

Následující 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

Z N A K

Pojem znak - záměrně poukazující na rozdíl mezi filmovým obrazem a jeho designátem, což s sebou nese implikaci označení a nikoli duplikaci znázorněného předmětu - objevuje se v teorii filmu velmi záhy. V prvním čtyřicetiletí se však častěji užívá v běžném smyslu, daném zdravým rozumem (bez vztahu k existujícím teoriím znaku), než ve smyslu lingvisticky nebo logicky opodstatněném. Historicky nejranější je porovnání obrazu se znakem nefonetického písma, tj. buď hieroglyfického nebo ideografického, které se připomíná několik desetiletí (Lindsay, Kulešov, Ejzenštejn, Mitry).

Následným inspiračním zdrojem, zejména pro Rusy, je jazykoveda; objevují se odkazy na A. Potebnu, L. Jakubinského, L. Vendreyse a jiné. Teorie filmového znaku se plně rozvinula teprve ve chvíli, kdy filmová sémiotika, rodící se v šedesátých letech, sáhla po nástrojích, po terminologickém aparátu a po koncepcích strukturální jazykovědy. Jejím prvním vědeckým pokusům o definici znaku bezpochyby patronují koncepce **Ferdinanda de Saussura**, který ustavil sémiologii jako vědu o znacích.

Podstata jeho teorie znaku spočívá ve vztahu signifikant - signifikát^A (označujícího prvku a prvku označeného, přičemž název signifikant přisoudil autor smyslové podobě znaku a signifikát pojmu, který je jí označován. Tato vazba má arbitrární ráz a arbitrární jsou i obě složky: signifikant (kromě vzácných případů onomatopoeie) a signifikát; poněvadž se pojmy mění, neexistuje žádný nezbytný, přirozený a podstatný význam, který by signifikant a signifikát vázal.

V jazyce se znak vytváří rozdílem, jaký dělí jeho akustický obraz a pojmový kořen od jiných znaků. Znak má distinktivní ráz, je tím, čím nejsou jiné znaky. De Saussure klade důraz na fakt, že znaky existují výhradně v systému, nemohou se vyskytovat před jazykem ani mimo něj. Raná filmová sémiotika, zejména francouzská a italská, se pokoušela tyto předpoklady transponovat na systém filmových obrazů, které se traktovaly jako znaky. Filmový materiál se však těmto snahám rozhodně vzpíral.

O něco později se o slovo hlásí jiný inspirační zdroj - logika **Charlese Sanderse Peircea**, přesněji: jím předkládaná druhá trichotomie znaků, na niž se dosavadní pokusy o aplikaci omezují. Podle druhé trichotomie se znaky dělí na ikony, indexy a symboly. Specifičnost ikonického znaku spatřoval Peirce ve vztahu k zobrazovanému předmětu, spočívajícím v tom, že obě složky mají určitý společný rys. Ikonické znaky pak rozdělil na tři skupiny: obrazy, diagramy a metafory. Každá z nich zrcadlí předmět osobitým způsobem. Obraz jako podobnost předmětu, diagram vyjevuje jeho strukturu, metafora zvyrazňuje podstatné rysy předmětu, k němuž se vztahuje. Index je jiným typem souvislosti s předmětem. Onen předmět jej vyznačuje vazbou existence, např. dým jako znak ohně se pojí s ohněm, jenž je jeho zdrojem a příčinou. Symbol je pro Peircea znakem, který za svou reprezentativní funkci vděčí konvenci, určující jeho význam. Konvence tedy rozhoduje o tom, že daný znak může označovat daný předmět.

Peirceova koncepce dosud funguje ve velmi omezeném rozsahu. Využila se sama klasifikace a ta koncepce, podle níž se symboly rozrůstají, vyvozují se z jiných kategorií znaků nebo z jejich spojení.

Bujný rozkvět filmové sémiotiky lingvistického původu vedl k pokusům využít této inspirace, transponovat a rozvíjet koncepcí mnoha jazykovedců, logiků a sémiotiků buď odlišné než ty dvě základní, o nichž jsme se zmínili, nebo koncepce, které byly jejich doplněním a rozšířením. Nepřinášelo to však žádné zásadní změny, koncepce filmového znaku se jen v různých variantách rozhojňovaly.

Zdrojem radikálně odlišných inspirací se stala až psychoanalýza, na jejíž půdě pojmy znak, signifikant a signifikát fungují jinak než v jazykovedě. Ačkoliv stanovisko psychoanalýzy není v této věci jednotné, základní význam pro teorii filmu má koncepce **Jacquesa Lacana**. Rozšířil de Saussurovu teorii v několika závažných aspektech, především však rozdělil signifikant a signifikát. Prohlásil je za samostatné řady, oddělené bariérou, jež se signifikací vzpírá. Přesvědčení, že signifikant reprezentuje signifikát, je podle něho klamně a existence signifikantu není determinována signifikací. Signifikant je tedy od signifikátu oprostěn, nemusí označovat, může svobodně „těkat“. Signifikant je to, co determinuje předmět jako jistou pozici vůči významu a nikoli podmět je to, co determinuje signifikát aktem komunikace. Proto tedy podmět nepoužívá označujícího systému, nýbrž označující systém určuje podmět. Nikoli podmět „vypovídá“ o signifikátu, nýbrž signifikant „říká“ podmětu. Těnkavé signifikanty jsou výsledkem formálních procesů v nevědomí, které jsou charakteristické pro práci snu. Ve zkoumání literatury a filmu utvrzuje tato koncepce model textu, chápaného jako systém diskurzu složeného z těnkavých signifikantů, který se nedá interpretovat v referenční rovině.

Jiný aspekt Lacanovy teorie využily feministické teorie. Pro kritiku patriarchálního systému ve filmu se jako zvlášť vhodná ukázala koncepce falusu jako privilegovaného signifikantu touhy. Ze zkušenosti podmětu Lacan vyloučil jakýkoli přímý kontakt s realem. To, co si představujeme, hledá absolutní jistotu ve znázornění, jež nikdy není tím, čím se zdá. Tento základní nedostatek v signifikaci vysvětluje nedostatek v samém chování a totožnosti, který spočívá v jeho základech. K poznání rozdílu v oidipovské struktuře dochází tehdy, kdy dítě objevuje v matce bytost poznamenanou nedostatkem a imputuje jí touhu po tom, co ztratila: po falusu. Aby dítě udrželo plnou vazbu s matkou, chtělo by zaujmout to postavení, které v matčině touze zaujímá falus, chtělo by se jím stát. Není to možné, proto se dítě bude muset spokojit s nekonečnou sérií substitucí toho, čím není. A tak falus dostává signifikant, kolem něhož se mísí fixace významu, a zároveň označuje princip rozdílu, který determinuje to, co bude každému podmětu vždycky chybět.

Posledním zdrojem inspirace, který vede k negování oprávněnosti samé koncepce znaku, je dekonstruktivistická propozice **Jacquese Derrida**, který obrací axiologické opozice implikované de Saussurovou sémiologií a v dalším důsledku místo komplexu hlas - znak - písmo předkládá nový komplex písmo - stopa - rozdíl sestupuje na mikroroviny znaku (stopa jako teoretická jednotka vytvořená analogií ke kvarku ve fyzice).

Sled inspiračních zdrojů lingvistika - sémiotika - psychoanalýza - dekonstrukce vede filmové myšlení od pokusů pojem znak specifikovat a definovat přes jeho radikalizaci a štěpení (funguje pouze jako složka znaku-signifikantu) až po jeho popření a eliminaci. Snad první koncepci, elementární a naivní, předkládá **Vachel Lindsay** (*The Art of the Moving Picture*, 1915)¹, jenž se inspiroval historií písma. Lindsay navazuje na postřehy jednoho egyptologa, podle něhož základem písma starověkých Egyptanů bylo 800 hlavních forem; prováděje mechanicky prostý překlad pro potřebu filmu, hovoří o osmi stech obrazů, znázorňujících elementární známé věci, jako o základu činnosti filmového scenáristy hledajícího „vizuální kombinace“. Takto získáváme výchozí sérii obrazů a jejich doslovných významů. Ale tyto obrazy kromě doslovných významů mají rovněž „význam abstraktnější“. Z náležité rovnováhy při operování s prvotním a druhotným významem vynořují se - jak píše Lindsay - „filmy s duší“. Kdybychom s jistou přehnanou pečlivostí hledali v této koncepci instrukci pro scenáristy, pak Lindsay radí, abychom z 20 obrazů 19 ponechávali doslovný význam a jenom jednomu přisoudili význam dodatečný (v realistickém kontextu by působil podivně a nevsvětelně). Klíčí tu myšlenka, že jedny filmové obrazy označují podobností, kdežto jiné naprosto odlišným způsobem - podle principů zakořeněných v kultuře.

