pasáž, kterou A. Helmanová parafrázuje a v ní je citován J. Meščaninov: od něho pochází zmínka o polysyntetických jazycích, o rozštěpení slova-věty a o opětém spojení těchto složek ve větě na základě syntaxe. (Pozn. Překl.)

** Přesněji by mělo být: „...v montážní větě, v níž koncepcí obrazu a jevu nabývá definitivní podobu“ (Pozn. překl.)

ani ve věcném rejstříku jeho knihy, přestože si autor jako cíl své práce vytyčuje „co možná nejvíce upřesnit jazyk a gramatiku, které film – jako umění budoucnosti – nabyl a rozvinul“.

Spottiswood nedává svému návrhu podobu systému, neboť pokládá problém za otevřený. To, co nazýváme jazykem a gramatikou filmu, se rozvíjí a bude se rozvíjet dále. Autor spatřuje svůj úkol v pragmatické perspektivě – všeobecná shoda uživatelů rozhoduje o tom, co se v oblasti jazyka a gramatiky může stanovit jako pravidlo. Spottiswoode píše, že ho nezajímá teoretická diskuse o těchto otázkách, nýbrž popis toho, co ve vědomí tvůrců a příjemců funguje jako jazyk a gramatika čili jako dílna filmového realizátora.

Renato May¹³ se distancuje od Spottiswooda a Arnheima, přisuzuje jim psychologickou orientaci, kdežto sám deklaruje postoj apsychoanalytický pokoušeje se o strukturální popis jazyka. Předpokládá svébytnost filmového jazyka, jehož problematika se od problematiky verbálního jazyka zásadně liší. Tvůrčí proces, jehož výsledkem je dílo uskutečněné v jazyce, je věcí umělcovy intuice, jež se nedá redukovat na logické uvažování a tím na vzory a schémata. V oblasti umění nejsou pravidla – praví May – ale tvůrce užívá jazyka, aby svoje představy podal v umělecké formě. Jazyk je tedy můstkem mezi ničím nespoutanou sférou básnické představivosti a dílem. May nepředpokládá přesnou definici filmového jazyka, popisuje ho jako „volný výběr prvků tvořících umělecký výraz“ nebo jako „nositele estetických dojmů umělce“. Takto chápaný jazyk je souhrnem konvencí ustálených a priori tvůrcem, v tomto smyslu jazyk každého díla je originální. Existují v něm nicméně strukturální podobnosti, které jsou základem originálních výpovědí, a tyto strukturální podobnosti, které jsou materiálem pro teoretické úvahy, stávají se základem klasifikací a schémat. Nakonec se May zabývá sříhovou skladbou, neboť tento prostředek je specifickou filmovou technikou v oblasti exprese a postupů, s jejichž pomocí filmová intuice nalézá praktický a estetický výraz.

Názory Jeana Epsteinova na filmový jazyk se utvářely od prvních intuitivních formulací v textech z dvacátých let až po pokusy explikovat soubor názorů, jež můžeme označit jako teorie předcházející výpovědi Cohena-Séata, Martina a raného Metzge.

V *Le cinématographe vu de l'Etna*¹⁴ vyjadřuje názor, jaký zastává až po svou poslední knihu *Esprit du Cinéma* (1955), názor o univerzálnosti filmového jazyka; nazývá ho „zlatým jazykem“, dražším než mlčení a stříbro mluvy.

„Vznikl... univerzální jazyk vládnoucí šesti tisícům, dialektů našeho glóbu ... jazyk divný, který asimilujeme naším zrakem, nikoli sluchem. Vznikl v temnotách kinosálů, příznivých fenoménům telepatie, to jest nejdálčenějšími asociacím, nejintimnějšími duchovními vazbám. To, že tento jazyk vidíme, ale neslyšíme, je nejsubtilnějším a nejspecializovanějším cvičením, jakému bylo naše oko podrobeno“.

Zdánlivá rozpornost Epsteinových názorů na filmový jazyk, o němž z jedné strany praví, že je „ve svých kategoriích a ideách primitivní“, a z druhé strany, že je složitý a neobyčejně subtilní, můžeme vysvětlit komplementárním rázem jeho koncepcí. Film se totiž – jak se zdá – přibližuje jazyku, pojatému podle vzoru verbálního jazyka, ale je především mluvou citů, jež se mohou sdělovat nejen mimo slovo, ale jaksi před slovem, ve stadiu předcházejícím jeho zrození.

Už v této rané práci varuje Epstein před klamnými analogiemi. Píše, že by chtěl vytvořit první předpoklady filmové gramatiky, ale vzory verbálního jazyka, byť pobízí k porovnáním (např. velký celek je podstatné jméno, velký detail upřesňující vlastnosti předmětů – přídavné jméno apod.), ukazují se jako nevhodné, protože filmová gramatika se řídí odlišnými zákony.

Vlastností filmového jazyka, na niž klade Epstein zvláštní důraz, je jeho animismus. Vtiskuje zdání života všem předmětům, které představuje, dramaturgie je, obdaruje je individualitou. Detail zvláště revolveru – to není prostě revolver, nýbrž revolver-osobnost čili dychtění po zločinu nebo po sebevraždě nebo výtčty svědomí kvůli nim. Zdá se, že předmět má charakter, vzpomínky, vůli, duši.

Tyto úvahy nekonečně, spíše se otvírají nadmíru důsažnou otázkou: musí jako jazyk hledat prvky stále, univerzálně pocítované, určité?

Le cinéma du diable¹⁵ dal těmto názorům teoretickou podobu. Epstein tu formuluje závažnou myšlenku, že ve verbálním jazyce rozhoduje dedukční mechanismus, jímž filmový jazyk vybaven není. Ten však disponuje jistou racionální logikou, jistým druhem artikule, gramatickou a syntaktickou manýrou, analogickou formám mluveného a psaného jazyka. Avšak takové analogie zarážejí svou umělostí, neadekvátností.

Filmový obraz se špatně podrobuje schematizaci, která by umožňovala přesnou klasifikaci, potřebnou logické architektury jazyka. Obraz je sice symbolem, ale symbolem blízkým smyslové realitě, kdežto slovo je symbolem nikoli bezprostředním, vypracovaným rozumově. Obrazy – v protikladu ke slovníku – apelují přímo na city, náhaha vynaložená na jejich rozšiřování je minimální.

Literatura – umění slova a film – umění obrazů jsou tedy protinožci. Četba knihy rozvíjí schopnosti abstrahovat, klasifikovat a dedukovat, filmové představení se svou neschopností abstrahovat, s nuznou logickou konstrukcí, ne-dedukcí, dovolává se toho, co je nejstarší a základní, co můžeme nazvat primitivní emocí a indukcí, rozvíjí to, co je instinktivní.

V úvahách o filmovém jazyce nadhazuje Epstein ještě jedno porovnání – s jazykem snů. Má na mysli nejen emocionální aspekt a rozšířenou symboličnost ale především fakt, že film a sen jsou vizuální diskurzy, používají specifických časoprostorových kategorií, rozvíjejí se tím, že kupí podrobnosti, jež poutají pozornost. Film volí oneirickou logiku myšlení z úsvitu zrodu, nikoli propracovanou logiku jazyka.

Mluvený film narušil jednotu kinematografického diskurzu, zavedl dělení na národní jazyky a idiomy, pohrozil nám kakofonií překladu, labyrintem nedorozumění, zradou nepochopení. Kdežto kultura, v níž žijeme, se dožaduje univerzálního jazyka. Nemůže se jim stát žádný jazyk etnický: latina je mrtvý jazyk, francouzština ztratila svou mezinárodní autoritu, angličtina ji v dostatečné míře nezískala, esperanto nemá takovou šanci, neboť je umělé. Jenom film – vehikul znaků nejsnadněji rozeznatelných, nejrovnostářštější a nejdemokratičtější prostředek – je předurčen k tomu, aby v kultuře zachoval proměnlivou rovnováhu mezi stabilitou božského prvku a kvasem, jaký do ní vnáší prvek démonický.

Když se této problematice chápá Marcel Martin¹⁶, může se už dovolávat historie pojmu „jazyk“, jenž se vyskytuje jak ve výpovědích tvůrců (Cocteau, Astruc) tak i teoretiků. Materiálem k diskusi jsou v té době z jedné strany názory Gabriela Audisia, který odděluje jazyky a výrazové prostředky přiznávaje filmu status výrazového prostředku, z druhé strany výhrady Cohena-Séata, který je ochoten přiznat filmu eventuálně status jazyka, ale jazyka primitivního, nerovinného.

Zamýšleje se nad tím, co jazyk vůbec je, zamítá Martin možnost traktovat ho jako nástroj vytvořený člověkem k tomu, aby komunikoval s těmi, co mu jsou podobní. V tom případě by byl jazyk produktem umění, chápaného jako specifická činnost člověka stavějícího se proti přírodě. Martin předpokládá, že jazyk – podobně jako sám člověk – je výtvořem přírodním a přitom výtvořem společenským. Nebyl stvořen jako systém symbolů, nýbrž postupným procesem abstrahování, který spočíval v tom, že člověk upouští od instinktivního, zvířecího chování jak ve sféře hlasové, tak gestické. Verbální jazyk je prostředkem sdělování pojmů, aleje rovněž vybaven – zejména básnický jazyk – specifickou inkantační silou (zdroj mýtů spjatých se slovem). Pro básníka existují entity a věci, které hovoří, a on je pouze jejich prostředníkem.

Ve filmovém jazyce entity a věci hovoří, ale znak a označovaná věc tvoří jednotu. Znaky mluveného jazyka jsou intencionální, znaky filmového jazyka jsou přirozené, jsou jen intencionálně vybrané a uspořádané.

Když však Martin nadhazuje řadu myšlenek o filmovém jazyce, nerozhoduje se ho definovat. Intuitivně odsouvá model verbálního jazyka jako neadekvátní pro vytyčování a řešení jazykových problémů filmu, ale nemůže mnoho dosáhnout s pomocí jiného modelu, který přivolává – jazyka matematického. V úvodu Martin prohlašuje, že filmový jazyk je preciznější a jednoznačnější než jazyk verbální a tím i bližší matematickému jazyku. Nakonec však dochází k závěru, že film je od tohoto jazyka značně odlehlý, možná že vůbec není jazykem, nýbrž jen výjimečně privilegovaným výrazovým prostředkem, privilegovaným zásluhou své přesnosti a schopnosti zobecňovat a symbolizovat. Vyjádření, že filmový jazyk je absolutně originální, jediný svého druhu, zůstává v autorově výkladu vyznáním viry, nikoli tezí, kterou by chtěl zdůvodnit.

Martin nepoužívá pojmu denotace a konotace ani roviny jazyka. Výrazně však – rozlišuje přesný a jednoznačný smysl filmového představování od jeho implikovaného smyslu, který nazývá „ideologickým prodloužením“ předmětného obrazu. Obraz může označovat nejenom prostým a přímým způsobem, ale i fakultativně, v symbolické rovině – prostředkuje mezi hlubšími vrstvami skutečnosti skrytými za vzhledem věcí. Filmové obrazy navíc čerpají své významy z kontextů. Jedním z kontextů je celek díla, druhým je „mentální kontext“ – psychika filmového diváka. Kromě toho Martin s jazykem spojuje aspekt časový. Upozorňuje, že v běžné řeči termín „jazyk“ spojujeme s uměním probíhajícími v čase (hovoříme o jazyce hudby, ale nemluvíme o jazyce malířství nebo architektury). Jazyk tedy předpokládá diskurzivnost a uspořádání znaků v časové posloupnosti.

Martinovy teze o filmovém obrazu a o časovém aspektu jazyka po deseti letech rozvine a do kontextu sémiotického myšlení vpiše Jean Mitry.

Carlo Ludovico Ragghianti¹⁷ je jedním z hlavních představitelů orientace, ztotožňující jazyky s expresí daného umění. Jazyk má pro něho individuální ráz, je efektem jednotlivých uměleckých kreací, z nichž každá – aby existovala a zachovala si vlastní schopnost komunikovat – zvolila si a osvojila určitou látku, zformovala a vypracovala techniku, pokaždé odpovídající určitému vnitřnímu motivu. Pouze tyto konkrétní tvůrčí akty, odvozené od individuality a intuice daného umělce, dávají vzniknout pravidlům, zákonům a gramatikám umění, zkrátka jeho jazykovým systémům. Po

této stránce se film od ostatních umění neliší, vypracoval si vlastní prostředky, pravidla a poetiky čili jazykový systém, který vznikl cestou historické objektivizace jednotlivých výpovědí. Takto pojatý jazyk se institucionalizuje a může předcházet tvůrčí procesy. Avšak individuální exprese filmových umělců se naň redukovat ani s ním ztotožňovat nedají.

Toto rozlišení a z něho důsledně vyplývající další uvažování předchází na půdě filmové teorie rozlišení, provedené později sémiotiky a přijaté podle de Saussura: langue – abstraktní systém jazyka a parole – individuální konkrétní výpověď.

Ragghianti porovnává tento vztah mezi abstraktním systémem a expresí tvůrčí realizovanou v jejich dílech s podobným vztahem, jaký poji systém verbálního jazyka s literaturou.

Koncepce Ragghiantioho fungovala nicméně nikoli v kontextu rané filmové sémiotiky, nýbrž vstupovala do vztahu s tzv. gramatickými teoriemi. Autor polemizuje s teoriemi Marcela Martina, který dovozoval, že filmový jazyk operuje nikoli znaky (jako verbální jazyk), nýbrž předměty v jejich celkové existenciální totožnosti. Ragghianti zdůrazňuje, že film operuje nikoli předměty, nýbrž obrazy. Předmět v obraze se neobjevuje ve svém přirozeném významu a funkci, stává se prvkem estetické konstrukce.

Podle Ragghiantioho vývoj filmového jazyka není determinován vývojem techniky. Jeho zdokonalování vyplývá z potřeb formového a estetického rázu, je výsledkem tlaku umělecké vize. Technika nemůže být zdrojem exprese. To Ragghiantimu umožňuje traktovat filmový jazyk jako odvozený od jazyka divadelní inscenace a oba vyvozovat z výtvarného umění. Autor dokládá, že všechny prostředky, pokladané za specificky filmové, můžeme nalézt v tradici divadla, podobně jako hodnoty, přisuzované filmové expresi, jsou hodnotami scénického představení. Ragghiantio-croceovec optoval pro jednotu umění, proto v jeho názorovém systému nebylo místo pro pojem „specifičnosti“ jeho jednotlivých odvětví.

Problematika filmového jazyka se objevuje také v pracích francouzských filmologů, sdružených kolem měsíčníku Revue Internationale de Filmologie, vrací se v souvislosti s jejich interdisciplinární orientací a rozlehlými zájmy, poněvadž v teorii filmu tenkrát triumfuje (s nečetnými výjimkami) mechanisticko-naturalistická orientace, chápající film jako přímý, jazykově nemedializovaný odraz skutečnosti.