Lindsay však neusiluje o to, aby své koncepci dal podobu normativního systému; soudí, že stačí, bude-li to inspirovat scenáristu a nabídně-li to uvědomělé veřejnosti, jak film chápat.

Lindsay explikoval svou myšlenku sérií příkladů porovnáváje egyptské hieroglyfy (zachovávající podobnost obrazových forem) s písmeny latinské abecedy a s označením filmovým. Např. egyptský znak trůnu - latinské písmeno C - obraz trůnu ve filmu, včetně dodatečného významu „královskosti“ spolu s jejími implikacemi. Sémiotické pojetí znaku se objevuje v pracích ruských formalistů a svébytně modeluje sovětské filmové myšlení, které je přenáší na půdu poetiky neoperující sémiotickou terminologií, nýbrž terminologií dílny.

Boris Ejchenbaum (*Problémy kinostilistiky*, 1927)² předpokládá, že traktujeme-li dané umění jako jazyk, musí podléhat artikulaci, tj. dělení na elementární části (vyplývající z členění samotného materiálu) a na části označující, percipované divákem jako takové a tvořící tvůrcem

^A Jako ekvivalent původního označení signifikant-signifié přejímáme počeštěnou a substantivizovanou podobu signifikant - signifikát od Jiřího Pechara, překladatele Metzova *Imaginárního signifikantu* (Praha 1991), jakkoliv toto znění není dosud obecně přijato a kodifikováno. Vedl mě k tomu především fakt, že sama autorka byla druhdy nucena používat těchto základních termínů v podobě podstatných jmen, neboť jsou takto operativnější. (Poznámka překladatele.)

zamýšlené články celkové konstrukce. Podobně je stopa abstraktní částí verše, slouží jeho výstavbě, ale to, co skutečně Vnímáme, jsou skupiny prvků, pořádané rytmickými důrazy a tvořící celek. V této úvaze není nesnadné postřehnout myšlenku o dvojí artikulaci jazyka, přenesenou na umělecké dílo, artikulované v rovině minimálních částí neoznačujících a větších - označujících.

Základ filmu tvoří mechanické dělení pásu na filmová políčka, které nemá ráz artikulace; obrázky^B, tvořené jejich sledem, jsou druhem „atomů“, nikoli však jednotek, těmi jsou až záběry. Jejich uspořádání je už významovou konstrukcí.

Ejchenbaum užívá pojem jednotka a význam, samého termínu znak však neužívá. Za základní jednotku významu pokládá filmovou větu^C - skupinu prvků, soustředěnou kolem zdůrazněného jádra. Principem výstavby vět je pohyb plánů - od velkého celku po velký detail a naopak (progresivní a regresivní typ věty) - rozříznutý nadto proměnlivými pohledy, které Ejchenbaum nazývá perspektivními zkratkami. Jako většina teoretiků tohoto období přikládá Ejchenbaum základní váhu významům získaným montáží. Domnívá se, že obrázky (nebo i jejich fragmenty) mají druhy autonomní význam, ale i ten může v kontextu podléhat změnám. O významu obrázků zpravidla rozhoduje montáž, ustalující jeden z možných významů.

Jurij Tyňanov (*Ob osnovach kino*, 1927)³, který je blízký koncepcím Ejchenbauma, na rozdíl od něho pojem znak užívá. Praví, že znázorněný svět nazíráme ve filmu „prizmatem významu“, a dodává, že za tím účelem se věci musí přetvořit ve znaky. Tomu slouží technické a stylistické prostředky filmu - to jest vlastnosti, jejichž zásluhou se reprodukce liší od originálu (promítání na plochu, absence hloubky, barvy atd.) - a to, co dohromady tvoří kompozici obrázku. Rozhodující úlohu hrají perspektivní zkratky a osvětlení. Jednotkou podle Tyňanova je obrázek. Montáž působí změnu skoky. Je to specifický postup, který film sdílí s poezií. Obrázky - rovnoprávné jednotky - se mění jako určité metrické celky ve verši (volný verš). Jednotlivý obrázek může plnit také reprezentativní funkci vůči většímu celku (např. v retrospektivě může reprezentovat celou dějovou situaci), což umožňuje rozmanitě montážní operace.

Jiní autoři, publikující své práce spolu s Ejchenbaumem a Tyňanovem v témže sborníku *Poetika kino* (1927), nepoužívají sémiotického slovníku, pohybují se však ve stejném myšlenkovém okruhu a formulují koncepcce, důležité z hlediska filmové teorie znaku. **Boris Kazanskij** (*Privoda kino*, 1927)⁴ traktuje záběr jako znak (ač tohoto termínu nepoužívá) a sugeruje vazbu mezi znaky takových umění jako malířství, především grafika, a tím typem relací mezi rysy kompozice, perspektivy a osvětlení, ke kterým dochází v rámci záběru. To uvnitř záběru se uskutečňuje svébytná montáž nejen předmětů a osob („modelů“ podle terminologie Kazanského), ale i stylistických prvků a modalit, které se transformují ve složitý syntetický znak. Vyňaty z mateřských kontextů jiných umění, z nichž film čerpá, neobjevují se přímo v lineárním sledu, nýbrž jako nové autonomní celky, vymezené relacemi mezi sebou.

Podobně neužívají termínu znak, ale o znaku hovoří kameramani **Jevgenij Michajlov** a **Andrej Moskvín**, publikující v témže sborníku (*Rol kinooperatora v sozdani filmu*, 1927)⁵. Využívají variací modalit (vzdálenost, úhel, osvětlení, ostrost, zrnitost nebo jemnost obrazu), působících na lidskou psychiku přímo. Velký počet proměnných, které se v tvůrčím procesu dají kontrolovat, dává filmovému znaku obrovský potenciaální náboj. Díky tomu může fungovat nejen skrze denotaci, nýbrž i jako složitý emocionální znak, vyjadřující tvůrčív postoj.

Jako první prvek **Ejzenštejnovy** jazykové koncepce filmu se objevuje problém „skladebné“ jednotky, molekuly představení, o níž autor uvažuje při analýze divadelní inscenace (*Montáž atrakcionov*, 1923)⁶. Nazývá ji „atrakciómem“ a definuje ji jako „samostatný primární prvek konstrukce inscenace“, kterážto inscenace se vynoří jako výsledek volné montáže libovolně vybraných samostatných atrakcí.

V následujících pracích (*Neždannij styk*, 1928, *Za kadrom*, 1929)⁷ těží Ejzenštejn z inspirace, jakou mu skýtá znakový ráz japonské kultury. Široce rozpracovává z filmové teorie už známé porovnání obrázku a hieroglyfů a přenáší je i na metodu spojování obrázků - na montáž. Ejzenštejn připomíná evoluci hieroglyfů, odvozených z naturalistické reprodukce a pozbyvajících během vývoje obrazový ráz. Jeho pojetí hieroglyfů vede po přímé líně ke koncepci intelektuální montáže, autor pro vlastní potřebu definuje hieroglyf jako „konvenční obrys předmětu zobrazující jím vyjadřovaný pojem“ čili obraz pojmu. V druhé polovině dvacátých let se pokouší formulovat takovou koncepci filmového jazyka a také rozvinout takový druh tvůrčí praxe, který by umožňoval traktovat obrázky nikoli jako obrazy věcí, nýbrž právě jako obrazy pojmů. Za tím účelem autor rozvíjí porovnání významotvorných procesů ve filmu se stavbou složitých hieroglyfů. Vznikají z asociace dvou prostých hieroglyfů, ale tvoří nikoli jejich součet, nýbrž pojem vůči složkám zcela nový: sestavení hieroglyfů oka a vody dává pláč, sestavení nože a srdce - utrpení. Podobně - dokládá Ejzenštejn - můžeme postupovat ve filmu „spojující jednoznačné, významově neutrální obrazy v pojmové kontexty a řady“.

V dalším článku *Kino četyrjoch izmerenij* (1929)⁸ Ejzenštejn upřesňuje porovnání obrázků - hieroglyfů, soudí, že filmový obraz nikdy nedosáhne prostě jednoznačnosti písmene a zůstane mnohoznačný jako hieroglyf. Významy hieroglyfů se dají vyčíst nikoli jako takové, nýbrž v závislosti na dodatečných činitelech - na faktu, zda vystupuje sám nebo v kombinaci a v závislosti na malém znaménku-ukazateli přidaném z boku. Naproti tomu filmový obrázek se stává čitelným až ve spojení s jinými obrázky.