V roce 1947 se Cohen-Séat¹⁸ dopracovává závažných postřehů, podstatných pro celé pozdější sémiotické myšlení, které však na tuto málo známou studii nenavazuje. Píše totiž, že největší význam má fakt komunikování filmem, jemuž – abstrahující od eventuálních analogií s jazykem – můžeme přisoudit status výpovědi. Tyto teze autor nerozvíjí, ale dokládá, že promyšlet filmovou problematiku v kategoriích jazyka není oprávněné. K. problému filmového jazyka se Cohen-Séat nicméně ještě vrací i v rozšířené a změněné verzi své základní knihy Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma¹⁹. Připomíná spor kolem filmu, který eventuální jazykovost filmu pojímá v alternativě „umění či jazyk“, „báseň či diskurz“.

Cohen-Séat vidí jádro problému ve vztahu hypotetického filmového jazyka k jazyku verbálnímu. Připomíná, že jestliže se v popisu filmu objevuje kategorie jazyka, vyplývá to z našeho sklonu vysvětlovat neznámé známým, objasňovat to s pomocí kategorií už osvojených. Podléhající svůdným analogiím přirovnáváme filmové fakty ke sloům a jejich soubor se pokoušíme vepsat do rigorózního lingvistického systému.

Chceme-li ve filmových obrazech hledat jazykovou kázeň, musíme přiznat, že se tento jazyk nalézá ve fázi „imitačních harmonií“, nejjednodušších vizuálních a zvukových onomatopoi. Primitivní, evokační, naivní znaky se dovolávají vybroušenější organizace, čímž vymezují určitý druh konvencionalizace. Byl by to tedy jazyk v embryonální podobě. Když autor takovouto hypotézu staví, navazuje na lingvistické koncepcce Vendryesovy. Píše, že negramotný francouzský vesničan je v podobné situaci jako divoch, který se musí vyslovit v jazyce neodpovídajícím jeho mentalitě. Snaží se přizpůsobit ten jazyk svému užítu tak, že to, co je abstraktní, redukuje na konkrétní, jež je jediným předmětem jeho zájmů. Sáhá tedy po onomatopoiích a citoslovcích, ničí logické a formální aspekty věty, přemísťuje její části. Jazyky přírodních národů obsahují množství konkrétních terminů, jejichž různorodost a přesnost druhdy udivuje. Podobné rysy pozorujeme ve vesnických nářečích. Vendryes uvádí příklad litevských pohádek, skládajících se z onomatopoiických řetězců. Na půdě téhož jazyka porovnejme pohádky napsané spisovným jazykem s autentickým vesnickým vyprávěním. Zdá se, že jsou podány re dvou různých jazycích. Jakkoliv vesnické vyprávění bude bez souvislosti, nevyrovnané a nelogické, bude se vyznačovat vysokou expresivitou.

Můžeme tedy přemýšlet o filmu jako o jevu, reprezentujícím „divokou“ mentalitu, ač se rozvíjí v civilizovaném prostředí. Tento nerozvinutý jazyk, vepsaný do pokročilé civilizace, je možná schopný dalšího vývoje. Z ryze teoretické perspektivy se nicméně specifické vlastnosti filmu a rysy jazyka zdají nesrovnatelné.

Vůči takto radikálně formulované tezi však Cohen-Séat nezaujímá důsledný postoj. Je nucen přiznat, že existuje „určitá neredukovatelná symbolika kamery“, zrozená z opozice světla a stínu, černi a běloby a z toho, co se z nich odvozuje. V systému filmových obrazů existuje také obecnost nebo univerzálnost určitých procedur a technik. Jejich důsledkem jsou opakování, projevující tendenci stabilizovat se. Určité praktiky, zprvu nahodilě, si začínají činit nárok na definice a klasifikace. Obrazy nejsou znaky, ale jejich předvádění a organizace má symbolický ráz. Objevujeme ustálené vztahy, které jako by „reprezentovaly“ formy jazyka nebo diskurzu. Bez nich by se nedalo pomyslet na to, co ve skutečnosti vyjadřují: „tedy“, „a proto“, „zatímco“ apod. Hra určitě spojitosti směřuje ke stanovení určité koherence. Obrazy, zpracované v systémech, které jsou zčásti determinovány, rodí určité vědomí. Toto vědomí nám je dáno nejen jako vědomí samých věcí, nýbrž věcí v souboru vztahů, do nichž je vepsáno.

Edgar Morin²⁰ za zdroj filmového jazyka pokládá ráz jeho obrazů, které se spolu spojují v řetěz symbolů a vytvářejí tak naraci. Smysl záberů závisí na kontextu a jejich místo v kontextu (sled) je podřízeno nějaké logice, vyplývající z určitého řádu. Takto – jak píše Morin – film ze sebe dává vzniknout určitému jazyku – „systému abstrakce, diskurzivnosti, ideace“. Nejpodivuhodnějším fenoménem tohoto jazyka je fakt, že se rodí na stejném podkladě jako citová účast, mechanismy projekce-identifikace; techniky vytvářející magii filmu uvádějí do chodu procesy abstrahování a racionalizace. „Materiál a nástroje filmu jsou zároveň podřízeny jak citům, tak intelektuálním operacím; tvoří současně představu i jazyk“. Morin se domnívá, že verbální jazyk a filmový jazyk pocházejí ze stejného zdroje a jsou podřízeny téže dialektice vývoje. Avšak v porovnání s verbálním jazykem se filmový jazyk vyznačuje mnohem menší vnitřní rozrůzněností, což umožňuje označit jej jako jazyk prvotní. Je přesně podřízen rytmickým schémátům, operuje opakováními, vyznačuje se plynulostí a intenzitou.

Takto chápaný filmový jazyk zaujímá místo mezi verbálním jazykem (od něhož jej liší mnoho rozdílů, především absence slovníku) a jazykem hudby (od něhož jej liší používání věcí), aniž má šanci rozvinout se v systém plně zkonvencionalizovaný a abstraktní. V protikladu k mnoha verbálním jazykům je filmový jazyk jen jeden – je to „specifické, přirozené esperanto citů a rozumu“, vycházející z všeobecného fenoménu účasti, jazyk srozumitelný a dostupný každému, jazyk vsuktu ku univerzální.

V polské literatuře předmětu jedinou příručku, jejímž vzorem byly knihy Spottiswooda, Maye, Martina a Bataille, napsal Jerzy Plaźewski (Jazyk filmu²¹). Plaźewski vychází z toho, že o filmovém jazyce můžeme hovořit nejen v běžném chápání, nýbrž i v přesnějším pojetí mající na mysli takové jeho vlastnosti jako to, že slouží sdělování a výměně myšlenek, že umožňuje dorozumívání (je srozumitelný komunikátorovi i příjemci), že užívá nedvojznačných pojmů a že je s to vyjadřovat subtilnější a abstraktní pojmy. Když však Plaźewski porovnává – podle Martina – filmový jazyk s jazykem verbálním a matematickým, neřídí se systémem chápáním tohoto pojmu.

Jazyk filmuje podle něho soubor výrazových prostředků, které zkoumá nikoli vzhledem k vytváření jejich katalogu nebo aby instruoval tvůrce, jak jich užívat, nýbrž z hlediska příjemce, který oceňuje jejich estetické hodnoty. Definice, navrhovaná Plaźewským, zní takto: „Řečí filmového umění jsou rozmanité kombinace vizuálně-auditivních obrazů (do roku 1930 vizuálních obrazů) a prostředkem šíření je systém rozmnožování filmových kopií, spjatý se soustavou kin nebo televizních stanic, jež tyto kopie vysílají“.

Důsledkem této koncepce bylo přesvědčení, že vztah mezi vizuálními a vizuálně-auditivními kombinacemi a mezi tím, co tyto kombinace sdělují příjemci, se dá popsat. Vycházejí z kritérií dílny vydělal Plaźewski jednotky filmu, které od nemenších (obrazové okénko) po největší (sekvence) popisoval, a zabýval se rovněž stylistickými obraty a vyprávěcími konstrukcemi. Z toho všeho skládal typologii „výrazových forem“ filmového umění.

Plaźewski však spíše směřuje ke stylistice filmu (v druhém vydání knihy z roku 1982 prozrazuje, že původně zamýšlel svou práci označit právě takovým titulem) než k jeho gramatice, i když podle něho stylistika a gramatika mají k sobě ve filmu blíže než ve verbálním jazyce. Píše, že historie filmových výrazových prostředků je uzavřená (neobjevují se nové prostředky) a nadešel čas zabývat se stylistikou. Také když se zamýšlí nad vývojem filmového jazyka a nad cíli, k nimž směřuje, charakterizuje Plaźewski nikoli „vývoj jazyka“, nýbrž určitou stylistickou tendenci, příznačnou pro šedesátá léta, zejména intenzifikaci obsahového náboje, aktivizaci diváka, připouštění náhody při současném omezení režisérova zasahování do skutečnosti, negování posvěcených pravidel a skrývání techniky.

V druhém vydání Plaźewski neprovádí žádné změny. Doplnuje knihu o novou kapitolu probíraje pracovní výsledky filmové sémiotiky s jednoznačně negativním hodnocením. Podle jeho mínění strukturální a sémiotické výzkumy naše znalosti exprese příliš neobohatily.

Z filmových teoretiků první poloviny šedesátých let kládí důraz na filmovou problematiku Jean Mitry²². Zpracovává však zevrubně a novátorsky spíše teorii znaku než teorii filmového jazyka a tento nedostatek způsobuje, že řada jeho tezí o znaku visí ve vzduchoprázdnu.

Mitry hovoří o filmu jako o „jiném jazyku“ uznává, že pokládá-li se model verbálního jazyka za závazný pro všechny systémy ucházející se o platnost jazyka, pak film jazykem není. Existují však různé formy jazyka a různé cesty jeho vývoje. Mitry rozlišuje jazyk fonetický, ideografický, fonetické písmo, jazyk matematický. Je nicméně obtížné zařadit film do některé z těchto kategorií. Nejlépe má k ideografickému jazyku a mohli bychom v něm eventuelně vidět novou podobu ideografického jazyka. Stabilní a konvenční symboly nahrazuje film proměnlivými symbolickými valéry, které závisí méně na předmětech a zobrazených událostech a více na kontextu. Kontextové vztahy a implikace rozhodují o významu. Všestranná analýza filmových obrazů vede Mitryho k tezi, že ve filmu nemáme co činit se systémem znaků a symbolů. Mělo by se spíše hovořit o výrazovém prostředku, vyjadřujícím city a emoce, ale nesdělujícím pojmy. Jestliže však budeme souhlasit, že výrazový prostředek, schopný formulovat, organizovat a sdělovat myšlenky mohoucí rozvíjet ideje podléhající modifikaci, schopný formovat se a transformovat, je jazykem nebo spíše stává se jazykem, pak podle Mitryho jsme oprávněni hovořit o jazyce filmu, Mitry však ani tak neopisuje a neanalyzuje filmový jazyk jako se spokojuje s formulací obecných podmínek jakékoli jazykovosti. Pojmeme jazyk lingvisticky, Mitry mnohokrát zdůrazňuje jeho logickou a dialektickou organizaci; dalo by se tedy předpokládat, že jazykovost se podle něho rovná diskurzivnosti čili rozvíjení myšlenek po způsobu po sobě následujících a spolu se propojujících článků. Poněvadž tento proces musí probíhat v čase, jako druhá podmínka jazykovosti vystupuje schopnost vytvářet časové struktury. Mitry však nezůstává u tohoto vysvětlení, neboť diskurzivnost plně neobjasňuje povahu jazyka filmu, jazyka umění (film je vždycky přetvořeným jazykem druhého stupně, neexistuje mimo dílo v podobě běžného jazyka), lyrického jazyka řídicího se skrze autora tzv. „vizuální logikou“ nebo „přirozenou logikou našeho myšlení“ čili ve skutečnosti prelogickou podobou našeho myšlení. Aby se zachytili projevy emocí, Mitry vyhláší, že konstitutivním prvkem filmového jazyka je rytmus, který umožňuje výpověď lyricky organizovat.

Počátek šedesátých let přináší rozvoj vědecké filmové sémiotiky, dovolávající se *expressis verbis* lingvistiky, jejich klasiků (v první fázi jsou to především Ferdinand de Saussure a André Martinet), její terminologie a nástrojů. Roland Barthes²³ patrně jako první upozorňuje filmology na sémiologii postulovanou de Saussurem – na teorii procesu jazykové komunikace. Upozorňuje také sémiology na film jako na předmět bádání, který je pro ně zvlášť zajímavý svou materiálovou různorodostí.

Avšak Barthes, všestranný badatel a kritik (především literární) zabýval se filmem jen okrajově. Zasahuje do sémiotické problematiky nejrůznějších oblastí, volil si systémy a případy jednodušší než film (fotografie, móda, strava).

Podle Barthesa²⁴ zahrnuje sémiologie všechny znakové systémy bez ohledu na jejich substanci a omezení. Ale obrazy, chování, zvuky, i když mohou označovat a označují, nečiní to autonomně. Každý sémiotický systém má lingvistický příměsek, takže označování je dublované verbálním sdělením. Sémiologie jiných, neverbálních systémů má co činit s jazykem druhého stupně, který je prostý takových jednotek jako monémy nebo fonémy, avšak operuje většími fragmenty diskurzu, vztahujícího se k předmětům nebo epizodám, jejichž označování tvoří základ jazyka, ale nemohou existovat nezávisle na něm. Autor vydoluje čtyři hlavní kategorie strukturální lingvistiky v binárním členění a pak ověřuje možnost a způsob jejich fungování v jiné látce než je ta verbální. Soustava kategorií je takováto:

1. Jazyka řeč
2. Signifiant a signifié
3. Syntagma a systém
4. Denotace a konotace

V *Éléments de sémiologie* však Barthes po filmu nesáhá a v jiných pracích z šedesátých let si tyto kategorie ověřuje jen namátkově a neúplně.

Ve své teorii znaku vychází ze zavedené definice de Saussurovy relace signifiant-signifié, kterou koriguje v dalších pracích²⁵, ale formulace koncepce filmového jazyka se nedobírá. Barthes mnohokrát zdůrazňuje rozpor mezi charakterem jazyka a jazykové výpovědi a filmovým zdělením. Podtrhuje, že jakákoliv jazyková operace spočívá v artikulaci významů čili vyžaduje nespojitost označujících prvků, kdežto fotografická a filmová sdělení jsou ikonická, spojitá a analogická. Vztah mezi předmětem a jeho zobrazením je podle něho tautologický, rozdíly existují, nejsou však výsledkem transformace shodné s pravidly stanoveného kódu, nýbrž výsledkem přenesení do jiné látky s pomocí mechanického záznamu. Když filmové znaky kopírují skutečnost, jsou analogické, proto bychom měli filmový jazyk rovněž pokládat za jazyk analogický. Tato koncepce však netlumí významové bohatství filmu, neboť rodina analogických jazyků je co do exprese nadmíru chudá. Chceme-li traktovat film jako jazyk (nikoli v ryze metaforickém významu tohoto slova), musíme v něm hledat neanalogické prvky nebo analogie deformované nebo transformované a zjistit, zda vytvářejí určitý systém.

Filmová sémiotika šedesátých let se vpravdě soustředila na takovéto průzkumy pokoušejíc se dokázat jazykovost filmu na základě utlého empirického materiálu (stylistické figury v Eizenštejnových filmech) a dodat efemérním jevům platnost pravidel.

Jiným možným řešením by podle Barthesa bylo operovat kategoriemi makrosémiotiky, jejímž předmětem jsou globální významy dající se interpretovat v rodné kultuře, kde funguje společenská konvence umožňující číst ideologické obsahy.

V důsledku svých dalších prací dospěl Barthes k závěru, že o filmu se dá říci jenom tolik, že patří k systémům masové komunikace, k systémům složitým, o jejichž povaze nic nevíme. Neumíme rozhodnout, které fakty patří do oblasti jazyka a které do řeči, nevíme ani, zda jazyk každého systému masové komunikace je autonomní nebo sestavený z jazyků pomocných.

Zásady strukturální jazykovědy do sémiotického systému filmu doslovně přeložil Pier Paolo Pasolini (*La lingua scritta dell'azione*, 1966)²⁶, obhajující oprávněnost termínu „jazyk“ ve vztahu k filmu. Na toto téma se vyslovil v řadě prací a v četných diskusích, mimo jiné s Umbertoem Ekem (Eco) a Christianem Metzem. Je-li vydělení diskretních jednotek a dvojitá artikulace lingvistickou podmínkou toho, aby se film mohl uznat za jazyk, pak film – dokládá Pasolini – tuto podmínku splňuje. Distinktivními jednotkami filmu jsou „kinémý“ čili „předměty, formy a akty skutečnosti“. Rovněž kinémý odpovídá rovněž fonémě ve verbálním jazyce. Ekvivalentem roviny monémů je ve filmu rovina záběrů – „jednotek reprodukcí obsah a vybavených audiovizuální expresí“. Problematičnost tohoto porovnání si uvědomoval sám autor, když si všiml, že v protikladu k fonémům je počet kinémů neomezený. Fonémy nejsou označujícími jednotkami, což se nedá říci o kinémech. Pasolini je nazývá „syrovými kousky skutečnosti“, tj. částkami jakoby neoznačujícími, které platnost označování nabývají v rámci záběru.

Když Pasolini dále rozvíjí svou koncepci, upouští od porovnání s verbálním jazykem a dospívá k přesvědčení, že film je „jiný jazyk“, „systém obrazo-znaků“ a že se v něm tedy mohou nevykytovat kategorie, na něž nás navykla lingvistika, např. dvojitá artikulace, nebo se budou vyskytovat v jiném vydání. Podle Pasoliniho audiovizuální langue filmu by měl být vybaven svébytnou, nenormativní gramatikou. Aby dokázal oprávněnost takto chápaného „filmového jazyka“, Pasolini vychází z myšlenky rozšířit a změnit sám pojem jazyka, vykročit za lingvistické vzory. Jazyk literatury se opírá o verbální jazyk existující už dříve; avšak čeho by se měl dovolávat filmový jazyk, jakého společného dědictví umožňujícího komunikaci? – táže se Pasolini. Odpovídá, že člověk každodenně komunikuje se skutečností, že tedy celý náš život je jakoby kinem v přírodě. „Řeč skutečnosti“ je pro nás označující podobně jako jsou pro člověka označující jeho vnitřní prožitky, sny, touhy a paměť.

Tuto myšlenku rozvíjí v dalším článku²⁷ (*Discorso sul piano – sequenza ovvero il cinema come semiologia della realta*, 1967); píše, že film můžeme vymezit jako „slovo bez jazyka“. Abychom filmům mohli rozumět, vztahujeme je nikoli k filmu, nýbrž ke skutečnosti. Film a skutečnost jsou tedy jedno a totéž a sémiologie filmu není nic jiného než druh obecné sémiologie skutečnosti.

Každý divák disponuje druhem neformulovaného a neuvědomělého „kodexu“, s jehož pomocí poznává jak skutečnost, tak i film.

Zde také Pasolini podrobněji rozvíjí myšlenku z *La lingua scritta dell'azione*, kde psal, že prvním a základním lidským jazykem je činnost, pojatá jako oboustranný vztah s jinými lidmi a s fyzickou skutečností. Tato činnost se projevuje: a) v řeči fyzické přítomnosti, b) v řeči chování a c) v řeči psaného – mluveného jazyka, a tyto tři složky syntetizuje. Pasolini také dělí řeč činnosti na dvě skupiny. První je řeč obecného chování čili syntéze celého způsobu bytí, pocházejícího ze společenské výchovy. Druhá je řeč specifického chování, projevující se ve zvláštních situacích.

Když Pasolini formuloval svou koncepci filmu jako „sémiologie skutečnosti“, řízené praktikem, který systematizuje samu skutečnost, narazil sice na zásadní odpor jiných filmových sémiotiků, ale naočkoval filmové sémiotice přesvědčení pro další zkoumání inspirativní, že film čerpá svou šanci sdělovat významy z něčeho jiného než je soubor pravidel platných pro filmové výrazové prostředky. Pasolini zavádí pojem „kód prožitě skutečnosti“, tj. uspořádané už námi a nikoli jakýmsi tajemným „komunikátorem skutečnosti“, a také se pokouší sestoupit na ještě nižší rovinu – ke kódu smyslové percepcie, který je pro něho kódem primárním.

V posledních pracích Pasoliniho z počátku sedmdesátých let²⁸ (*Teoria delle giunte*, 1971) se objevují nové myšlenky. Autor pokládá umělecký jazyk filmu nikoli za audiovizuální jazyk, nýbrž za jazyk časově-prostorový, pro nějž audiovizuální materie je pouze materiálním nosičem.

Sám jazyk by byl ryze duchovní, abstraktní. Budeme-li se důsledně pokoušet dešifrovat film a nalézat základy pro hypotetický filmový jazyk, musíme vzít v úvahu povědomí o analogii s fyziopsychologickým kódem skutečnosti, povědomí o audiovizuálním a časově-prostorovém kódu; první se týká filmového langue, druhý parole, třetí – metajazyka.

Když **Umberto Eco** (*La struttura assente*, 1968) sestavuje svou klasifikaci semiotik²⁹, klade film do oblasti zrakové komunikace, aniž předem rozhoduje, máme-li co činit s kódy, subkódy nebo repertoáry. Eco nazývá semiologii teorii komunikativních jevů, chápaných jako tvoření komunikátů na základě konvenčních kódů čili znakových systémů. Tyto systémy – zformalizované nebo dající se zformalizovat – nazývá semiotikami. Eco rezervuje pojem jazyka pro slovní kódy (vyznačují se dvojitou artikulací) a jiné systémy nazývá kódy (mohou se artikulovat buď v mnoha rovinách nebo v jedné). Ve vztahu k filmu hovoří tedy důsledně o kódu nebo kódech pojednávaje stejnou problematiku, kterou jiní autoři traktují jako jazykovou.

Ve stručné odpovědi na anketu časopisu Bianco e Nero (1972)³⁰ Eco přiznal, že mimo literaturu se všechna umění nalézají ve stadiu bádání presemiotického. Uznává však, že studium filmu je poněkud pokročilejší máje na mysli práce Barthesovy a Metzovy. Píše, že se film nalézá v půli cesty mezi verbálním jazykem, ryze arbitrárním a nezávislým na skutečnosti, k níž se vztahuje (nebo vztah k ní figurativně zobrazuje) a mezi jazykem předmětným (architektura, vzorkařství, semiotika trhu), v němž různé prvky, rovněž ty, jež mají symbolickou platnost, jsou zároveň užitkovými předměty, v nichž se projevuje lidská práce potřebná na jejich provedení. Za manifestovanou formální artikulací filmu, za vysíláním sdělení stojí proces průmyslové výroby.

Christian Metz nikde neformuloval svou koncepci filmového jazyka jako něco uzavřeného i konečného, i když právě takto s ní jeho komentáři a kritici nakládají. Všechny pojmy Metzovy semiotiky a oblasti jejich významu se přetvářejí nejen v jeho postupných pracích, ale i v glosách a komentářích nebo přímo v nových verzích starších textů, což znesnadňuje přesný popis jejich vývoje.

Výchozím bodem pro teorii filmového jazyka Christiana Metz je rozlišení, provedené Ferdinandem de Saussurem: langue – parole – langage. V článku *Le cinéma: langue ou langage?* (1964)³¹ rozlišuje Metz langue – kód silně organizovaný a langage, jenž takovým kódem není. Langages v přesném smyslu jsou verbální jazyky, jiné sémie naproti tomu jsou langages v přeneseném smyslu. Film se podle Metz od verbálního jazyka nesmírně liší, neboť je langage bez langue. Jazykovost filmu se odvozuje od jeho možnosti vyprávět. Jednotlivá filmová fotografie nic nevypráví, ale jejich sestavení už vyprávěním je. Obrazový diskurz je otevřený systém, slabě kodifikovaný, dvojitou artikulací jazyka, ale jednotky (jednotlivé obrazy) nejsou diskrétní, vyznačují se nedostatečným odstupem mezi signifiant a signifié, možnost chápat tento diskurz je přirozená.

Pojem filmového langage – píše Metz – je jistou metodologickou abstrakcí. Langues se nedají míchat (nedá se hovořit zároveň anglicky a německy), kdežto langages míchání a prolínání snášejí. V jednotlivých filmech se tento langage vždycky míchá s jinými systémy významů kulturních, společenských, stylistických, percepčních a jiných. Metz sice tvrdí, že ve filmu není nic, co by připomínalo dvojitou artikulaci jazyka, ale domnívá se rovněž, že ta artikulace není jediným myslitelným artikulacním systémem vůbec. Teze, že ve filmu neexistuje žádná artikulace, by tedy nebyla oprávněná.

Filmové sdělení je tedy vybaveno pěti rovinami kodifikace, z nichž každá představuje jeden druh artikulace: 1. percepce jako taková (systémy konstrukce prostoru, figury – pozadí atd.), operující už nabytými systémy chápání, kulturně proměnlivými; 2. rozeznávání a identifikace vizuálních a zvukových předmětů čili schopnost (rovněž kulturní a nabytá) správně nakládat s denotovaným materiálem filmu; 3. soubor „symbolismů“ a konotací různých řádů, spjatých s předměty a s jejich vztahy v kultuře; 4. soubor velkých vyprávěcích struktur (v Bremondově pojetí); 5. soubor vlastních kinematografických systémů, organizujících do specifického diskurzu různé prvky dodané předchozími systémy. Také velká syntagmatika (srov. heslo GRAMATIKA) je ve skutečnosti návrhem artikulace, byť se nepodobá artikulaci verbálního jazyka. Je to totiž artikulace filmového sdělení v rovině diskurzu.

Film je zvláštním druhem langage – jazykem umění. Langages jsou nejenom systémy, mající formální strukturu podobnou langue – ale i všechny jiné systémy, schopné sdělit člověku poznatky o člověku, tj. květomluva, jazyk malířství, mlčení. Film je bohaté sdělení s chudým kódem nebo jinak – bohatý text s chudým systémem. V protikladu k langue, který slouží dvoustranné komunikaci, langages umění jsou komunikací jenom v omezeném významu. Proto je lépe nazvat film prostředkem exprese než komunikací. Ve filmu neexistuje protiklad běžného jazyka a jazyka umění. Bylo by proto oprávněnější porovnávat ho s literaturou než s jazykem. Film jako každý langage není něčím prostým, vyžaduje – jako jiné velmi pružné systémy – aby se zkoumal specifickými, adekvátními metodami.

Metz si uvědomoval nedostatky svých ranějších prací dříve než vydal svou knihu *Langage et cinéma*. Týkalo se to především ne dost jasného a precizního používání pojmů jazyka a kódu. V rozhovoru, poskytnutém Raymondou Bellouroví³² (*Entretien sur la sémiologie du cinéma*, 1971) Metz opakuje, že jazyk filmu není podobný langue. Nalézáme v něm však vracející se uspořádání, více nebo méně kodifikovaná schémata, „vzory“ patřící do různých řádů, které evokují fenomény dílčí kodifikace vlastní diskurzu. Jako filmový langage označuje jednotu, která se definuje v kategoriích materiálu exprese nebo znaku-typu. Je-li literární langage souborem textů, kde materiálem exprese je písmo (écriture ve fyzickém smyslu), pak langage filmu je souborem textů, identických vzhledem k materiálu exprese, který je paterý. Skládá se z pohyblivého fotografického obrazu, z fonetického zvuku, z ruchů, z hudebního zvuku, z titulků a nápisů. Je to tedy technicko-smyslová jednotu, bezprostředně postižitelná percepční zkušeností a běžnými klasifikacemi.

V úvodu ke knize *Langage et cinéma* (1971)³³ však Metz setrvává na řadě tezí, formulovaných v člancích přetištěných v *Essais sur la signification au cinéma*, zejména na důsaznosti distinkce langue – langage – parole. V této knize má vůdčí charakter pojem kódu, neboť existenci filmového jazyka tu Metz důsledně popírá, byť ho používá vzhledem k jeho praktické užitečnosti. Když chce hovořit o filmu jako celku, o skupině kódů, zejména v protikladu k verbálnímu jazyku, používá termínu „filmový jazyk“ máje na mysli ideální soubor všech kódů. Jeho kvazidefinici nalezneme na str. 7 (LC), kde Metz píše: „Filmový jazyk není tak přesnou organizací jako jazyk verbální, obsahuje velké množství kódů, značný okraj pružnosti, možná je jenom svazkem volně spojených mikrosystémů“.

Jiné formulace definičního typu jsou tyto: „Je to kombinace všech speciálních a obecných kódů“ (LC, str. 69) a „soubor filmových kódů a subkódů“. Další charakteristika vyplývá z porovnání s verbálním jazykem:

- jazyka filmu užívají specialisté, verbálního jazyka všichni;
- jazyk filmu závisí na umění, jazyk verbální na skutečnosti;
- váha subkódů filmu je nepoměrně větší než ve verbálním jazyce.

Ještě jedna formulace, jež má ráz definice, vzniká z porovnání filmu a televize. Metz je nazývá dvěma technologicky a společensky různými verzemi jednoho jazykového systému, který můžeme vymezit jako určitý typ kombinací mezi řečí, hudbou, ruchy, titulkami a nápisami a pohyblivými obrazy, kombinací pojatých tak, že ony techniky mechanického zdvojení se užívají k tomu, aby „reprodukovaly“ pět druhů prvků. Zvukové prvky zachovávají jevové a percepční bohatství originálů, obrazové prvky podávají jen dílčí a nekompletní percepční analii.