Teprve po deseti letech (*Montáž*, 1938)⁹ začne Ejzenštejn docenovat důležitost významu uvnitř obrázků, opouštěje od problému, který ho ve dvacátých letech fascinoval, od problému významové neutrálnosti jednotlivých obrázků a významu vznikajícího jako jejich součin, nikoli součet. V této práci se objevuje důležitý rozlišení vyobrazení a obrazu. Vyobrazení je charakteristická ikonografická podrobnost, např. hodiny jako vyobrazení jsou určitým geometrickým vzorem, který nás vede k obrazu pojmu času. V režisérově tvůrčí fantazii se rodí obraz, jenž je významovým pojetím tématu. Musí ho však přetvořit v několik vyobrazení, která dohromady sdělí příjemci zobecněný obraz. Když Ejzenštejn dál rozvíjí koncepcce montáže (tři studie pod názvem *Vertikalnij montáž*, 1940-1941)¹⁰, vrací se ještě jednou k pojetí jednotek a zastaví se v rovině záběrů, které se k sobě dají přiřazovat horizontálně. Ale tyto záběry se rozvrství na jednotky spojované vertikálně; jednotku obrazu provází jiná jednotka - zvuk (hluk, mluva nebo hudba).

Lev Kulešov (*Iskusstvo kino*, 1929)¹¹ traktuje obrázek jako znak (obrázek není fotografie, obrázek je znak - je to písmeno montáže). Ve všech svých pozorováních o povaze filmu autor podtrhuje to, co slouží sdělování záměru tvůrce, který vyjadřuje svou myšlenku s pomocí obrázků-znaků a montuje z nich věty - větší části výpovědi. Nezávisle na svých předchůdcích porovává autor obrázek s písmenem, nikoli však s latinskou abecedou, nýbrž s hieroglyfem nebo s ideogramem označujícím složitý pojem. Na jiném místě Kulešov své praví, že materiálem filmu jsou věci v reálném prostředí, ale mnohokrát zdůrazňuje, že se do obrázku má pojmut pouze to, co chce režisér sdělit divákovi, ostatní je třeba vyřadit (neutrální pozadí, irisová clona atd.). Znakovou funkci obrázku mohou zdůrazňovat změny normálního postavení kamery nebo figury působící jako interpunkční znaménka. Zdroje jazykové konvence filmu nedokáže autor ukázat (píše, že počátky filmových konvencí a pravidel mizí „v propasti času“), ale uvědomuje si její specifčnost. Byla všeobecná, společensky akceptována, jakkoliv se nejméně stěží dala vysvětlit.

Roman Jakobson (*Úpadek filmu?*, 1933)¹² vychází z předpokladu, že materiálem všeho umění jsou znaky. Potvrzuje intuici těch raných teoretiků filmu, kteří měli za to, že jeho materiálem nejsou věci, nýbrž znaky. Podle Jakobsona se v těchto tezích neprojevují rozpory, poněvadž už sv. Augustin učil, že kromě znaků, jejichž podstatnou funkcí je něco označovat, existují věci, které se dají užívat ve funkci znaků. Optická a akustická věc proměněná ve znak je specifickým materiálem filmu a proměny věcí ve znaky filmovou metodou jsou synekdochické operace, zásada prax pro toto. Podstatou filmu je fragmentarizace: tvůrce používá fragmenty předmětů, které se různí velikostí, výsečí času a prostoru. Při jejich spojování se řídí zásadou podobnosti nebo kontrastu, tj. metaforou a metonymií. Analýzy filmových výrazových prostředků dokládají, že každý prvek skutečného světa se na plátně proměňuje ve znak.

Lingvistické chápání jazyka a znaku vede k rozlišení, jaké **Jean Mitry** zavádí v úvodu ke svým úvahám o povaze obrazu (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963-1965)¹³. Hovoří výslovně o lingvistickém a psychologickém chápání termínu znak. V tom prvním významu je znak symbolem, v němž relace signifikant-signifikát má konvenční ráz, a to, co je označeno, je pojem. V psychologickém významu hovoříme o analogonu; znakem dané věci je tu to, co jako množina podnětů percepčně odpovídá - percepce věci samé. Obraz jenom někdy - praví Mitry - může nabývat

^B Polská filmová terminologie rozlišuje pojmy „klatka“ a „kadr“, pro než v českém pojmosloví nemáme adekvátní párový ekvivalent. Velmi přesně vymezení obou pojmů podává Lech Pijanowski: „Kadr - výtvarně komponovaný filmový obraz, klatka film promítnutý na plátno. Klatka je technický pojem vztahující se k filmovému obrazu zaznamenanému na pásu - naproti tomu filmový kadr je umělecký pojem z oblasti estetiky“ (*Male abecadlo filmu i televiziji*, 3.vyd., Warszawa 1969, s. 106). V překladu se pokoušíme toto rozlišení vyjádřit pojmy „políčko“ a „obrázek“. Výhrady budi dnulý z nich - vyskytuje se v Gürtlerově *Malém filmovém slovníku* (Praha 1949) a ještě ve *Filmu a. filmové technice* (Praha 1974), avšak *Malý labyrint filmu* Jana Bernarda a Pavly Frýdlové (Praha 1988) jej už neuvádí, protože se v praxi (ani publikační) neujal. V souvislém textu se vyskytuje např. v Sadoulových *Zázracích filmu* (Praha 1962). Obnovujeme jeho užití z nouze, jsouce si vědomi, že jeho ztrobňená forma odkazuje pouze na obrázek na filmovém pásu. Je tedy na čtenáři, aby si u tohoto termínu vždycky domyslil, že jde o výtvarně komponovanou jednotku v její „živé“ podobě na projekčním plátně. V antologii *Sovětská filmová teória dvadsiatich rokov* (Bratislava 1986), do níž jsou zahrnuty i stať Ejchenbauma a Tyňanova, Peter Mihálik překládá „kadr“ většinou jako „záběr“, čímž problematiku nejmenších jednotek filmu značně zplouštuje. (Poznámka překladatele.)

^C Podobně jako s „kadretem“ je tomu i s pojmem „fraz“ - ani pro ni nemáme v naší kodifikované terminologii adekvátní výraz (ve *Filmu a filmové technice* se vůbec nevyskytuje). Překládáme ji jako „větu“. Píše-li se v textu „filmová věta“, jde o takový fragment filmového díla, který tvoří jednotku ucelenou významově a rytmicky čili vlastně o „montážní větu“. (Poznámka překladatele.)

funkci znaku v lingvistickém chápání. Zejména v takových formách využití, kdy obraz znamená něco jiného než ukazuje, čímž se signifikant a signifikát od sebe liší. Takové znakové využití obrazu nalzáme především v Eizenštejnových filmech - např. v *Křížníku Potěmkinu* (1925) - lékařův lorňon, houpající se na provázku znamená, že jeho majitel byl shozen z paluby a v dalším důsledku znamená rovněž pád třídy, kterou reprezentuje, a pád carského režimu. Ale možnost takového významu nepřipadá žádnému obrazu napořád. Žádný jednotlivý obraz není znakem jiné věci než je ta, kterou znázorňuje. Možnost takového významu získává jenom v množině, a to implikací.

Obraz z titulu své povahy tedy neznamená, nýbrž ukazuje. Ať si je sebanalogičtější s věcí, kterou ukazuje, nikdy s ní není totožný, vždy je v něm významově obsaženo něco navíc. Obraz věci je něco jiného než věc sama. Vnímáme jej jako obraz a zároveň jej vidíme a chápeme jako reálnou věc. Věc daná obrazem ztrácí svou materiální existenci, ale umožňuje nám obcovat se svou esencí ve fenomenologickém pojetí tohoto slova. Svou přítomností poukazuje na to, co přítomno není, a v důsledku toho všeho se dá říci, že všechny věci dané obrazem dostávají určitý smysl, jaký ve skutečnosti neměly. Tato úvaha vede k tomu, že pokládáme obraz za znak, poněvadž je substitutem předmětu, přesně - symbolickou reprezentací ideje předmětu. V závěru druhého svazku *Esthétique et psychologie du cinéma* se Mitry k této věci vrací ještě jednou. Píše, že slovní význam je vztahem znaků, kdežto filmový význam vyplývá ze vztahu faktů. Fakta nejsou znaky; co tedy vidíme, jsou obrazy toho, co se nám předvedlo. Závislí význam na vztazích mezi obrazy, je významem beze znaků (toto vymezení je poplašným signálem pro mnoho teoretiků, kteří komentují koncepci Mitryho), ale nutně se obrací k předmětu, který tím projevuje své symbolické valéry. Obraz nabývá jakost znaku, třebaže jim není.