Pojem písma (écriture), zavedený v závěru knihy, ani tak nestvrzuje Metzův názorový systém v otázce jazyka, jako ho překračuje. Písmo je čímsi přechodným mezi jazykem, společným celé společnosti, a mezi individuálním stylem daného spisovatele, je vlastní danému období, směru nebo škole. Systém filmového jazyka – praví Metz – je bližší pojmu écriture než pojmu jazyka. Je zároveň jazykem i písmem; jazykem v oblasti obecných kódů, písmem v obvodu jednotlivých subkódů, přesahujících individuální styl. Ale dělení na jazyk, písmo a styl, jasné na půdě literatury, není ve filmu tak docela zřejmé. Jazyk a písmo se na určitých úsecích prostupují, jazyk má určité rysy písma a písmo rysy jazyka, určité subkódy budou spíše spadat do individuálního stylu a určité obecné kódy by se měly lokalizovat mezi jazyk a písmo.

Avšak písmo spojuje Metz s pojmem filmu, nikoli s kinematografií. Kinematografie není písmem, nýbrž tím, co psaní umožňuje. Neexistuje tedy „filmový jazyk“ ani „kinematografické písmo“. Existuje soubor kódů a subkódů (systém filmového jazyka) a soubory textových systémů (filmové písmo). Když Metz uzavíral knihu konstatováním, že otázka, zda film je či není jazykovým systémem, je už zastaralá, uzavřel tak v historii sémiotiky určité období.

Gianfranco Bettetini (*Cinema: lingua e scrittura*, 1968)³⁴ začíná svůj sémiotický průzkum s vědomím nedostatků a zátěží v dosavadním myšlení v této oblasti, s vědomím jakéhosi provizoria přijatých řešení. Třebaže nedůvěřuje lingvistickým inspiračním zdrojům, porovnává pojem verbálního jazyka s pojetím filmu a přijímá určité výchozí předpoklady.

Film se skládá z množiny označujících prvků, plnicích roli podnětů ve vztahu k hypotetickému příjemci. Filmové sdělení se neskládá ze sekvencí elementárních znaků (srov. heslo ZNAK), nýbrž odvolává se na označující prvky v mnoha rovinách a koordinuje je v okruhu strukturované formy. Film komunikuje s pomocí jazyka, který vzhledem k charakteru svých znaků se snadno nepoddává zobecněním a neredukuje se na abstraktní schémata, způsobila ke klasifikačním úkonům. Používá jazyka, který koinciduje se samým filmem, poněvadž film formuje jazyk v procesu formování

sebe samého. Jakákoliv analýza sémiotického typu nás tedy bude vždy konfrontovat s celým a úplným kinematografickým fenoménem, nepovede však k abstraktnímu schématu typu langue. Autor tedy hledá vyčerpávající a polyvalentní definici jazyka, která by zahrnovala rozsáhlý prostor významové skutečnosti. Z koncepce Carly Schickové (*Il linguaggio. Natura, struttura, storicita del fatto linguistico*, 1960) přejímá pojetí subjektivního a objektivního aspektu jazyka, korespondující s dělením na langue a parole u de Saussura, a od Charlese Morrisa bere pojem systému znaků, výhodnější než jazyk. Morris ovšem píše o systému znaků lingvistických a z jeho charakteristiky se Bettetiniemu jenom dva rysy zdají podstatnými pro charakteristiku znaků filmových: společenství a polysituacnost znaků.

Společenství filmových znaků je však slabé a dvojznačné a v jeho světle se dá stěží prostě odpovědět, zda postačuje ke konstituování systému.

Společenský charakter verbálních znaků vyplývá ze stability jejich významu, podmíněné jejich arbitrárním a relačním rázem čili systémovou organizací. Filmový tvůrce však nedisponuje systémem znaků se stabilními nebo téměř stabilními vztahy, které by mohl zapojit do diskurzu podle vlastního uvážení.

Také polysituacnost je možná jenom ve velmi omezeném rozsahu. Polysituacnost chápe Bettetini jako stabilitu významů, vyplývající z nezávislosti na kontextu. Tento druh stability získáváme ve filmu tím, že se omezujeme na hodnotu obrazu jako znázornění, což nevede k institucionalizaci znaku.

Test, jemuž Bettetini podrobil filmovou výpověď, dopadl tedy negativně. Ani předpoklady toho nejpružněji traktovaného verbálního systému se nedají přeložit do systému operujícího pohyblivými obrazy.

Bettetini se vrací k tématu filmového jazyka v poslední partii knihy, po druhé části (K teorii filmové režie), která svým obsahem a uspořádáním připomíná tradiční příručky gramatiky (postupně pojednání jednotlivých výrazových prostředků). Filmové prostředky však pojednává nově, z perspektivy jejich uživatelů.

Neustálé zdůrazňování role autora a (méně často) příjemce filmu vede Bettetiniho k závěrečné pragmatické definici filmového jazyka, o němž píše, že „do svého expresivního rozvoje zapojuje mohutnou představivost autora a publika, jejich propletenost s kulturou a celou re-kreativní energií, kterou jsou s to koncentrovat na svět a ideje, jež ho tvoří“ (TL, str. 133). Diskurz, jaký můžeme konstruovat, vede k univerzálním zobecněním zásluhou vztahů mezi obrazy, jejichž percepcí budí u příjemce sensorické reakce a také určitý druh intelektuální aktivity. Ta ho nutí k tomu, aby spontánně využíval svých schopností racionalizovat a tím dospívat k určitým formám abstrakce. Autor tedy nemusí předkládat logickou posloupnost argumentů, ba nemusí se ani snažit, aby přesvědčoval své hypotetické publikum racionálními prostředky domlouvání. Stačí, aby působil jako básník vytvářející fiktivní svět, nabízející příjemcům možnost virtuálního pocitu nějakého přesvědčení.

Když Bettetini své úvahy shrnuje, přisuzuje filmovému jazyku (který nyní nazývá ikonicko-kinetickým) komunikování ve třech hlavních rovinách sémantické integrace:

a) V rovině lineárního, přímého znázorňování určité skutečnosti; ta je sice deformovaná a interpretována, ale jsou reprodukována kinematografickými znaky traktuje se jako potenciální generátor sukcesivních aktů komunikace. V této rovině se nevyskytují úvahy symbolické povahy.

b) V rovině přímé sublimace původní skutečnosti do symbolického univerza znakového rázu, kdy obraz nabývá označující autonomie a odtrhuje se od věci. Je to proces původní symbolizace, který odpovídá fázi ikonografické interpretace.

c) V rovině symbolického převodu do poetického univerza, kde obraz jako znak nabývá polyvalentní ráz, což je výsledkem tvůrcem užitých prostředků, zejména střihové skladby. Je to proces totální symbolizace relace znaků, který téměř vždy vede k nahrazení původního předmětu vztahu nebo k jeho přenesení z oblasti jevů do oblasti idejí, ze světa předmětů, jakými jsou ve skutečnosti, do světa, v němž se spojují v souladu s relačními kategoriemi mimo materiální meze a nad nimi. Interpretace v této rovině implikuje ikonologický postoj.

Není obtížné všimnout si, že se tato stratifikace opírá o koncepci Panofského, na niž Bettetini předtím stručně odkázal.

Příkladem americké „neogramatické“ reflexe může být kniha **Roda Whitakera**³⁵ (*The Language of the Film*, 1970); autor traktuje filmový jazyk jako specifickou expresi daného umění a důsledně se snaží vyhnout se úvahám sémiotického typu. Hned na počátku ujišťuje, že pojem filmového jazyka, jehož užívá, nemá nic společného s rozšířenou tradicí porovnávat ho s jazykem verbálním a nalézat jeho ekvivalenty v obrazové matérii.

„Film – píše Whitaker – je jazykem v širokém smyslu toho slova jsa celostní organizací zkušenosti, utvářené cíli autora, charakterem publika, příznačnými rysy sdělované události, organickou mechanikou a omezeními komunikační plastiky. Film je jazyk jako tanec nebo malířství, nikoli jako jazyk japonský nebo francouzský (...) Každý jazyk – v tomto širokém pojetí – prochází organickým vývojem a rozvojem. Tyto změny jsou funkcí cílů a tvůrčí aktivity komunikátora, povahy komunikované události a úrovně vyspělosti publika“ (LF, str. VI).

Ve srovnání s verbálním jazykem se filmový jazyk proměňuje neobyčejně rychle, takže se jeho normy dají stěží popsat. Tento úkon spočívá ve vydělení, klasifikaci a popisu forem a vzorů dostupných komunikátorovi (upozorňují, že termínu „communicator“ ve vztahu k autoru filmového sdělení používá Whitaker velmi důsledně). Dodatečná potíž vyplývá z faktu, že filmový jazyk je neslychané komplikovaný, obsahuje takové množství prvků, že mnohých z nich si příjemce nevšimne a dají se vysledovat jediné cestou analýzy. Základem veškerého zkoumání zůstávají technické podmínky, poněvadž filmový jazyk se rozvinul jako funkce sdělení soupravy mechanismů.

Zvláštní váhu příkladů Whitaker vizuálnímu aspektu filmu. Z genetického hlediska se film zrodil jako umění ryze vizuální a vizuálnost v něm zůstává tím nejdůležitějším. Ve filmovém jazyce je však kompozice mnohem komplikovanější než ve statických vizuálních uměních, třebaže se v podstatě řídí týmiž zásadami jako malířství a fotografie (rovnováha, směřování, důrazy) a užívá stejných prostředků (linie, masa, intenzita).

Ve filmu musíme brát na zřetel součinitel času a pohybu a všechny kompoziční možnosti, jež vyplývají ze střihové skladby.

Když Whitaker zdůrazňuje vizuálnost filmu a jeho spřízněnost s vizuálními uměními, přece jen si všímá jeho souběžnosti s lingvistickými formami komunikování. Podle jeho názoru se dá obsah filmu prezentovat různými způsoby: jako vyprávění, jako přesvědčování, jako informace, jako záznam, jako „čistě“ dílo. Téměř všechny tyto způsoby (mody) mají své ekvivalenty v literatuře, proto je Whitaker označuje jako lingvistické. Pouze jedna odrůda – čistý film – je nelingvistická v obsahu i formě, bližší malířství a sochařství než literatuře. Tato myšlenka nevyhnutelně připomíná postuláty avantgardy německého období, hledající cesty jak osvobodit film od literárnosti, děje a vyprávěčství. Příklady čistého filmu Whitaker ostatně čerpá z francouzské avantgardy, z expresionismu a z amerického undergroundu. Je však nucen přiznat, že filmový jazyk se rozvinul především na půdě naračnického filmu, jakkoliv nejrozšířenější je spojování různých postupů.

Podobně jako v pracích „gramatiků“ i u „neogramatiků“ jsou teoretické rámce výkladu dost skromné a slouží hlavně jako záminka k popisu „mašinerie“ filmu a jeho rozmanitě klasifikovaných výrazových prostředků. Whitakerova kniha se v tomto ohledu od daného standardu neodchyluje.

Jurij Lotman³⁶ (*Sémiotika kino i problémy kinoestetiki*, 1973) využívá v koncepci filmového jazyka z jedné strany výsledků vlastních výzkumů a výzkumů svých spolupracovníků ze střediska v Tartu o uměleckých jazycích, pojatých jako druhotné modelující systémy, z druhé strany však navazuje na tradici sovětských a českých výzkumů o básnickém jazyce a filmu, zejména na práce formalistů a Eizenštejna.

Lotman začíná tím, před čím váhali jiní sémiotikové filmu: přijímá tak širokou definici jazyka, že bez potíží zahrnuje rozmanité sémiotické systémy, včetně hypotetického filmového jazyka. Používal ji už dříve³⁷ (srov. *Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970) a opakuje ji v *Sémiotice filmu a problémech filmové estetiky*: „Jazyk je uspořádaný, komunikativní (slouží sdělování informací) znakový systém. Z definice jazyka jako komunikativního systému vyplývá povaha jeho sociální funkce: jazyk zajišťuje výměnu, uchovávání a shromažďování informací v kolektivu, který ho používá. Poukázání na znakovou povahu jazyka ho definuje jako znakový systém. Aby jazyk mohl plnit svou komunikativní funkci, musí disponovat systémem znaků. Znak je materiálně vyjádřená náhrada předmětů, jevů a pojmů v procesu výměny informací ve společenství“ (SF, str. 12, sloven, překlad str. 1).

Umění má vlastnosti, jež je spojují s veškerými jazyky, a rovněž ty, které je charakterizují jako jazyk speciální. Lotman dělí jazyky na přirozené (etnické jazyky), umělé (např. jazyk vědy, jazyk konvenčních signálů) a na jazyky druhotné, které častěji nazývá druhotnými modelujícími systémy. Umění je podle Lotmana druhotným modelujícím systémem čili komunikativní strukturou, vybudovanou nad rovinou přirozeného jazyka. Je to prostě a zřejmé, pokud jde o verbální umění, používající jazyka jako materiálu, ale tím se koncepce druhotného modelujícího systému nevyčerpává. Aby se do ní včlenila výtvarná umění, film, hudba, rozšiřuje Lotman tento pojem tak, že člověku přisuzuje vědomí par excellence jazykové, což způsobuje, že všechny podoby modelu, jaké vytváří, jsou konstruovány podle typu jazyka. Neznamená to, že druhotné modelující systémy rekonstruují všechny vlastnosti přirozených jazyků, mohou rekonstruovat jenom některé.

Jestliže umělecké dílo slouží komunikaci mezi komunikátorem a příjemcem (Lotman vychází z toho, že tak tomu je), můžeme v něm vydělit oznámení (to, co se sděluje) a jazyk (abstraktní systém společný komunikátorovi a příjemci). Lotman varuje před unáhleným zjednodušováním, které by v oznámení spatřovalo „obsah“ a v jazyce „formu“. Jazyk uměleckého textu jako určitý model světa spolu se svou strukturou spadá do „obsahu“. „Modeluje univerzum v nejvšeobecnějších kategoriích, které tím, že jsou nejvšeobecnějším obsahem světa, jsou formou existence konkrétních věcí a jevů“ (SF, str. 30, sloven, překlad str. 29).

Pojem jazyka (znaku a znakového systému) se Lotmanovi nerozlučně pojí s pojmem významu. V jeho pojetí reflexe o tom, co znamená „mit význam“, je podstatou sémiotické reflexe.

Jako se materialnost znaku uskutečňuje především v relačním systému, tak i obsahy znaků jsou myslitelné jedně jako řetězcy struktur, spjaté určitými relacemi. Význam vzniká tehdy, když máme dva různé řetězcy-struktury podle všeobecně přijaté Hjelmslevovy terminologie: plán obsahu a plán výrazu.

„Při překódování se budou mezi určitými páry prvků rozličné povahy ustalovat shody, přičemž jeden prvek ve svém systému se bude přijímat jako ekvivalentní s jiným prvkem v jeho systému. Podobné překřížení dvou řetězců struktur v nějakém dvojjediném bodě budeme nazývat znakem, přičemž druhý řetězec – ten, s nímž se vytváří shoda – bude vystupovat jako obsah, a první – jako výraz. To znamená, že problém obsahu je vždy problémem překódování“ (SF, str. 55, sloven, překlad str. 48).

Ve verbálním jazyce dominuje binární vnější překódování, ale není to jediný způsob, jakým se tvoří významy. V hudbě a architektuře máme co činit s vnitřním překódováním, kde se nepřipouští podsunutí významů ze struktury jiné řady; významy zde mají relační ráz, tj. vznikají jako výsledek výrazu jednoho prvku s pomocí jiných prvků uvnitř systému. Možné je i mnohočetné vnější překódování, tj. sestavení mnoha samostatných struktur, kdy znak není rovnocenným členem párové dvojice, nýbrž svazkem navzájem rovnocenných prvků různých systémů.

Koncepce druhotného modelujícího systému, vypracovaná na půdě literatury a k ní ideálně přiléhavá, v oblasti filmu vyvolává různé potíže. Dejme tomu, že akceptujeme ne zcela přesvědčivou tezi, že základem tu není přirozený jazyk, nýbrž jazykové vědomí – pak všechny Lotmanovy poznámky se zdají poukazovat na to, že ve filmu se veškeré operace provádějí přímo na skutečnosti. Nebo by se snad mělo říci na jazyku skutečnosti, jak to pojal Pasolini.

Filmový svět je bližší nebo podobný vizuálnímu obrazu světa, v tom se Lotman shoduje s filmovými teoretiky, ale zatímco obraz života tvoří určitý celek, filmový svět má ráz fragmentární. Ten první je nediskrétní, spojitý, do toho druhého se zavedla nespojitost: rozdělen na fragmenty podléhá různorodým kombinacím, jaké se nedají provést přímo na skutečnosti.

Termín „jazyk filmu“ se objevuje v rozloze Lotmanovy knihy mnohokrát, nejčastěji v pojetí „jazyka filmového umění“, kompletně propleten s estetickou problematikou, jako by byl synonymický s „jazykem literatury“ nebo s „jazykem poezie“, tj. s jazykem, který neexistuje před textem. Před jazyky uměleckých textů existuje jazyk přirozený, avšak není žádný filmový jazyk, který by existoval před texty a mimo texty. Po celou dobu ovšem máme na mysli, že podle Lotmana tvůrce filmu „myslí jazykově“ čili operuje technickými prostředky (jak se můžeme domýšlet) takovým způsobem, že dosahuje efektu jazykového působení. Autor to přímo neříká, můžeme to však vydedukovat z knihy; když hovoří o filmovém jazyku v jeho původním, základním významu, má na mysli soubor technických prostředků a z nich odvozených operativních možností, který je tvůrčí k dispozici. V tomto smyslu existuje „jazyk“ dříve než text. Do sémiotického uvažování a do sémiotického chápání základních kategorií se tu tedy vepsala koncepce, vyvozující se z jiného stylu myšlení, z jiné vývojové fáze filmové teorie.

Ve vztahu k filmu zavádí Lotman pojem metajazykových mechanismů kultury. Metamechanismus se může utvářet na trojím základě: mytologickém, uměleckém a vědeckém. Lotman přisuzuje filmu zvláštní úlohu v kultuře 20. století, poněvadž podle jeho soudu jenom on uměl sjednotit tři zmíněné aspekty plně organickým způsobem. Zvláštní důraz klade Lotman přece jen na aspekt mytologický.

„Na tomto světě kvality nezávisle neexistují, proto predikátem věci je jiná věc, a činnost se chápe tak konkrétně, že když nositel mytologického vědomí nebo dítě něco vypravuje, vypustí sloveso a činnost, jež mu odpovídá, raději předvede“ (SF, str. 41; kapitola Místo filmového umění v mechanismu kultury, z níž pochází citát, je ve slovenském překladu vypuštěna – pozn. překl.). Lotman se domnívá, že tyto vlastnosti zřejmě připadají filmu, ale že film v sobě obsahuje také strukturální možnosti vědeckého nebo uměleckého metajazyka. Lotman pojímá jazyk filmu jako svébytný vzor pro metajazykové mechanismy současné kultury, což spočívá v tom, že jazyk vytváří sběrný „obecný kód“ na zásadě sdružování jednotlivých kódů. Neodstraňuje a neneutralizuje antitetická konkrétní sdělení a systémy, nýbrž zachovává je v jejich celé různorodosti.

Sledující dále Lotmanovo myšlení dodejme ještě, že filmový jazyk podle něho asociuje opozici – pocit bezprostřední skutečnosti filmového světa s plnou iluzí. Kumuluje nejrůznější formy uměleckého vědomí – od nejarchaictějších po nejsoučasnější. Svět filmu, podobně jako svět mýtu, má ze sémiotického hlediska paradoxní povahu: jeho postavy, předměty a akce vůči objektivě rovině skutečného světa vystupují v podobě systému znaků, ale v konfrontaci s rozvinutějšími sémiotickými systémy – vyjevují neznámé vlastnosti skutečných objektů. Díky tomu může Lotman říci, že svět vytvářený filmem je „zároveň jak sám objekt, tak i model tohoto objektu“ (SF, str. 57; sloven, překlad str. 20).

Podstatná pro další Lotmanovy vývoje je teze, podle níž film integruje dvě narační tendence – obrazovou (pohyblivé malířství) a slovní. V základech filmu tedy leží nikoli jeden, nýbrž dva typy systémové organizace. Z prolínání těchto zásadně odlišných znakových systémů vyplývá příznačný důsledek: slova se začínají „chovat“ jako obrazy, obrazy jako slova.

Podobně jako předtím Metz – přímo ztotožňující film s vyprávěním – také Lotman přisuzuje základní význam filmovému vyprávění, naraci, fabuli. Když Lotman přisuzuje ikonickým znakům přirozenou tendenci zobrazovat, nikoli vyprávět, je zajímavé, že se domnívá, že vyprávění budované z ikonických znaků projevuje hlubší zákonitosti, příznačné pro veškeré narační texty. (Poznamenejme ovšem, že to vyplývá z faktu, že filmové vyprávění operuje nadvětnými strukturami, které jsou strukturami vyššího řádu.) Podmínkou vyprávění je sice segmentace, proto ve vztahu k vyprávění je jazykový materiál operativnější než ikonický, ale situace filmuje v tomto ohledu specifická. Film spojuje ikonické předvádění s „přirozenou diskretností materiálu“ čili s členěním na záběry. Zdá se, že Lotman na tomto místě nepamatoval na dříve vznesené výhrady, podle nichž ta „diskretnost“ sui generis přísluší jenom nečetným filmovým textům.) Kromě toho připojuje ještě hudební „vyprávění“. Tři druhy vyprávění – obrazové, slovní a hudební – tvoří tři souběžné roviny a vztahy mezi nimi se mohou vyznačovat vysokou mírou složitosti. Tyto relace mohou také vytvořit vyprávěcí struktury vyššího řádu, kde se prvky tří různých rovin objevují nikoli v souběžném uspořádání, nýbrž v posloupnosti. Do takto popsáných modelů se wpisují mimotextové vsuvky různého druhu (mj. jako citát) rázu společenského, historického, politického atd., které způsobují, že v nejvyšším patře můžeme chápat vyprávění jako montáž různorodých modelů nebo i kulturních bloků.

Lotman analyzuje prvky filmového vyprávění ve čtyřech rovinách, které pokládá za charakteristické pro veškeré vyprávěcí postupy.

V současné americké teorii se otázky filmového jazyka probírají zpravidla v rámci širší problematiky – audiovizuální komunikace – a rozebírají se v komunikativním modelu. Americké myšlení se rozhodně distancuje od evropské tradice zkoumat otázky filmu v estetické optice a v optice metaforického pojetí jazykové problematiky.

Sol Worth³⁸ (*Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication*, 1968) se vyhýbá tomu, aby rozhodoval, nakolik audiovizuální komunikace podléhá lingvistickým pravidlům nebo kódování vůbec, předkládá však důsaznou hypotézu, podle níž se film dá analyzovat, jako by byl jazykem.

Tato Worthova tzv. vidistika se zabývá: za prvé – formulací a kodifikací prvků vizuálního „jazyka“, užívaných v sekvenci tvůrcem filmu; za druhé – formulací těch jazykových pravidel, s jejichž pomocí divák vyvozuje význam z prezentace a vzájemného působení prvků.

Filmový „jazyk“ (autor nejráději klade ten výraz do uvozovek) v souladu s Worthovou definicí je souborem pravidel, popisujících vzájemné působení prvků, operací na těchto prvcích a jejich poznávacích prezentací v sekvenci. Takto pojatý jazyk je potřebný k tomu, aby přímě divák ke spojování prvků, operací a předmětů takovým způsobem, aby se z filmu dal vyabstrahovat význam.

Pro popis strukturálních prvků filmového jazyka je výchozím bodem pět parametrů. Jsou to: obraz v pohybu, rozložený v čase, umístěný v prostoru a v sekvenci spolu s matricí, jež ho pokrývá a skládá se ze zvuku, barvy, pachu, chuti a jiných, dosud neznámých technologických nebo smyslových podnětů. Základní jednotku filmové komunikace označuje Worth jako tzv. videm (vyskytuje se ve dvou variantách: jako kadém nebo edém), který předtím teoretici nazývali obrazem nebo záběrem. Problematika spjatá s parametry jazyka spadá do zkoumání jeho sémantiky, kdežto sekvence edémů můžeme pokládat za syntaktické operace, jaké se s nimi provádějí. Není tu však žádný návrh kódu, souboru pravidel nebo gramatiky.

V dalších pracích³⁹ (*Studying Visual Communication*, 1981) se Worth pokouší přetést prospěšnost lingvistických kategorií pro zkoumání hypotetického jazyka filmu. Dospívá k závěru, že lingvistika sice poskytuje filmové sémiotice základy, ale nenabízí hotovou teorii, která by se dala uplatnit. Zůstáváje pod vlivem Chomského a přiklání se k jeho zjištění, že film není jazykem, nezná pojem

uživatele mateřského jazyka ani nepoužívá jednotek, vůči nimž by se dala uplatnit táž taxonomie společných významových určení jako vůči verbálnímu jazyku. Worth nehodlá rozšiřovat pojem jazyka tak, aby zahrnul zjistitelná pravidla filmu, nýbrž zamýšlí vypracovat takovou metodologii a teorii, která by umožnila zkoumat, jak se to děje a na základě jakých pravidel obdarujeme filmové znaky významem s nadějí, že se právě tak budou číst.

Konečný závěr v tomto ohledu vyslovuje Worth v práci z roku 1975⁴⁰ (*Pictures can't say ain't*); rozšiřuje jej na všechny typy obrazů od kreseb po filmy. Domnívá se, že obrazy fungují jak v rámci jazykového povědomí (v nás), tak mimo rámec jazyka, samy v sobě. Veškerá obrazová prezentace není regulována systémem podle jazykového vzoru, který by používal lexika, gramatiky, schopnosti konstruovat parafráze nebo který by tvořil překlady v obvodu jeho vlastních formálních prostředků. Ale to my, příjemci obrazů, disponujeme generální faculté de langage, vztahující se ke každé symbolické látce a vůči implikaci a inferenci ihned uplatňujeme lingvistická pravidla.

Calvin Pryluck⁴¹ (*Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*, 1976) rozebírá film jako znakový systém odlišný od verbálního jazyka. Soudí, že analyzujeme-li takové jevy jako film a televize, musíme stanovit, zda hovoříme o kanálech přenosu či o znakových systémech. Televizní anténa a filmový projektor jsou nepochybně odlišné prostředky přenosu, ale film a televize jen různými způsoby užívají téhož znakového systému. Tento systém nemá jeden všeobecně přijatý a jednotně používaný název. K dosavadním názvům připojuje Pryluck svůj vlastní – obrazová komunikace (image communication) předkládá tuto předběžnou definici: obrazová komunikace je v čase kontrolovaná a mechanickými prostředky uskutečňovaná prezentace obrazů v sekvenci, jež jsou v určitých vztazích k řeči, hudbě a jiným zvukům.

Tato definice zahrnuje film, televizi a techniky operující nehybnými obrazy. Vyplývá z ní základní rozdíl tohoto znakového systému vztahu k jazyku. Autor sleduje tradici zkoumání tzv. filmového jazyka (tento termín, jakož i jiné od něho odvozené, pokládá Pryluck za zneužití) a dospívá k závěru, že tato tradice dokládá, že film má vlastnosti znakového systému, vycházejícího z konvencí, jež jsou podobné konvencím jazykovým nebo ikonografickým. Lingvistický model by tedy mohl přijít vhod při srovnávacím studiu obou systémů, traktovaných jako rovnoprávné, s tou výhradou, že se musíme vystříhat, abychom neuvízli v povrchních analogiích. V obrazové komunikaci jsou prezentace projekcemi, vycházejícími z fyzikálních zákonů, které prezentaci umožňují. Ale zatímco projekce je dána fyzikálními požadavky systému, konvence reprodukce systémem dána není.

Obrazová komunikace není reprodukčním mechanismem, neboť požadavek minimálního kódování je od ní neodlučný; minimum zahrnuje: 1) volbu postavení a uhlu pohledu, 2) fyzikální energii, kterou může mechanismus zaznamenávat, 3) prostředek soustřeďující energii čili čočku se specifickými vlastnostmi.

Toto minimum inkorporuje značný počet nezávislých proměnných kódování, podstatných pro význam; z těchto proměnných vyplývají různé možné deriváty.

Obrazová komunikace postrádá takové charakteristické rysy verbálního jazyka jako ustálený slovosled, referenční kategorie (čas, způsob, číslo), strukturální slova (v angličtině např. the, a, of, that, which), suprasegmentální fonémy (vyznačující sémantickou vazbu mezi sekvencemi nebo v obvodu sekvenci). V obrazové komunikaci nejsou žádná omezení, pokud jde o lokalizaci nějaké třídy obrazů v sekvenci. Neexistují ani konvenční způsoby signalizace charakteru vazeb mezi obrazy, neexistují ekvivalenty strukturálních slov. Vazba mezi po sobě následujícími obrazy je prostá a zřejmá jako výsledek samého faktu následnosti. Každá posloupnost evokuje význam, který nemusí vězet v jednotlivých obrazech.

Intuitivně však cítíme, že určitá omezení existují, jsou to činitele znesnadňující interpretaci sekvence. Abstraktní slovo ve větě je specifikováno skladbou, kdežto specifický obraz je zobecněn řazením. V tomto smyslu se obrazová komunikace jeví jako strukturálně induktivní, kdežto jazyk jako strukturálně deduktivní.