Předběžnou koncepci filmového znaku předkládá **Roland Barthes** v roce 1960 na stránkách *Revue Internationale de Filmologie* (čís. 32-33) v textu *Le problème de la signification au cinéma*¹⁴. Je zasazena do širší koncepce znaku v neverbálních systémech, kterou autor formuloval o něco později. Barthes má za to (*Éléments de sémiologie*, 1964)¹⁵, že v nelingvistických systémech vyvstává relace signifikant-signifikát, ale rozdíl se objevuje v rovině substance. Mnoho sémiologických systémů (mezi nimi obrazy) operuje expresivním materiálem, jehož podstata nespočívá v tom, že něco označuje. Často jsou to předměty denní potřeby, jichž společnost užívá derivačním způsobem, aby se něco označilo. V takové výchozí situaci hovoří Barthes nikoli o znacích, nýbrž o funkcích. V první etapě se funkce doplňuje významem, což je nevyhnutelné, protože ve společnosti každé užití předmětu se proměňuje ve znak sebe samého. V druhé etapě - kdy se znak už utvoří - může ho společnost znovu zfunkcionalizovat a hovořit o něm jako o předmětu denní potřeby. Aby tato nová funkcionalizace, jež není totožná s tou první, mohla nastat, potřebuje jazyk druhého stupně. Koresponduje s druhou sémantickou institucionalizací - s rodninou konotací (viz DENOTACE - KONOTACE).

Znak je výsledkem relace signifikant - signifikát, ale Barthes ji raději nazývá nemotivovanou než arbitrární. Arbitrárnost totiž chápe osobitě nikoli jako výsledek konvence, nýbrž jako výsledek jednostranného rozhodnutí. Když je relace signifikant - signifikát motivována, máme co činit s analogičností.

Barthes klade silný důraz na relaci analogičnosti, kterou přisuzuje fotografickým a filmovým obrazům. Omezuje se však na opatrné hypotézy. Píše, že by bylo zapotřebí určit, jak může být analogie v souladu s diskretností, která je přece pro signifikaci nezbytná, a pak - jak se dají stanovit paradigmatické série, když signifikanty jsou analogiemi. Je rovněž velmi pravděpodobné, že sémiologie odhalí nečisté, smíšené systémy, v nichž je motivace velmi neurčitá, nebo ji bude také pronikat druhotná nemotivovanost, takže se znak dostává do jakéhosi konfliktu mezi tím, co motivováno je, a tím, co motivováno není.

Východiskem pro koncepci filmového znaku byla zjednodušená definice de Saussura. Barthes měl za to, že signifikantem je konkrétní prvek zviditelněný ve filmovém obrazu, kdežto jeho signifikát - je pojem. Připomeňme, že de Saussurovi je signifikant představovou formou smyslové podoby znaku, kdežto Barthesovi je konkrétním předmětem poukazujícím na něco jiného než je on sám, a v pozdějších pracích je smyslovou konkrétností obrazu analogickou předmětu. Barthes soudil, že pojmy jsou označeny celými soubory konkrétních předmětů a jejich kombinacemi. Znamená to, že jednotlivému signifikátu odpovídá velké množství materiálově různých signifikantů, které, užitý v jiné kombinaci, mohou se vztahovat k různým signifikátům. Takto chápané filmové znaky jsou tedy polyvalentní a heterogenní, na jejich půdě je možná jak synonymie (jeden signifikát se dá označit různými signifikanty), tak polysemie (jeden signifikant může zároveň označovat mnoho signifikátů).

Filmové sdělení je formulováno autorem, který je při volbě znaků limitován možnostmi příjemců. Množina znaků se dá rozdělit na dvě soustředěné sféry:

- a) jádro - sféra konvencionalizovaných znaků, základ filmové rétoriky;
- b) periferní sféra - zahrnující znaky individualizovanější, originálnější, s nečekanými relacemi mezi signifikantem a signifikátem.

Chápání znaku vyžaduje jistou kulturní úroveň, znaky se vyvíjejí spolu s obecnstvím, jedny stárnou a vycházejí z oběhu, jiné se rodí. Filmové znaky jsou analogické, kopírují skutečnost, poněvadž jinak by nebyly srozumitelné divákům-profánům, na něž je zaměřen komerční film. Pro symbolické znaky není ve filmu místo, ty, které jsou srozumitelné tím, že se opakují a frekvence jejich užití je značná, vedou k dílům esteticky průměrným.

V práci *Rhétorique de l'image* (1964)¹⁶ Barthes své názory na filmový znak koriguje. Pokládá relaci mezi předmětem a jeho zpodoběním za ekvivalent vztahu signifikant-signifikát, domnívá se však, že přes rozdíl mezi předmětem a jeho filmovou reprodukcí zde nedochází k transformaci podle pravidel kódu, nýbrž pouze k transpozici - přenesení do jiné látky - díky technice záznamu. Dodal rovněž, že filmovým signifikátem může být nejen abstraktní pojem, ale i myšlenkový obraz konkrétní.

Pokud jde o filmové znaky, zásadní potíž působilo Barthesovi to, že se nedaly vyřešit rozpory mezi analogickým a kontinuálním rázem filmových sdělení a mezi základním požadavkem artikulace významů, kterým je diskretnost označujících prvků. Hledal řešení buď v tom, že vsadil na neanalogické prvky, jež se ve filmu vyskytují, na deformované či transponované analogie (volba prvků znakovosti v nekódovaném sdělení), nebo že přešel do kategorie makrosémantiky, jejímž předmětem jsou globální znaky, dávající se interpretovat v rovině kultury, kde funguje společenská konvence umožňující vyčistit ideologické obsahy.

Fakt, že film, komunikuje, vede **P. P. Pasoliniho** k závěru (*Il cinema di poesia*, 1965)¹⁷, že film, podobně jako verbální jazyk, je „založen na obecném společném vlastnictví znaků“. Systém jazykových znaků není jediný, existují i jiné, např. systém „mimických znaků“. Člověk je zvyklý „čist“ skutečnost vizuálně, kromě toho v něm samém je svět, který se vyjadřuje pomocí významových obrazů (svět paměti a snů). Ta první praxe je archetypem komunikace s jinými a má ráz „bezohledně objektivní“. Ta druhá představuje archetyp komunikace se sebou samým a dodává obrazoznakům subjektivnost, což rozhoduje o jejich příslušnosti ke světu poezie.

Neexistuje však slovník obrazů, které, by byly předem klasifikovány a připraveny k použití. Režisér tedy musí provádět dvojí operaci:

- 1.) vybrat z chaosu vizuální skutečnosti obrazoznaky (lingvistická operace),
- 2.) dodat jim individuální expresivní kvalitu (operace estetická).

Obrazy (nebo obrazoznaky - Pasolini užívá těchto termínů záměnně) nejsou uspořádány ve slovníku a nemají gramatiku, ale reprezentují skutečnost, v níž neexistují „srově předměty“, nýbrž jen takové, které mají „samy o sobě dostatek významovosti, aby se mohly stát symbolickými znaky“.

V dalším textu (*La sceneggiatura come „sirtutura che vuol essere altra struttura“*, 1965)¹⁸ - aby vymezil znak jiného jazyka, jímž je film přirovnávaný k verbálnímu jazyku - zavádí Pasolini termín „kiném“ (analogicky k fonému a grafému), který definuje jako „vizuální monádu“. Na rozdíl od fonému, který je prvkem znaku, je kiném znakem par excellence, přesněji: obrazoznakem. Pasolini však neodpovídá na otázku, čím je obrazoznak ve fyzickém smyslu, definiční proposice, pokládající ho za „syntaxém“, zdá se mu příliš arbitrární.

Pod vlivem raných Metzových teorií Pasolini některé své nápady přeformulovával (*La lingua scritta dell'azione*, 1966)¹⁹. Kinémy (zachovávající analogii s fonémy) definuje jako „předměty, formy nebo akty skutečnosti“, kterých - na rozdíl od fonémů - je nekonečně mnoho. Tomuto rozdílu však Pasolini podstatnou váhu nepřikládá, neboť kinémy se chovají podobně jako fonémy. Tvoří obrázky (podobně jako fonémy tvoří monémy), což rozhoduje o dvojí artikulaci filmového jazyka.