Východiskem pro koncepci **V. Ivanova**⁴² (*Očerky po istorii semiotiki v SSSR*, 1976) je Ejzenštejnův pokus (teoretický i praktický) spojit „jazyk logiky“ s „jazykem obrazů“, kterýžto pokus v nové sémiotické terminologii bude formulován jako synkretická kombinace konvenčních a ikonických znaků.

Vehikulem filmového jazyka je podle Ivanova fotografovaná běžná skutečnost, která okamžitě po zachycení na pásu podléhá figurativní transformaci.

V Ejzenštejnových filmech se metaforické významy objevují jako výsledek vyprávění v nominativu – jako vyprávění skrze věci. Znaky věci tvoří paradigma (pojaté Ivanovem podle de Saussura jako skupina prvků spjatých asociací). V procesu abstrahování hledáme společné sémantické rysy množin.

V Ejzenštejnově tvůrčím procesu podtrhuje Ivanov úlohu gesta. Gesto je totiž spjato jak s konvenčním systémem (verbálním jazykem), tak i se systémem ryze ikonickým (expresí emoce). Od gesta přechází Ejzenštejn ke grafickým rysům herce jako znaku, k malířským hodnotám organizace plánu a k utváření abstraktnějších proměnných (prostor, světlo, hudba, barva).

Ty mají určitý přímý ikonický význam jako vizuální (nebo auditivní) modely emocí a zároveň jsou materiálem pro formování konvenčních znaků tím, že utvářejí paradigma a indukují proces abstrakce porovnáváním kontextů – např. ve *Stávce* (Stačka, režia S. M. Ejzenštejn, 1925) sestavení liščí tlamy a agenta znamená srovnání člověk – liška.

Jerry Lee Salvaggio⁴³ (*A Theory of Film Language*, 1980) rozvíjí koncepci filmového jazyka vycházející z jeho časoprostorových aspektů. Podle jeho soudu komunikace ve filmu je možná a účinná, poněvadž čas a prostor ve filmovém vyprávění tvoří druhotný modelující systém (kterýžto termín přejímá od Lotmana). Když autor analyzuje časoprostorovou podmíněnost filmu (srov. heslo ČAS, PROSTOR), dospívá k závěru, že způsob, jakým režisér volí a prezentuje čas a prostor, je analogický s jinými systémy strukturování symbolů a od příjemce se tedy očekává, že dešifruje filmové vyprávění jako sdělení jazykové.

Salvaggio se nejprve zabývá vývojovým aspektem časoprostorového jazyka; ukazuje, jak časoprostorové kombinace záběrů vstupují do jazyka jako idiolekty než se kodifikují (srov. heslo KÓD) a pak proponuje svou teorii skladby (srov. GRAMATIKA), odlišnou od skladby lingvistické. V poslední části své práce autor ponechává stranou ryze konceptuální teze a věnuje se zkoumání jevů spadajících do obvodu parole. Za prvky parole pokládá ty prostředky, s jejichž pomocí tvůrce doručuje informace, pojící se s časem a prostorem vyprávění, jako roztmívání, zatmívání, prolínání, historické kostýmy, osvětlení atd. Jejich počet je prakticky nekonečný, tvůrce tudíž provádí výběr ze svěbytného lexikonu možností, dostupných v daném období, a tak stanovuje estetické normy. Odchytky od nich jsou zdrojem dezorientace, dvojnáčnosti a paradoxů. Mnohost norem, ideolektů a kódů nic nemění na faktu, že máme co činit s jedním časoprostorovým jazykem. Příjemce musí umět ten jazyk dekodovat, aby filmovému vyprávění porozuměl. Své úvahy Salvaggio shrnuje takto:

„Režisér volí diskrétní časoprostorové jednotky a spojuje je tak, že se z toho rozvíjí lineární znakový systém, který musí příjemce interpretovat jako jazyk. Poněvadž každý záběr prezentuje zvláštní místo a čas v obvodu fiktivního světa, působí každý záběr jako symbolický znak, vyzývající příjemce, aby konstruoval fiktivní model v souladu s režisérovou sugescí“ (TF, str. 164). Jako v každém jazyku může být informace srozumitelná jenom tehdy, když je kódovaná, propozice ideolektů z nejranějšího období filmové historie opakovaním postupně nabyly status kódů, takže se s příjemci novému jazyku museli učit.

Salvaggio se domnívá, že také tvůrci mají povědomí, že pracují s jazykem (ačkoliv jeho normy nejsou vždy vyjádřeny explicitně, nicméně jsou mlčky akceptovány) a že své záměry mohou nejlépe vyjádřit tím, jak budou manipulovat časem a prostorem.

Transformativně-generativní přístup **Johna M. Carolla**⁴⁴ (*Toward a Structural Psychology of Cinema*, 1980) vede k tomu, že se jeho pozornost soustřeďuje na pojem filmové gramatiky. V otázce jazyka se Carroll cítí zavázán objasnit, že jeho hledisko umožňuje traktovat vážně metaforickou tezi filmových teoretiků, že film je jazyk. Jako předpoklad Carroll nicméně přijímá Worthovu dřívější formulaci, že se film má studovat, jako by byl jazykem. Carroll rozvíjí názory Chomského maje za to, že zákony vládnoucí filmu jsou vzhledem k pravidlům verbálního jazyka izomorfní. Tvrdí také, že tento izomorfismus dokládá existenci univerzálu ještě obecnějších, vztahujících se k poznávacím možnostem lidského rozumu.

Poukazuje-li Carroll znovu v roce 1980 na zpochybňované pojetí filmového jazyka, cítí se povinen uvést argumenty na jeho obhajobu. Bere však v úvahu jen jeden aspekt problému. Vypovídá se s výtkou, že jazyk je kódem z gruntu digitální, kdežto film je zásadně analogický, vzhledem k tomu by jejich porovnávání nebylo oprávněné. Avšak o digitálním nebo analogickém rázu – dovozuje autor – nerozhoduje vlastnost daného jevu, nýbrž rovina analýzy. Abychom pochopili analogický systém, musíme ho přeložit na digitální, poněvadž to naše psychika způsobuje, že analogické může a musí být redukováno na digitální. Jiným argumentem proti digitálnosti filmového jazyka je fakt, že se v něm nevyskytuje zápor, jsou však známy digitální systémy neobsahující zápor. Ve fyzické rovině je verbální jazyk rovněž analogický, tvrdí Carroll. Digitalizuje ho lidský rozum. Stejně oprávněná by tedy byla teze, že rozum digitalizuje také energii vizuálních vzorů.

Podle **Hanny Książek-Konické**⁴⁵ (*Semiotyka i film*, 1980) výrazné způsoby delimitace obrazových a audiovizuálních výpovědí dokládají, že máme co činit právě s výpovědí (závislost na subjektivním vědomí komunikátora) a s textem (objektový ráz sdělení). Tyto kategorie implikují existenci jazyka, kdežto absence rejstříku ikonických znaků a sepsaných pravidel jejich existence vede některé teoretiky k tezi, že ikonický jazyk neexistuje, přestože ikonická komunikace v praxi funguje. Podle Konické novější koncepce jazyka jako množiny subsystémů dovoluje směřovat k odkrývání ikonického a audiovizuálního jazyka, pojetého jako množina subsystémů umožňující artikulovat myšlenku bez pomoci verbálních znaků.

Základem ikonických subsystémů jsou nikoli samy počty, vytvářející smyslové zkušenosti, nýbrž myšlenkové struktury, s jejichž pomocí náš rozum tyto zkušenosti pořádá a organizuje. Sémantické a gramatické kategorie verbálního jazyka nejsou jediným možným způsobem jejich pořádání. Zkoumání mimoverbálních označujících systémů závisí na rozvoji vědění o označovaných strukturách (o zákonech myšlení a chápání), které se nedají redukovat na jazyk. Modelující systémy, které sovětská badatelé rozdělili na prvotní a druhotné, rozlišuje Konická jinak. Prvotním modelujícím systémem by byly struktury myšlení, jež jsou zdrojem „přirozené“ logiky, a druhotnými systémy jak verbální jazyk, tak jiné znakové systémy.

Jestliže zkoumání objektových a neobjektových prvků a pravidel jejich spojování, jež podmiňují vznik obrazového syntagmatu, bylo by zkoumáním ikonické množiny označujících systémů čili ikonického jazyka a jeho jednotek, pak analýza obrazu-sdělení jako celostní struktury, uskutečňující určité schéma (tzv. kompoziční uspořádání, podle něhož se obraz člení na části ve vzájemném vztahu uspořádané, organizované tak, že to, co se prezentuje, má kompoziční „váhu“ a kompozice je významově funkcionalizována – takovou analýzu bychom měli pokládat za sémioticko-morfologické zkoumání ikonické výpovědi. Částice, které by se analýzou podařilo vydělit, mohly by se, ale nemusely krýt se systémovými jednotkami ikonického jazyka. Pro mnohoobrazovou výpověď je nezbytné zavést kritérium sémantické koherence, pro niž jsou podstatné tři činitele: jednota komunikátora, jednota příjemce a jednota textu. Konická analyzuje jejich přítomnost ve filmových textech.

Autorka uzavírá, že specifická neverbálních označujících systémů se projevuje v tom, že texty v nich formulované se zdají vůči znakům prvotně čili že správná taktika jejich zkoumání postaví teorii textů před teorii systémů.

V další práci⁴⁶ (*Jazyk filmu jako jazyk umělecký*, 1980) pokládá Konická kulturu za konfiguraci znakových systémů, kdežto umění za fenomén jiného řádu, který se vytváří nad těmito systémy a využívá jich. Avšak není tomu tak, že se nad každým znakovým systémem vytváří příslušné umění (což je případ verbálního jazyka a literatury). Znakové systémy, množiny a repertoáry tvoří společnou banku, z níž umění libovolně čerpají kombinující a integrující nejrůznorodější znakový materiál, a filmové dílo vzhledem k oné znakové různorodosti je případem extrémním. Příznačné rysy uměleckosti jazyka přejímá autorka od ruských formalistů berouc v úvahu: 1) „vzpou“ jazyka vůči systémovým normám; 2) přemíru organizace, vyšší míru organizace než v běžném jazyce; 3) oslabení referenční funkce znaků. „Umělecký jazyk“ tedy není rozdílný znakový systém, nýbrž určitý způsob užití a utváření znakového materiálu. Jeho zvláštnost se dá vystihnout konfrontací s běžným užitím, expresivně nezabarveným, tj. výchozím vyznačením nulové úrovně uměleckosti, což je úkol neobyčejně obtížný.

Ve filmu je třeba brát v úvahu fakt, že se buduje nad několika znakovými systémy, které před filmem a mimo něj mají vlastní přibližně určitelnou nulovou úroveň uměleckosti.

Książek-Konická se pokouší sepsat rysy, které samu materii filmu činí poetickou. Pokud pak jde o postupy jejího utváření, konstatuje, že „svou nutnou fragmentaritou a kaleidoskopičností je tok zvucích obrazů sám o sobě zvláštním prostředkem, samou svou povahou tropickým, neboť v každé skladebné vazbě tvoří metonymickou nebo synekdochickou strukturu: základní zásadou spojování záběrů, svým referenčním obsahem od sebe oddělených, je časová, prostorová nebo příčná relace mezi tím, co označují. Kromě toho kontextuálnost významů je ve filmových znacích spojena s faktem (...), že jsoucna tvořeny pro užitek daného sdělení vztahují se k prezentovanému světu, jenž je v něm konstruován“ (PS, 1980, str. 62-63).

Konická zpochybňuje teze italských a francouzských sémiotiků, kteří, byť přiznávají filmovým prvkům znakový charakter, mají za to, že jejich užití se neřídí pravidly distribuce a vazebnosti a systémově závislosti se objevují v rovině jednotlivého díla. Konická se domnívá: poněvadž ve všeobecném příjmu funguje pocit překročení komunikační normy, svědčí to o tom, že hledat předpoklady systémovosti filmového jazyka je možné. Pro sémiotické zkoumání jsou proto zvlášť důležitá ta místa filmu, která při příjmu přinášejí efekt překvapení, tj. situace, kdy dochází k narušení významové koherence uvnitř syntagmatu, a místa vnucující se znatelnosti znaku. **Jan M. Peters** – přes to, co sugeruje titul jeho knihy (*Pictorial Signs and the Language of Film*, 1981)⁴⁷ – používá častěji pojmu obrazové komunikace než pojmu filmového jazyka. Repertoár nejmenších formálních jednotek, které se mezi sebou liší vytvářející systém, přirovnává ke kódu, k langue v de Saussurově pojetí. Peters podrobně zpracovává problematiku kódů organizujících různé filmové znaky v systémy, ponechávaje pojem filmového jazyka pro množinu kódů. V diskuzi s Metzsem, jemuž vytýká, že ve své koncepci jazyka a kódů nepojímá rovinu chování kamery jako rovinu možného odlišného langue, formuluje Peters koncepci rovin artikulace filmového jazyka. Východiskem pro jakoukoliv klasifikaci a přiřazování filmových znaků je mu totiž dělení na formy reprodukce předmětu (rovina chování kamery) a na rovinu reprodukováných předmětů (substance obrazu).

Jednotlivé roviny se dále analyzovat na syntagmata a – podle Ecova návrhu – na šémy, znaky a figury. Mimo obrazové roviny vstupují do hry ještě rovina mimoobrazová a rovina nosiče obrazu, který sám o sobě může mít expresivní hodnoty. Rozdělení na dvě obrazové roviny se však nesmí porovnávat s dvojitou jazykovou artikulací. Nejmenší možná jednotka – záběr je větší než morfém, je syntagmatem. A neexistuje nic, co by se dalo přirovnat k fonému.

Peters nicméně rozlišuje trojí artikulaci významu ve filmech, dává jí však jiný smysl než ve verbálním jazyce. První artikulace je způsob, jakým kamera vybírá předměty mající vstoupit do obvodu záběru, odděluje zorné pole od ostatku do objektivu nepojatého a tak to, co uvidíme, stává proti tomu, co bylo pominuto. Druhá artikulace významu se pojí s chováním kamery, která zrcadlí způsob, jakým tvůrce vidí to, co se před ní vytváří. Kombinace záběrů ve větší jednotky je třetí artikulací významu.

Problematikou skladby a gramatiky se Peters nezabývá; problémy vazby záběrů sleduje jedině v kontextu stříhové skladby po způsobu předsémiotických teorií.

Stephen Heath⁴⁸ (*Questions of Cinema*, 1981) se pouští do problematiky jazyka ve chvíli krize. Je si vědom omezení a neúspěchu sémiotických teorií inspirovaných lingvistikou, ale zároveň si uvědomuje i to, že možnost těžit z vymožeností psychoanalýzy a teorie mluvních aktů otevřela před filmem jinou problematiku než je vazba mezi filmem a jazykem.

Přesto soudí, že film potřebuje novou teorii jazyka, která by potaz problematiku podmětu rozšiřující a měnící dosavadní oblast zkoumání jazyka. Jako jednu z možných variant této reflexe nového typu formuluje Heath „ideu návratu k tělu“ předpokládaje, že se jazyk má studovat v kontextu odporu těla vůči excesům jazykovosti. Abychom se vyhnuli chybám klasické sémiologie, nesmíme spojovat film s kódem (ani tehdy ne, souhlasíme-li s tím, že film ze sebe kódy vylučuje), nýbrž se životem, což s sebou nese nový rejstřík problémů: politické rozměry filmu a jazyka, analýza obrazu a zvuku, jazyk vůči problémům prezentace a sexuálního rozdílu.

Heath připomíná, že se o filmu často hovoří jako o jiném fenoménu než jazyk nebo – podle stejné zásady – jako o univerzálním jazyce ve dvou variantách: pozitivní a diskriminační (esperanto slouží k zábavě a informaci); a také jako o zásadně vizuálním jevu, který obsahuje minimum jazykovosti.

Relace obraz – zvuk zajímá Heath právě v jazykovém aspektu. Z jedné strany, ve vztahu k masinérii obrazů 19. století je zvuk vzhledem k svému technickému vybavení čímsi moderním, ale z druhé strany je sluchová sféra čímsi archaickým a marginálním, odlišným od obrazové sféry – opožděje se za řádem, zachycovaným okem, které vidí skutečnost jako množinu izolovaných věcí.

Příchod zvuku ve filmu znamená příchod jazyka s médiem hlasu. Hlas – v řeči procházející jazykem – je zvláštním deponářem těla, kteroužto vlastnost se pokoušely tlumit standardy hollywoodského filmu. Současný film avantgardní (Straub-Huillet) a feministický se proto pokouší využít hlasu proti obrazu a poukazuje na mytologickou vazbu hudebnosti a vokálnosti s archaicitou a ženskostí. Heath také přejímá hledisko Freuda (jiné než Lacanovo přesvědčení o tom, že slyšení má nejbližší k nevědomí), který relaci obraz-zvuk objevující se ve snu vidí v jazykovém aspektu. Sny jsou vizuální a jazyk, který se v nich objevuje, není propracovaný (jako obraz), nýbrž pouze reprodukován z pozůstatků dne. Nevědomí fungující ve snu není lingvistické, nezná skladbu, časy, shody atd. Tím, co zachycujeme ve snu, jsou prezentovány věci, ale naše interpretace se nezastavuje u věcí, pokouší se dosáhnout toho, co „řikají“. A tak to, co je vizuální, vždycky produkuje významy a prochází jazykem.

Cílovým bodem je Heathovi teorie mluvních aktů. Tuto koncepci však nerozvíjí, ale nabízí její zbežný náčrt.

O filmu můžeme hovořit jako o hotovém faktu, je vždycky dokončen, už vysloven, dán, každou projekcí se opakuje. Ale přes tuto stálost, „určenost“ filmu dál dochází k tomu, že se o filmu vypovídá a toto vypovídání uskutečňuje divák. Vypovídání je skryto ve vidění, slyšení, čtení, sledování, interpretaci, pamatování atd.

Divák „chytá“ film, zastavuje ho v jeho běhu, ale zároveň ho formuje, artikuluje, tvoří. Celým významem filmu je divákové „já“, jeho identita, to, co v něm je pro a proti filmu a instituci jeho sledování, regulaci výměny. To, že verbální jazyk je z vypovídání eliminován (řeč se nepodílí na performaci před filmem, během něho a po něm), poukazuje na dříve signalizované institucionální metody tlumení hlasu. Alternativní modely filmu se v tomto rozsahu pokoušejí jazykovost filmu přeformulovat.

Teresa de Lauretisová⁴⁹ (*Alice doesn't*, 1984) zpochybňuje ze stanoviska feminismu koncepci jazyka jako systému pravidel, který nemůžeme nerespektovat, jestliže se vypovídáme, komunikujeme nebo se účastníme symbolické společenské rozmluvy. Zamítá hypotézu klasické sémiotiky, že film jako verbální jazyk je formální organizace kódů, specifických i nespecifických, fungujících v souladu s vnitřní logikou systému. Jestliže o filmu můžeme říci, že je jazyk – dovozuje autorka – je tomu tak právě proto, že žádný „jazyk“ není. Neexistuje žádný unifikovaný příjem jazyka mimo konkrétní diskurz. Jazyky existují jako jazykové praktiky a diskurzivní aparáty, které produkují významy; existují různé způsoby sémiotické produkce, způsoby investování práce do produkce znaků a významů. Druhy investované práce, způsoby zde angažované produkce jsou přímo, materiálně relevantní konstituování subjektů v ideologii, ve specifických situacích praxe. Můžeme-li uvažovat o jazyce jako o aparátu podobném filmu, který produkuje významy fyzickými prostředky, pak filmové výpovědi jsou v tomto smyslu „nákladnější“ než řeč. Avšak problém nespočívá v tom, že film působí mnoha výrazovými prostředky, že je nákladnější a méně dostupnou „mašinérií“ než přirozený jazyk, nýbrž v tom, že významy nevznikají v daném filmu, ale kolují mezi společenskou formací, divákem a filmem. Produkce významů ve filmu neangažuje jeden specifický aparát, nýbrž několik.

Přechod od zkoumání jazyka ke studiu diskurzu je podle autorky tím nejsprávnějším řešením. Neobcujeme ani s „jazykem“ ani s „filmem“, nýbrž s jazykovými a filmovými praktikami. Systémové chápání filmového jazyka zatemňuje základní fakt, že filmové významy jsou výsledkem diskurzivních procesů, nikoli rezultátem systémovosti, že tu působí nejen četné kódy, nýbrž různé komunikační situace, podmínky vypovídání a příjmu a postavení adresátů výpovědi. Teresa de Lauretisová upozorňuje také na výstižnost mnoha intuitivních formulací Pasoliniho stran filmového jazyka. Jejich přeformulování na základě současných výzkumů o filmu by bylo poznatkově užitečné. Autorka připomíná Pasoliniho myšlenku, že film a poezie nejsou jazyky (gramatiky, artikulační mechanismy), nýbrž diskurzy a jazykové praktiky, způsoby prezentace.

Na půdě feminismu se problematika jazyka rozšiřá obvykle v aspektu nadmíru specifickém. Podle feministek nejen kultura je produktem a majetkem muže, ale i jazyk. Muž je producentem a disponentem jazyka a tím i vlastníkem veškerých diskurzů. Na tomto místě se hned nabízí otázka, jak je feministický diskurz vůbec možný, když ženy nedisponují vlastním jazykem. Toto dilema si feministky uvědomují a stavějí otázky bez odpovědí: Může se žena jako žena vypovědět? Je možný diskurz o ženě mimo dichotomii žena – muž, jež je základem diskurzu? Jak může žena tvořit kulturu, když je z ní vyloučena nebo je jí uvězněna?

Nápad, že jazyk je majetkem a produktem muže, nemá ovšem lingvistickou interpretaci, nýbrž jediné psychoanalytickou. Freudova koncepce vzniku a formování subjektu a její současná verze v podobě Lacanových tří rejstříků subjektovosti je koncepcí vztahující se k mužskému subjektu. Tři rejstříky subjektovosti – zobrazené, symbolické, reálné –, ukazující přechod od přírody do kultury, spojují vstup do světa kultury a získání jazyka s překročením prahu mateřského světa a se vstupem do sféry řízené ve jménu a po zákonu otce. Psychoanalytický model akulturace vylučuje ženu ze symbolického – domény jazyka a zákona.

Tuto problematiku rozvíjí **E. Ann Kaplanová**⁵⁰ (*Woman and Film*, 1983) všímajíc si momentů, jež předtím signalizovaly jiné autorky. Píše, že žena stojí tváří v tvář rozporu, jaký s sebou nese kontakt s jazykem. Cituje **Xavière Gauthierovou**⁵¹ (*Is there such a thing as women's writing?*, 1980), že dokud žena zůstane němá, stává se mimo historický proces, ale když začne mluvit a psát, jak to činí muži, vstupuje do historie podřízená a odcizena. Je nucena zaujmout místo v lingvistickém systému, který – lineární a gramatický – vládne symbolickým, superego a zákonem. Dovolává se **Claudine Hermannové**⁵² (*Women in Space and Time*, 1980) a **Julie Kristevové**⁵³ (*Oscillation between „power“ and „denial“*, 1980), z nichž první má za to, že má žena nalézt pusté území a promluvit z něho, z jakéhosi women's landu „nezkolonizovaného muži“, a druhá tvrdí, že ženy vyobcované z jazyka se stávají vizionářkami a tanečnicemi, které trpí, když musí hovořit.

Jurij Civjan⁵⁴, lotyšský badatel, se zabývá problémem geneze a evoluce filmového jazyka (*K probleme rannej evolucii kinojazyka*, 1986). Přes dostatečnou pramennou bázi a vydané práce (chronologická tabulka prvků filmového jazyka, a to jak těch, které vstoupily do rozvinutého filmového jazyka, tak těch, které se jako jeho odbočky dále nerozvíjely) je nesnadné umístit tento materiál na ose chronologie a podrobit ho evoluční interpretaci. Z jedné strany se filmový jazyk utvářel postupně, z druhé strany analýza materiálů vede k závěru, že celý možný komplet jeho prvků byl naprogramován od samého počátku. Ono postupné formování není totiž synonymické s „pokrokem“, jak se to interpretovalo dříve, nýbrž je výsledkem působení mnoha skrytých, mnohasměrných sil. V současných výzkumech se hledá geneze jednotlivých postupů v předfilmové látce, tj. v divadelním melodramatu, v komiksech, v populární literatuře, v optických představeních atd., nicméně naší pozornosti se dál vymyká geneze filmového jazyka jako systému relačních zásad, regulujících práci těchto prvků. Z tohoto hlediska je podstatné, že se doplňuje formující se filmový jazyk (na základě hotových forem existujících v kultuře) a formy vyprávění rané filmové epochy. Mnohastupňová vzájemná adaptace kinematografu do tradičních forem kultury má tu prvofadý význam.

Civjan vytýká a objasňuje tuto regulérnost: když si kinematograf „vypřipučuje“ hotové formy narační kultury, je nucen obracet se k několika kulturním toposům zároveň. Žádný ze známých druhů tradičního umění není s to na vlastní pěst vybavit filmový jazyk všemi prvky, nezbytnými pro vedení souvislého vyprávění. Filmový jazyk z počátku století byl napětím mezi vrstvami kultury od sebe vzdálenými, z nichž musel čerpat. Vznikalo protisměrné působení sil – pokoušelo se upevnit své právo na vytvoření nového kulturního toposu tíhl kinematograf k hybridizaci genealogicky různorodých prvků, zatímco každý z nich opět projevoval příznačný odpor zachovávaje v očích filmového diváka oněch let spojení se svým zdrojem“ (PW, str. 4).

Konflikt různorodých podjazyků kultury se podle Civjana soustřeďoval v místech montážních styků a nepřipravenost tehdejšího publika přijímat montáž vyplývala nikoli z jeho rozumové primitivnosti, nýbrž byla důsledkem silné interference struktur různorodých ve své genezi, kterou zpočátku jednota filmového textu nebyla s to překonat. Dodatečným problémem byl fakt, že pro diváka prvního desetiletí 20. století „celkem“ nebyl jednotlivý kratičkový film, nýbrž celé filmové představení; sousedící filmy navzájem interferovaly vyvolávajíc bezděčné asociace. Hlavní potíží tedy bylo ani ne tak pochopení autonomie rozvoje nového jazyka jako jeho kulturní adaptace.

„A tak – uzavírá Civjan – filmový jazyk v raném vývojovém stadiu můžeme představit jako síťku relací tíhnoucí k tomu vstoupit s kulturou do vztahu izomorfismu. Ukazuje se však, že adaptace je přitom oboustranná. Filmový jazyk postupně zvládá nejen sémiotiku mezitextových hranic, ale i sám učí kulturu sémiotice jak je porušit. Nad předcházející stratifikací kultury vzniká jazyk, jehož odůvodněním je jeho mobilita“ (PW, str. 12).

Lukasz Plesnar⁵⁵ (*Semiotyka filmu*, 1990) sahá po aparátu logické sémiotiky se záměrem získat odpověď na otázku, zda film můžeme traktovat jako jazykový objekt v logickém pojetí tohoto termínu. Rozdělil napřed filmové dílo na vrstvy (znázorňující, zaznamenanou, znázorněnou a komunikovanou) provádí rozbor – jako většina předchůdců – jediné vizuálního aspektu znázorňující vrstvy.

Plesnar předpokládá, že ne všechny komunikativní systémy jsou jazyky. Jazykem je takový komunikativní systém, který disponuje nekonečným množstvím znaků a nekonečným množstvím adekvátních způsobů jejich interpretace. Komunikativní systémy, jež tyto podmínky nespĺňují, jsou kódy. Model takto pojatého jazyka můžeme vyjádřit takto: $L = \langle A, M, G \rangle$, kde A reprezentuje abecedu (nebo slovník) jazyka L, M nekonečnou množinu vět, jež jsou konečnými fetčými prvků A nebo S, G - množina skladebných struktur přisouzených větám.

Slovník podle Plesnara zahrnuje: 1) jednotkové termíny čili elementární prvky znázorňující vrstvy (fragments v daném intervalu v určitém ohledu stejnorodé), 2) jednoargumentové nebo viceargumentové predikáty čili vlastnosti nebo relace, 3) logické spojky čili logické relace mezi stavy věcí, nastávajících v rámci znázorňující vrstvy.

Množina vět obsahuje atomové věty (s pomocí logických spojek se dají spojit do věty molekulární) a odpovídá množině stavů věcí, nastávajících ve znázorňující vrstvě.

Slovník a množina vět jsou konečné, sledujeme-li je v rovině jednoho filmu, ale jsou nekonečné, vezmeme-li v úvahu všechny existující a možné filmy.

Znázorňující vrstva – množina filmových vět – je sémanticky interpretovanou strukturou, tj. takovou strukturou, která musí mít sémantický model (uspořádání předmětů přiřazených k jejím výrazům a pravidla, jimiž se toto přiřazování řídí).

Pojem sémantického modelu se dovolává pojmu pravdivosti a v případě filmových vět se kryje s pojmem naplňování. Každá filmová věta se naplňuje ve dvou na sobě nezávislých oblastech, neboť ke každé větě jsou vždy přiřazeny dva odlišné stavy věcí, spadající do dvou různých možných světů: zaznamenaný stav věcí a znázorněný stav věcí. Ty tvoří rozdílné oblasti (vrstvy). V důsledku toho má znázorňující vrstva alespoň dva

sémantické modely: zaznamenanou skutečnost (vrstvu) a znázorněnou skutečnost (vrstvu). Pravidla, jimiž se řídí přiřazování v obou těchto oblastech, nazývá autor pravidly záznamového a pravidly prezentačního vztahu. Jedna i druhá se rozpadají na dvě třídy: na pravidla extenzionálního a intenzionálního vztahu a na pravidla denotace a konotace.