Pojetí znaku ve filmu podléhá u **Christiana Metz** dlouhé evoluci, než dospěje k závěru, že pojem znaku je terminologickým zneužitím. V prvním textu na toto téma *Le cinéma: langue ou langage?* (1964)²⁰ Metz dokládá, že ve filmu není žádná dvojí artikulace, neboť se v něm nevyskytují jednotky podobné fonémům a monémům. Filmové obrazy se rozkládají na distinktivní jednotky podobné fonémům, díky nimž je možný odstup mezi signifikantem a signifikátem. Ve filmu je signifikant obrazem a signifikát tím, co obraz znázorňuje. V dosavadní reflexi o filmu časté přirovnání obrazu ke slovu a sekvence k větě je neoprávněné. Obraz odpovídá jedné nebo mnoha větám a sekvence je složitým fragmentem diskurzu. Obraz se může traktovat jako věta díky svému statutu aserce, je vždycky aktualizován, není jednotkou langue. V tomto článku hovoří Metz o syntagmatickém bohatství a paradigmatické chudobě obrazů (teze, kterou později odvolá) a píše, že paradigmatika obrazu je křehká, přibližná a proměnlivá. Ve filmu

je všechno přítomno, objasňování přítomných jednotek nepřítomnými hraje ve srovnání s verbálním jazykem nepatrnou úlohu. Tady vidíme, proč se film snadno chápá a obtížně vysvětluje. Prvky nebo jednotky významu soupřítomné ve filmovém obraze jsou tak četné a kontinuální, že je nezachytí ani ten nejméně inteligentnější divák. Ale pro pochopení filmu stačí, aby zachytil obecný smysl celé množiny.

Nedá se říci, že film používá znaky. Určité filmové obrazy mohou podléhat konvencionalizaci a stávají se druhem znaků, ale podstata sémiologického mechanismu filmu je jiná. Obraz je vždycky obrazem něčeho, s celou percepční doslovností reprodukuje signifikát, jehož signifikantem je. Pro tento účel stačí, aby ukazoval: nepoukazuje na jinou věc, ale na pseudopřítomnost toho, co obsahuje. Film operuje jenom velkými označujícími jednotkami (plány), které se neredukují na menší.

Autor tento problém dopověděl v článku o dva roky pozdějším *Quelques points de sémiologie du cinéma* (1966), uveřejněném poprvé v italštině.²¹ Metz v něm praví, že zákony jazyka spočívají v pořadí výpovědi v rámci vyprávění a nikoli monému ve výpovědi nebo fonému v monému. Plán, který předtím nazval taxémem, navrhuje nyní označit jako segment minimum (Martinětův termín), nicméně nikoli každý segment minimum je plánem, mohou se vyskytovat i jiné segmenty minimum, které plány nejsou.

Další přeformulování této problematiky přináší článek *Problèmes de dénotation dans le film de fiction* (1967)²², kde se Metz mimo jiné zabývá problémem motivace znaků a kontinuálnosti, přičemž ještě jednou definuje plán jako označující jednotku, „blok reality“, aktualizovaný ve svém globálním významu v průběhu diskurzu. Metz tu vypočítává pět základních rozdílů mezi plánem a slovem:

- 1.) Počet plánů v protikladu ke slovům je nekonečný.
- 2.) Plány jsou vynálezem tvůrce, slova preexistují v lexiku.
- 3.) Plán dává početně neurčitou dávku informací, slovo přímo naopak.
- 4.) Plán je aktualizovanou jednotkou, jednotkou diskurzu, slovo - jednotkou lexikální, ryze virtuální.
- 5.) Plán nenabývá významu paradigmatickou opozicí, není tu objasňování skrze nepřítomnost.

Plán tedy není slovem, ale spíše připomíná výpověď, i když tout court ho nemůžeme nazvat ekvivalentem výpovědi. Výpověď se dá rozložit na diskrétní prvky, plán můžeme dělit, ale diskrétností se tím nedosáhne.

V knize *Langage et cinéma* (1971)²³ je pojem znaku postaven rozhodným způsobem a jeho vztah k diskrétní jednotce je jasně deklarován. Metz se domnívá, že pojem diskrétní jednotky se v sémiologii filmu objevil v důsledku zmatení pojmu kódu a jazyka (systému a materiálu exprese). Jednotka filmového jazyka neexistuje, jsou jenom jednotky jednotlivých kódů. Autoři, kteří ve skutečnosti hovořili o jednotkách různých kódů, jež popisovali, nazývali je bezdůvodně jednotkami jazyka. Znak filmového jazyka neexistuje. Znaky bychom mohli nazvat jednotky jednotlivých kódů, ale nikoli všechny jednotky jsou znaky. Jedny jsou syntagmaty několika znaků, jiné jsou distinktivní, nic však neoznačují.

Pojem znaku - uzavírá Metz - není pro sémiologii filmu podstatný. Systém významů nemusí být systémem znaků, neboť to mohou být jednotky větší nebo menší než znak. Tyto jednotky byly v knize charakterizovány takto:

- a) velmi četné,
- b) různé co do rozměrů,
- c) různé co do syntagmatických forem (segmentální a supersegmentální).

Metz soudí, že pojem jednotka je pro užívání výhodnější než pojem znak, rovněž vzhledem k lingvistické tradici tohoto termínu a s ním spjaté koncepci a interpretaci.

Emilio Garroni (*Semiotica ed estetica*, 1968)²⁴ má za to, že jazykový ráz filmu implikuje artikulaci a dělení látky na elementární označující části. Garroni hledá takovou jednotku, která by se dala vydělit popisem, aniž by se ingerovalo do kontinuálnosti vizuální matérie, aniž by se prováděly arbitrární střihy. Takovou jednotku nazývá „variačním polem“ a charakterizuje ji jako elementární strukturu neredukovatelnou na dílčí prvky, která může podléhat modifikacím v rámci „variační série“. Jak se zdá, Garroni chápe ono „variační pole“ jako „tvarový celek“ v pojetí gestaltistů. Garroni považoval „variační pole“ za prototyp jednotky všech kontinuálních vizuálních neverbálních systémů a pokoušel se ji přizpůsobit potřebám sémiotické analýzy veškerých figurativních znázornění máje na mysli jak abstraktní „prostorové struktury“, tak „struktury poznávací“, jinak zvané „semantickými“. Nástrojem jejich analýzy by bylo „funkční schéma“ nebo „funkční jednotka“. Ta by rozhodovala o tom, že v „globálním prostorovém kontinuu obrazu“ by se prezentovaly poznatelné předměty realizaci „strukturálních prostorových modelů“.

V knize *Cinema: lingua e scrittura* (1968)²⁵ **Gianfranco Bettetini** soudí, že používání modelu verbálního jazyka při studiu filmu neobjasňuje jeho znakovou podstatu. Filmové sdělení - praví Bettetini - se neskládá z lineárně se rozvíjející sekvence elementárních znaků, nýbrž uchyluje se k označujícím prvkům v různých rovinách (přímé, nepřímé, symbolické atd.) a koordinuje je ve strukturovanou formu. Mezi projekčním plátnem a divákem probíhá určitý diskurz, složený ze znaků, jež reprodukuji skutečnost zrcadlovým způsobem, ze znaků, jež se dotýkají nejasnějších významů, ze znaků, jež spontánně něco znázorňují, a z figurativních znaků vytvořených konvenčním způsobem. Všechny jsou organizovány v souladu s určitými normami koordinace, diktované záměrem podavatele.

Že vypovidat o filmovém jazyce je tak těžké, to je dáno povahou filmových znaků. Vycházejí z pragmatického stanoviska, Bettetini se dovolává Morrisa, který dává přednost termínu „systém lingvistických znaků“ před termínem jazyk a ve vztahu k filmu stanovuje jeho definici, založenou na koncepci „společnosti“ (socialita) a „polysituacnosti“ (plurisituazionalità) znaků.

Pojem „společnosti“ znaků není pro film vhodný. Režisér nemá k dispozici slovník obrazů (se zaručenou jednotou a stálostí významu), preexistujících v hotové, zformované podobě, z nichž by mohl vytvářet svá sdělení. Používá obrazů, znázorňujících individuální stavy věci a majících tedy jednorázový, neopakovatelný význam. Břítost této výpovědi je zmrznutá tím, že se autor dovolává situací, v nichž dochází k podobnému čtení filmových významů mnoha příjemci zároveň. Tento proces svébytné konvencionalizace má ve svém základu verbální transkripci významu, která je však nejčastěji nekompletní nebo neadekvátní. V konečném důsledku můžeme riskovat tezi, že některé zvlášť vynikající filmové obrazy mohou potenciačně podléhat zespočtenštění, čili zachovávat neměnný (a díky tomu univerzální) aspekt svého významu i poté, co byly přeneseny do jiného kontextu. Ale taková forma společnosti filmových znaků je slabá, nestálá a dosahuje mnohem nižší úrovně než slovo jazyka.