V systému filmové komunikace pak autor nalézá množinu relací přímé vyvozovatelnosti a relací důsledku, která podle jeho soudu vyplývá ze samé struktury filmového jazyka, přesněji z jeho deduktivnosti. (Z autorů, zabývajících se tímto rysem charakteristiky jazyka, jediné Plesnar vymezuje jazyk jako deduktivní, nikoli induktivní). Méně pozornosti věnuje autor skladebným strukturám, spokojuje se nepřímým důkazem existence takové operace. Ještě stručněji kvituje fakt fyzické realizace filmových znaků, přičemž stanovuje, že relace být fyzickou realizací spojuje konkrétní filmové plány a zvuky (znaky-exempláře) s jejich idealizujícími schematizacemi (znaky-typy).

Pojem filmového jazyka je od počátku myšlení o kinematografii metaforou, vytyčující směr zkoumání; tato situace se nemění ani v šedesátých letech, kdy se badatelé pokoušejí učinit z něho termín vědecký, který je pro tehdy se rozvíjející sémiotiku klíčový, neboť kolem sebe soustřeďuje skupinu přílehlých termínů jako znak, kód, systém, význam a mnoho jiných.

Pojem jazyka, sledovaný po několik desetiletí, podléhá historickým změnám, velmi podstatným a hlubokým, a to v takové míře, jaká se týká nemnoha jiných termínů. Proměnlivý je i sám rozsah tohoto pojmu. Od úzce pojatého systému, chápaného podle vzoru langue ve verbálním jazyku, který se pokouší maximálně zpřesnit – buď sahaje po vzorech transformativně – generativní gramatiky (Carroll, Colin) nebo matematické logiky (Plesnar) – k pojetí co neširšímu, ztotožňujícím jazyk se samou kinematografií (gramatikové, Bettetini).

Evoluce tohoto termínu jde dvěma nesuběžnými dráhami. Z jedné strany se teoretici pokoušejí vymanit pojem jazyka z konotací, spjatých s jeho běžným užíváním, z nezávazných porovnání a metafor vznikajících cestou ryze intuitivního uvažování, což vede k sémiotice a k rozmanitým koncepcím zrozeným na její půdě. Z druhé strany se časem ukazuje, že lingvistické a sémiotické chápání jazyka omezuje a neodpovídá, protože metajazyk těchto disciplín není nejlépe přízpůsoben popisu uměleckých jevů, zatímco předmětem pozornosti badatelů je především filmové umění, nikoli kinematografie jako celek. V této situaci filmoví teoretici buď abstrahují od procedur hodnocení a od pokusů popisovat estetické svébytnosti filmu s pomocí takového termínu jako jazyk a jemu podobné, nebo vědomě přenášejí svá zkoumání na půdu poetiky a estetiky vracející se k traktování jazyka v kategoriích výrazových prostředků.

Ten první postoj vede k přijetí komunikativní optiky, ke zkoumání filmu jako nástroje informace a komunikace, jako ne-umění (americká sémiotika), ten druhý způsobuje obrodu zkoumání gramatického typu, která dnes jednoznačněji zaujímají místo ve sféře stylistiky a poetiky, a inspiruje práci v oblasti filmové historie (Civjan).

Pojem jazyka v pojetí langue jaksi „překročila“ evoluce filmové teorie jako takové, která přetváří a pohlcuje sémiotiku, činic z ní součást svých největších diskurzů, především psychoanalytického a feministického. V této fázi se pojem jazyka, ať už jako langue nebo langage, ukazuje jako nedostatečný, potřebný je takový, který by umožňoval formulovat teorii podmětu, nevědomí, vstupu do jazyka, do jeho produkce předcházející komunikaci. Jedni teoretici, následující Lacana, orientují se na jeho koncepci „la langue“ (Heath), jiní, inspirováni marxistickými koncepcemi, volí pojmy signifikativních praktik (nebo diskurzů), jež nyní ve filmovém myšlení dominují (levicově radikální teorie, feminismus).

Historie pojmu „jazyka“ je tedy dlouhá, mnohoetapová a komplikovaná. Tyto koncepce, které se klonily k jeho interpretaci v kategoriích určitého abstraktního systému, skrytého za sděleními, nebyly všeobecně akceptovány, během času se jich vzdali sami autoři (Metz). Jiným koncepcím, pohříchu mnohem nevědecktějším, pokud jde o základy, na nichž byly formulovány, po svém dodala oprávnění badatelská a kritická praxe.

Pojem „jazyka“ (široký, volný, nelingvistický) byl vždycky případný na poli popisu manifestovaných fenoménů filmu, pojal se vždycky s dílnou filmového tvůrce a se systémem zákonů a zákazů, jež se na jeho půdě dají formulovat. Myšlení v kategoriích filmové dílny se nejednou uplatnilo na půdě sémiotické reflexe a vice versa sémiotiku postupovaly, ba i utvářely koncepce klasické teorie filmu (Metz, Bettetini, Lotman, Salvaggio), druhdy, ačkoliv ne vždycky, s prospěchem pro obě oblasti.

Pojem filmového jazyka, byť je dál životný a teoretiky popisovaný, však už přežil své období Sturm und Drang, nepatří dnes do souboru termínů, dominujících filmověvědným diskurzům.

Z polského originálu přeložil Zdeněk Smejkal

ALICJA HELMANOVÁ (1935) vstoupila na půdu teorie filmu uprostřed padesátých let se skupinou mladých polských kritiků, založivších týdeník Ekran. Záhy se vypracovala na jednu z nejproduktivnějších osobností varšavského týmu filmologů, sdružených kolem Aleksandra Jackiewicze (viz sborník Wstęp do badania dzieła filmowego, 1966, česky zkráceně jako skriptum FAMU Úvod do výzkumu filmového díla, 1968). Helmanová pak rozvinula rozsáhlou a vědecky plodnou činnost, nejdříve na univerzitě v Katovicích a pak v Krakově. Její cesta je značena nejen řadou samostatných publikací, ale i sborníků na nejrůznější témata, na kterých se vedle ní podíleli i její žáci. Za osu jejího dosavadního díla snad můžeme pokládat knihy O dziele filmowym (1970) a Przedmiot i metody filmoznawstwa (1985). Vyznačují se snahou o postžení povahy filmu a o jeho hloubkovou analýzu na základě metodologického pluralismu – interdisciplinární součinnosti filmologie se soumeznými obory (logikou, sémiotikou, lingvistikou, antropologií, psychologii aj.). Týmž přístupem se vyznačuje i Słownik pojęć filmowych (Slovník filmových pojmů), vycházející od roku 1991. Rozvržen do deseti svazků má obsáhnout klíčové pojmy teorie filmu, z nichž většina je velmi frekventovaná, avšak užívá se s velkou libovůlí. Nerezignující ani zde na samostatnou práci a zachovávající si vedoucí postavení Helmanová s týmem spolupracovníků bedlivě sledují historii každého pojmu a tak se dopracovávají jeho precizace. Dosud vyšlo sedm svazků Slovníku. Jeho význam pro prohloubení filmověvědné práce je evidentní.

BIBLIOGRAFIE:

- 1.) Canudo, Ricciotto: Réflexions sur le septième art. V knize L'usine aux images. Paris 1927. Text vznikl pravděpodobně v období 1920-1923. Český překlad Teorie sedmi umění. Illuminace, IV., 1992, č. 1.
- 2.) Lindsay, Vachel: The Art of the Moving Picture. New York 1915.
- 3.) Lincbach, Jacob: Tečenije obrazov. Javlenije kinematografii. V knize Principy filosofskogo jazyka. Opyt točnogo jazykoznanija. Sankt Petersburg 1916.
- 4.) Kulešov, Lev: Iskusstvo kino. Moskva 1929. (Slovenský překlad Filmové umenie. /Moje skúsenosti./ V revue Slovenské divadlo, 44, 1996, č. 2.)
- 5.) Ejchenbaum, Boris: Problémy kinostilistiki. Ve sborníku Poetika kino. Moskva 1926. Český překlad Problémy filmové stylistiky. Panoráma zahraničního filmového tisku, 1969, č. 2. (Slovenský překlad v antologii Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Bratislava 1986.)
- 6.) Tyňanov, Jurij: Ob osnovach kino. Ve sborníku Poetika kino. Moskva 1926. Český překlad O podstatě filmu. Ve sborníku Poetika, rytmus, verš. Praha 1968. (Slovenský překlad v antologii Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Bratislava 1986.)
- 7.) Kazanskij, B.: Priroda kino. Ve sborníku Poetika kino. Moskva 1926. (Slovenský překlad Podstata filmu. V antologii Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov. Bratislava 1986.)
- 8.) Ejzenštejn, Sergej: Perspektivy. Iskusstvo, 1929, nr. 1-2; Roditsja Pantagruel. Kino (deník), 4. 2. 1933; Srednja iz trech. Sovetskoe kino, 1934, nr. 11-12; Dickens, Griffith i my. Ve sborníku Griffith. Moskva 1944. Všechny statě přetištěny v edici Izbrannye proizvedenija v 6 tomach. Tom I. Moskva 1964. Český překlad poslední z nich Dickens, Griffith a my ve výboru Kamerou, tužkou i perem. 2. vyd. Praha 1961.
- 9.) Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien 1923.
- 10.) Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. Berlin 1933. Český překlad příslušné kapitoly Film a skutečnost ve sborníku Film je umění. Praha 1963.
- 11.) Jakobson, Roman: Úpadek filmu? Listy pro umění a kritiku, 1933, č. 1. V knize Poetická funkce. Jinočany 1995.
- 12.) Spottiswood, Raymond: The Grammar of the Film. London 1935.
- 13.) May, Renato: Linguaggio del film. Roma 1947.
- 14.) Epstein, Jean: Le cinématographe vu de l'Etna. Paris 1926. V knize Ecrits sur le cinéma. I. Paris, 1974.
- 15.) Epstein, Jean: Le cinéma du diable. V knize Ecrits sur le cinéma. I. Paris 1974.
- 16.) Martin, Marcel: Le langage cinématographique. Paris 1955.
- 17.) Raggianti, Carlo Lodovico: Cinéma arte figurativa. Torino 1957.
- 18.) Cohen-Séat, Gilbert: Le discours filmique. Revue Internationale de Filmologie, 1947, nr. 2.
- 19.) Cohen-Séat, Gilbert: Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Paris 1958.
- 20.) Morin, Edgar: Le cinéma ou l'homme imaginaire. Paris 1957.

- 21.) Plaźewski, Jerzy: Język filmu. Warszawa 1961; 2. vyd. 1982. Český překlad Filmová řeč. Praha 1967.
- 22.) Mitry, Jean: Esthétique et psychologie du cinéma. I.-II. Paris 1963-1965. Český překlad dvou kapitol z I. dílu Obraz jako znak a Rámec obrazu a jeho determinace ve sborníku Film jako znakový systém. Filmologický sborník. Sv. VII. Praha 1971.
- 23.) Barthes, Roland: Le problème de la signification au cinéma. Revue Internationale de Filmologie 1960, nr. 32-33.
- 24.) Barthes, Roland: Éléments de semiologie. Communications, 1964, nr. 4.
- 25.) Barthes, Roland: Le message photographique. Communications, 1961, nr. 1. Rhétorique del' imge Tamtéž, 1964, nr. 4.
- 26.) Pier Paolo Pasolini: La lingua scritta dell' azione. Nuovi Argomenti, 1966.
- 27.) Pier Paolo Pasolini: Discorso sul piano – sequenza ovvero il cinema come semiologia della realta. In: Linguaggio e ideologia nel film. Novara 1968.
- 28.) Pier Paolo Pasolini: Teoria delle giunte. 1971. Rem, 1971. In: P.P. Pasolini: Empirisme eretico, 1972.
- 29.) Umberto Eco: La struttura assente. Milano 1968.
- 30.) Umberto Eco: I questionari. Le riposte. Bianco e Nero, 1972, č. 3-4.
- 31.) Christian Metz: Le cinema: langue ou langage? Communications, 1964, č. 4. Český překlad Film – jazyk nebo řeč? In: Film jako znakový systém. Filmologický sborník VII. Praha 1971.
- 32.) Raymond Bellour, Christian Metz: Entretien sur la sémiologie du cinema. Semiotica, sv. 4, 1971.
- 33.) Christian Metz: Langage et cinema. Paris 1971.
- 34.) Gianfranco Bettetini: Cinema: lingua e scrittura. Milane 1968.
- 35.) Rod Whitaker: The Language of the Film. Englewood Cliffs 1970.
- 36.) Jurij Lotman: Semiotika kino i problémy kinoestetiki. Tallin 1973. Slovenský překlad Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. Bratislava 1975 (rozmnoženo).
- 37.) Jurij Lotman: Struktura chudožestvennogo teksta. Moskva 1970. Slovenský překlad Struktura uměleckého textu. Bratislava 1990.
- 38.) Sol Worth: Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication. Audio-Visual Communication Review, 1968, č. 16.
- 39.) Sol Worth: Studying Visual Communication. Philadelphia 1981.
- 40.) Sol Worth: Pictures can't say ain't. Versus, 1975, č. 12.
- 41.) Calvin Pryluck: Sources of Meaning in Motion Pictures and Television. New York 1976.
- 42.) Vjačeslav V. Ivanov: Očerki po istorii semiotiki v SSSR. Moskva 1976. Srov. i jeho studii Funkce a kategorie filmového jazyka ve sborníku Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2. Praha 1995.
- 43.) Jerry Lee Salvaggio: A Theory of Film Language. New York 1980.
- 44.) John M. Carroll: Toward a Structural Psychology of Cinema. The Hague 1980.
- 45.) Hanna Książek-Konicka: Semiotyka i film. Wrocław 1980.
- 46.) Hanna Książek-Konicka: Język filmu jako język artystyczny in: Problemy semiotyczne filmu. Katowice 1980.
- 47.) Jan M. Peters: Pictorial Signs and the Language of Film. Amsterdam 1981.
- 48.) Stephen Heath: Questions of Cinema. London 1981.
- 49.) Teresa de Lauretis: Alice doesn't. London 1984.
- 50.) Ann E. Kaplan: Women and Film. New York 1983.
- 51.) Xavière Gauthier: Is there such a thing as women's writing? In: New French Feminisms. Amherst 1980.
- 52.) Claudine Herrmann: Women in Space and Time. In: New French Feminisms. Amherst 1980.
- 53.) Julia Kristova: Oscillation between „power“ and „denial“. In: New French Feminisms. Amherst 1980.
- 54.) Jurij Civjan: K problému rannej evolucii kinojazyka. In: Trudy po znakovým sistemam, sv. XIX. Tartu 1986.
- 55.) Lukasz Plesnar: Semiotyka filmu. Kraków 1990.

Zdroj: KINO-IKON 2, Leto 1997, strany 7-30; KINO-IKON 4, Leto 1998, strany 4-22.