Polysituacnost znaků pojímá Bettetini dost specificky. Je omezena znázorňovacími vlastnostmi obrazu, což neumožňuje proces institucionalizace filmových znaků, vedoucí k organizaci lingvistického typu. Překáží tomu nemožnost tvořit volná, vícehodnotová zobecnění, přepracování s pomocí montáže a sémiotické podřízení celku diskurzu. Jednorázovost filmových znaků vyplývá z toho, že jsou v nich přítomny prvky autorské exprese. Jejich dispozicnost kromě toho omezuje neopakovatelnost časové a prostorové struktury každého filmu: filmové obrazy jsou přizpůsobeny fungování v jejich rámcích. Jestliže filmový obraz vděčí za svou významovou hodnotu teprve kontextu celé výpovědi (cílem komunikativního záměru je globální smysl filmu), studium jednotlivých znaků a hledání pravidel jazyka, která by ho mohla tvořit, je bezpředmětné.

Ve filmu - praví Bettetini - vůdčí kategorií je obraz, který se tradičně porovnává se slovem, někdy i s fonémem, morfémem nebo monémem. Ať už vezmeme v úvahu jakoukoli jednotku jazykového členění, jejím ekvivalentem je vždy obraz, který se rozkládá na jednotky srovnatelné s jednotkami jazykovými. Obraz je vždycky vybaven významem, jaký tvůrce zamýšlel, významem, který tvoří jednotu s tímž obrazem a nemůže tedy být jednotkou žádného hypotetického langue. Pro film by se tedy měla hledat jednotka v rovině langage a takovou jednotkou podle Carly Schickové je ve verbálním jazyce věta. Budeme-li chápat větu jako jednotku intencionální komunikace nebo exprese, můžeme této kategorie využít ke studiu filmu. Nyní se tedy Bettetini rozhoduje traktovat filmový obraz nikoli jako znázorňující jednotku, nýbrž jako jednotku označující (obraz věrně znázorňuje prototyp vzatý ze života, ale znamená víc než znázorněná věc) a tuto jednotku definuje jako nejmenší označující prvek filmového procesu čili komplexu audiovizuálních znaků, které tvoří představový celek, vybavený autonomním a intencionálním významem. Tato jednotka tedy nekoresponduje s filmovým poličkem, obrázkem nebo záběrem, má proměnlivý ráz, může být jak sadou několika záběrů, tak částí záběru.

Elementární filmový znak, jakým by byl obraz, reprodukuji realitu zrcadlovým způsobem (dejme tomu - nehybné poličko), je prostý hodnoty slova, poněvadž mu chybí „pojmový“ obsah. Kdybychom pro ilustraci tohoto jevu použili Ogenova-Richardsova trojúhelníku, chyběla by v něm relace spojující symbol s referentem.

Filmový znak (a spíše v souladu se zámyslem Bettetiniho jakýkoli ikonický znak) může nabýt pojmový obsah a podléhat kodifikaci podle zásady, že nabude význam, přesahující meze elementárního znaku tím, že bude vepsán do výpovědi, do filmového vyprávění. Abychom dosáhli naprosté jasnosti, zredukujeme výklad Bettetiniho na zjednodušující formuli: filmovým obrazům, reprodukujícím skutečnost, z povahy věci nepřisluší jiný význam než význam znázorněných věcí. Stávají se znaky, když jich ve funkci znaků užívá tvůrce, jenž je činí částicemi své výpovědi, vyznačující se intencionalitou a expresivitou. Tato myšlenka se bude vracet jako posedlost v celé knize Bettetiniho, v dodatku (*Filmový znak jako*

autovýznam předmětu) se dokonce projeví její rodokmen, a to koncepce sv. Augustina, který rozlišoval znaky a věci ve funkci znaků, na což upozornil Roman Jakobson (Jakobson, 1933). Bettetini tu zavádí subtilnější rozlišení než Jakobson, který - jak se zdá - nerozlišuje věci (objekty, jež jsou znaky sebe samých jsou přece prostě věci) a jejich fotografické nebo filmové reprodukce.

Ve světle toho, co se felfko o elementární jednotce, je zřejmé, že ve filmu nemůže být dvoji artikulace, připomínající členění verbálního jazyka. Jenom chceme-li za každou cenu dosáhnout takové analogie, můžeme přirovnávat předem vydělené jednotky - druh filmových vět k monémům a za fonémy pokládat technické jednotky v jejich sledu (elementární pohyb, úhel pohledu atd., které Metz nazývá figurami). Praktická užitečnost takové analogie není vlastně žádná.

Teprve na tomto místě nazývá Bettetini jednotku filmového diskurzu, kterou předtím sám vydělil, ikonémem. Tato jednotka, má-li si zachovat významovou stabilitu, nemůže být vyčleněna ze svého materského kontextu ani se jí nedá znovu užít a včlenit ji do jiného kontextu.

Zvolíme-li si takovou jednotku za východisko dalšího výzkumu, míříme ke skladbě a syntagmatice, což jsou podle Bettetiniho základní disciplíny filmové lingvistiky. Základem **Ecových** formulací (*La struttura asente*, 1968)²⁶, týkajících se kinematografického kódu, je dříve vypracovaná teorie ikonických znaků a možnosti jejich kodifikace. Ikonické komunikáty se nejčastěji vyskytují v podobě velkých bloků, v nichž se nesnadno rozlišují skladební prvky. V ikonickém syntagmatu kontinuálního rázu je těžké jak ukázat jednotlivé znaky, tak i rozlišit relevantní prvky (nezbytné složky vjemu) a fakultativní varianty (rysy relativně libovolné). Avšak přestože se kontinuální kvality nedají segmentovat, dají se přece jen stupňovat a tím se skládají v určitý předpokládaný systém rozdílů a opozic (v rámci dané kultury, individuálního stylu dané výpovědi) čili podrobují se kodifikaci.

Svůj výklad začíná Eco tím, že zpochybňuje definici znaku, předloženou Peircem a zpopularizovanou Morrisem. Má za to, že koncepce přirozené podobnosti znaku a předmětu (Peirce) nebo přisouzení znaku určitých rysů znázorněného předmětu (Morris) uspokojuje na půdě myšlení v duchu zdravého rozumu, nikoli však na půdě sémiologie. Eco se domnívá, že „ikonické znaky »nemají vlastnosti znázorněného předmětu«, nýbrž reprodukují určité složky jeho vjemu a činí to na základě normálních vjemových kódů, eliminující jedny podněty a volíce druhé - ty, které umožňují vytvořit vnímanou strukturu, mající (na základě kódů nabyté zkušenosti) týž »význam« skutečného prožitku, jaký je denotován ikonickým znakem“.

V **Ecových** úvahách věnovaných ikonickým znakům je třeba také zvlášť podtrhnout jejich medializační aspekt, který je pro teorii filmu nesmírně důležitý. Mezi obraz a skutečnost, kterou by měl obraz přímo reprodukovat, se zavádí třetí činitel - vjemový model reprodukováného předmětu. Relace podobnosti se realizuje tímto prostřednictvím. Tuto tezi Eco ostatně formuluje přímo: „Má-li ikonický znak s něčím společné vlastnosti, pak to není předmět, nýbrž vnímaný model předmětu; dá se konstruovat a poznávat s pomocí těchto myšlenkových operací, jaké provádíme, abychom zkonstruovali daný pojem - nezávisle na substanci, v níž se uskutečňují příslušné relace“.

Ikonické znaky mají analogový ráz (v tom významu, jaký tomuto termínu dává teorie informace - nemýlit s koncepcí analogičnosti, jakou předložila raná sémiotika filmu); zavádějící tedy analogové modely do jejich zkoumání, řekneme podle Eca, že se neseskupují do binárních opozic (podle zásady „ano a ne“), nýbrž rozkládají se na stupně („méně a více“), nesouce ten druh segmentace, který dovoluje hovořit o kódu. Otázku, zda tento typ kodifikace se dá redukovat na binární, číselnou kodifikaci, ponechává Eco otevřenou.

Podle Eca jsou ikonické systémy artikulovány ve třech rovinách: **1)** v rovině figur - relevantních prvků, odpovídajících složkám vjemu; **2)** v rovině znaků - grafických značek perceptivních modelů předmětů; **3)** v rovině sémát - složitých ikonických výpovědí čili obrazů. Tyto roviny, na rozdíl od rovin verbálního jazyka, jsou záměnné, může se například stát, že se relevantní prvky stanou složkami významu a přímými složkami syntagmatu.

Ve filmu rozlišil Eco kinematografický kód, organizující reprodukci skutečnosti s pomocí přístroje, a filmový kód, fungující v rovině pravidel vyprávění. Kinematografický kód je vybaven trojí artikulací. Ve fotogramu-sématu se ikonické znaky dělí na figury. V pohyblivé fotografii přistupuje ještě rozčlenění znaků pohybu (kinemorfémů) na rozlišující dílčí částice, neschopné samostatně označit žádné gesto (kiny). Vzory pro rozčlenění i tohoto typu hledá Eco v kinezeice - disciplíně, zkoumající gestické jednání jako systém organizovaný podle podobnosti s jazykem.

V trojitě artikulovaném kódu se figury spojují ve znaky, aniž se stávají součástí jejich významu; znaky se eventuálně spojují v syntagmata, kdežto prvky se tvoří spojením znaků, nestávajících se součástí jejich významu. Jednotlivé figury slovního znaku „pes“ denotují část psa. Podobně znaky, stávající se součástí hypervýznamového prvku, denotují část toho, co denotuje jako celek.

Sol Worth se rozhoduje zkoumat film „jako by byl jazykem“ (*Cognitive aspects of sequence in visual communication*, 1968)²⁷, nenazývá jeho částice znaky ani nepředkládá jejich formální definici. Ve skutečnosti však jeho návrh vidému spadá do okruhu úvah, týkajících se znaku. Worth používá termínu „vidém“ místo předtím užívaných pojmů jako „obraz“ nebo „záběr“. Vidém je „obrazová fotografická událost, kterou mohou diváci pozorovat a přijímat jako něco, co zrcadlí svět“. Jinak - je to jednotka filmové komunikace. Vidém se vyskytuje ve dvou odrůdách. Buď jako kadém - „kontinuální fotografická událost“, od spuštění kamery po její zastavení, nebo jako edém - po montážních operacích vystřihujících segmenty, jež se do filmu nedostanou. Edém - praví Worth - se tedy stává hypotetickým základním prvkem, a stavebním blokem jazyka, na němž se provádějí jazykové operace, a základní obrazovou událostí, z níž se vyvozují významy. Worth připouští, že mohou existovat menší jednotky nebo jiné zásady jejich rozlišování. Když si zvolil edém, řídil se intuitivním přesvědčením, že v této rovině začínají operace kódování a dekodování.

Ale už v práci o rok pozdější *The development of a semiotic of film*²⁸ předpokládá, že rozvoj, filmové sémiotiky vytvoří jazyk, v němž se bude moci hovořit o filmových znacích.

Zaváděje pojem znaku jako pojem rovnocenný obrazové události, uznané za jednotku filmu, navazuje Worth na soubor definic Charlese Morrisa a jeho následovníků. Vychází z toho, že znak je část filmu, která něco zastupuje, něco znamená. Znaky filmu pokládá podle Morrisa za komunikativní znaky (com-signs) čili za takové, které mají týž význam pro organismus, jenž je vytváří, jakož i pro organismy jím stimulované. Avšak empirické určení vazeb mezi znaky a jejich podavateli a příjemci ponechává Worth sociologii a psychologii, pokládaje za první úkol sémiotiky filmu prozkoumat sám systém jeho znaků, což mu dovoluje rozvíjet už dříve načrtnutou koncepci vidému. Na rozdíl od slov jazyka tvoří vidém slovník, nejsou arbitrární ani „vymyšlené“, při jejich vytváření a užívání neplatí žádné omezení, závazné u verbálních systémů. Filmový tvůrce má k dispozici nekonečnou množinu vidémů. Biologicky se poznávají a kódují dříve než verbální znaky a tím jsou i univerzálnější. Pravidla používání vidémů nejsou lingvistická pravidla ani psychologická pravidla, řídicí jednání. Pro tvůrce jsou množinou zákazů a instrukcí, nikoli však tvrzením o tom, jak kódující a dekodující osoby stanovují společné významové jednotky sekvence vidémů.

Nadhozené otázky dopověděl autor v pozdějším textu (*Toward the development of a semiotic of ethnographic film*, 1972)²⁹. Podobně jako slova jsou znaky v události mluvy - píše Worth - tak vizuální obrazy jsou součástí události obrazové. Musíme však mít na paměti podstatný rozdíl. Když používáme obrazů, máme co činit nikoli s arbitrárními významy znaků, nýbrž s množinou perceptivních mechanismů a pravidel percepcie a organizace světa, jež jsou uživatelům společná. Tato pravidla jsou závislá na kultuře a jsou do perceptivních mechanismů zabudována.

Tuto problematiku rozvíjí Worth obsírněji v práci, napsané spolu s Larrym Grossem, *Symbolic strategies* (1974)³¹.

Autoři rozdělili předměty a události na ty, které vyžadují, a na ty, které nevyžadují, abychoh pro vymezení jejich významu použili nějaké strategie. Ty první nazvali neznakovými událostmi; ignorujeme je nebo kódujeme „průzračným“ způsobem. Ty druhé jsou znakové události, které vyvolávají interpretační procesy. Avšak toto rozdělení nespecifikuje třídy předmětů a událostí, neboť každé události můžeme připsat (nebo odebrat) hodnotu znaku. Naproti tomu poukazuje na dva druhy reakcí, na přítomnost a nepřítomnost předmětů a událostí.

Samy události byly také rozděleny na naturální a symbolické. Naturální události jsou ty, které můžeme interpretovat v kategoriích našeho vědění a přesvědčení o podmínkách jejich existence. Znakovost naturálních událostí závisí pouze na tom, zda je někdo potrahuje jako znak. Symbolické události jsou ty, jichž určitý autor použil, aby sdělil něco v souladu se systémem zásad implikací a inferencí, který si dané společenství přisvojilo. Worth a Gross nazvali interpretaci naturálních významů atribucí; čerpají tento pojem z teorie atribuce, rozvíjené sociální psychologií, avšak omezují jeho význam pouze na situace, v nichž se neobjevuje autorský záměr. Pro interpretaci symbolických významů byl zachován termín inference.

Situace se komplikuje, když se oba typy událostí nesdělují přímo, nýbrž skrze fotografii, film a televizi.

Ze všech možných druhů medializace patří ta fotografická mezi nejnejasnější, proto k interpretaci zmedializovaných symbolických událostí (s takovými máme co činit ve filmu) je nezbytný proces učení. Obrazy nezrcadlí skutečnost a my nemůžeme prostě „poznávat“, co znamenají. Obrazy sdělují především způsob, jak jejich tvůrce strukturuje svůj dialog se světem.³¹

Peter Wollen v knize *Signs and Meanings in the Cinema* (1969)³² navázal dialog se sémiotickým zkoumáním filmu tím, že podrobil kritice jeho lingvistické inspirační zdroje s de Saussurovým *Kursem obecné lingvistiky* v čele. Wollen se domnívá, že pro popis základních pojmů, jichž by mohla užít filmová sémiotika, je zapotřebí přesnějších nástrojů. Hledá je v logice Charlese Sanderse Peircea.

Wollen navazuje na tzv. druhou trichotomii znaků Peirce, který je rozdělil na ikony, indexy a symboly.

Peirce nezkoumá rozlišené kategorie znaku podle odchylnosti. Psal, že jsou často soupřítomné, vrství se na sobě. Toto zjištění mu dovolilo učinit podstatné poznámky o povaze fotografií, jejichž podobnost objektům způsobuje, že se pokládají za přesně takové jako ony objekty. Důležitý je i fakt, že se podobnost získala díky tomu, že se fotografie pořídily za okolností, kdy byly fyzicky nuceny přesně korespondovat s přírodou. Právě tento rys rozhoduje o tom, že je zahrnujeme mezi indexové znaky.

Teorie filmu dospěla k podobným závěrům (aniž znala Peirceovy koncepce a řídíc se jinými cíli), které ve své koncepci nejnepěji vyjádřil André Bazin, když se snažil přeformulovat filmovou estetiku. Raná filmová sémiologie (Pasolini, Barthes, Metz) je podle Wollena Bazinovou dlužnicí. Pokud však Bazin kladl, důraz na indexový aspekt znaku (aniž této terminologie užíval), hledal Metz možnost, jak vymezit jeho aspekt symbolický, Barthes zůstával u pojmu ikonu (maje ve skutečnosti na mysli film indexový), kterýžto aspekt znakovosti ve své tvorbě nejnepěji využívali Joseph von Sternberg a Max Ophüls.

Wollen se domnívá, že ve filmu převažují indexové a ikonické aspekty znaků, zatímco symbolický aspekt je druhotný a omezený. Autoři, pišící o filmu, se dopouštěli chyby, když se pokoušeli vypovídat o povaze filmových znaků, berouce v úvahu jenom jejich jeden aspekt. Podle Wollena jenom tehdy, bereme-li v úvahu interakci tří výměrů znaku, můžeme pochopit jeho estetické působení.

Dalším Wollenovým přínosem do filmové sémiotiky je to, že poukázal na nutnost rozlišovat obraz a emblém. Obraz je především ikonický, kdežto emblém je smíšený znak, částečně ikonický, částečně symbolický. Emblémy mají nestálý ráz, mohou se rozvíjet v symbolické znaky nebo tihnout zpět k ikoničnosti. Ikonický znak je nejméně postižitelný: nepřizpůsobuje se ani normám konvence (jako symbol) ani fyzickým zákonům (jako index).

V šedesátých letech jeden z prvních polských pokusů vypracovat koncepci filmového znaku podnikla Jadwiga Bocheńska (*Obraz filmowy jako znak*, 1966)³³. Svoje teze o obrazu jako znaku formuluje Bocheńska, těžic z výsledků filmové teorie o koncepci obrazu a propojujic je s vybranými prvky sémiotických teorií (Charles Peirce, Adam Schaff, Jadwiga Kotarbińska). Traktuje celý film jako složitý znak, v němž pro studijní účely můžeme vydělit znaky jednodušší čili filmové obrazy. Jsou to „relativně samostatné sémantické celky“, vydělené na půdě audiovizuální matérie. Originální je návrh Bocheňské, aby se filmový znak v celku pokládal za ikonický znak (nikoli za spojení ikonického znaku se znaky jiných kategorií). Rozvíjic podnět Stanisława Ossowského a Mieczysława Wallise, akceptuje Bocheńska tezi, že ikonické jsou i reprodukováné prvky zvukové. „Jak hudba, tak hluky a slovo jsou v poměru ke svému původnímu designátu druhotné, liší se od něho barvou, jsou ploché. Jakmile jsou jednou na pásu fixovány, mohou se libovolně deformovat a přetvářet“. Základem struktury obrazu je tedy stejnorodý znak: audiovizuální celek ikonického rázu.

Bocheńska se pouští také do otázky sémantické interpretace filmu. Piše, že interpretace se zakládá na tom, že divák poznává znakovou situaci přímo. Nemusí k tomu nutně identifikovat všechny prvky filmového obrazu, nýbrž pouze ty, které stačí, aby ho kvalifikoval jako znak. Bocheńska sahá po pojmu interpret znaku a má za to, že prvním interpretem je filmový tvůrce, který něčeho užívá ve funkci znaku a dává tomu význam. Není však jediným interpretem, který své stanovisko sugeruje, neboť ponechává na příjemci, aby část interpretační práce provedl sám.

Na rozdíl od jiných umění - praví dále autorka - obsahuje film více prvků, charakteristických spíše pro příznak, než pro znak. Jsou v něm totiž nejen ty složky, které byly do díla zavedeny vědomě, aby něco znamenaly, ale i takové, které ty první s sebou do něho „vtáhly“ z reálné skutečnosti. Tak jsou znakovost a příznakovost jakoby póly, mezi nimiž se nacházejí díla v různé míře nasycená prvky jednoho nebo druhého druhu, utvářejice spolu ve filmovém umění dvě odlišné tendence. Bocheńska z této situace vyvozuje ještě jeden závěr, který se týká existence znaků v různých rovinách interpretace. „Když film operuje fotografií skutečnosti, objuceme se znakem prvního stupně, kdežto když se fotografovaným objektem rovná fragment skutečnosti, vytvořeně pro filmovou potřebu, můžeme hovořit o dalších stupních abstraktnosti, o znaku jaksi patrovém“.

Vlastností filmu, která umožňuje **Juriji Lotmanovi** (*Semiotika kino i problemy kinoestetiki*, 1973)³⁴ vydělovat jeho jednotky, hovořit o skladbě a artikulaci, je dělení na obrázky. Lotman uvažuje podobně jako Pasolini, i když používá jiné terminologie, a pokládá obrázek za diskrétní jednotku. V celé této pasáži úvah těží autor z reflexe sovětských teoretiků druhé poloviny dvacátých let a rovněž se nechává ovlivňovat snadností mechanického členění materiálního nosiče filmového představení - pásu, z něhož bychom mohli dostat „jednotky“ s pomocí nůžek. Lotman podtrhuje to, že obrázek můžeme vydělit, libovolně spojit s jiným obrázkem, užít ho v přeneseném smyslu; poukazuje na takové jeho rysy jako měřitelný čas trvání a vyznačování hranic uměleckého prostoru. Uspořádání sledu obrázků vyznačuje skladbu a samo o sobě nevyplývá z žádné vnější motivace, nýbrž z uměleckého záměru.

Zřejmost a prostota těchto konstatací komplikuje další výklad. Obrázek nepokládá Lotman za ekvivalent polička nebo nehybného obrazu, je dynamickým jevem, obsahujícím pohyb, což způsobuje závažné potíže s jeho vyčleněním. Přes stovky stran, které se popsaly proti oprávněnosti porovnávat, obrázek a slovo, používá Lotman stále tohoto porovnání, plně přesvědčen o jeho oprávněnosti. Domnívá se, že podobně jako slovo, je obrázek základním nositelem významů, byť příznává, že jej mají také menší i větší jednotky. Nicméně právě v obrázku je poměr znaku k tomu, co označuje, vyjádřen nejvýrazněji. „Při proměně neomezeného prostoru na obrázek se obrazy stávají znaky a mohou označovat nejen to, co vizuálně zrcadlí (...) jsou schopni stát se konvenčními znaky (...) z jednoduchých, otisků věcí měnit se ve slova filmového jazyka“.^D Není těžké všimnout si zde téhož přesvědčení, jaké vyslovili už ruští formalisté a čeští strukturalisté jako např. Tyňanov, když hovoří o významovém přetváření světa na projekčním plátně, zdůrazňuje úlohu osvětlení a perspektivních zkratk, nebo Jakobson, který měl za to, že synekdochické operace rozhodují ve filmu o proměně věcí ve znaky. Lotman formuluje tuto tezi ještě pádněji, když piše, že „fotografie lidí a předmětů se stávají znaky těchto lidí a předmětů a plní funkci lexikálních jednotek“.

Vidí však rozdíly mezi lexikem přirozeného jazyka a lexikem jazyka ikonického. Slovo přirozeného jazyka může označovat předmět, množinu předmětů nebo třídu předmětů libovolně míry abstrakce, může patřit do jazyka-předmětu nebo do metajazyka. Ikonický znak je naproti tomu svou podstatou konkrétní a z veškerých ikonických znaků největší míra konkrétnosti a nejnižší míra abstraktnosti připadá fotografií. V jakém smyslu a díky čemu můžeme hovořit o znakovosti fotografie a filmového obrázku? Podobně, jako jeho předchůdci před mnoha lety, Lotman předkládá též motiv čili zdůraznění modalit obrázku. Jinými slovy, filmový obrázek se zdá tím znakovější, čím je deformovanější vůči výchozím parametrům, které jsou nulovou nebo minimální měrou poznamenány deformací vůči tomu, co se přijímá jako norma.

Lotman silně podtrhuje ještě jiný knif, o němž rovněž hovořili dřívější filmoví teoretici. Upozorňuje na rytmická opakování, která tlumí přímý, materiální význam obrázku a zvýrazňují smysl asociativní nebo logický. Z nových myšlenek naproti tomu přidává hledisko, které vzhledem k narativnosti filmu je bližší proměnlivému hledisku literatury než poměrně stabilitě hlediska v malířství a fotografii. Problémy hlediska pro proměnu věcí ve znaky autor šife nerozvádí, zůstává u samého konstatování. Po de Saussurovi Lotman opakuje, že podstata jazykového mechanismu podmiňuje systém rozdílů a seskupení, a soudí, že tento mechanismus určuje i strukturu filmového jazyka. Hovořili jsme už o tom, že předměty jsou významy obrazů, objevujících se na promítacím plátně, nyní Lotman dodává, že obrázky mohou být vybaveny také četnými významy dodatečnými. Avšak pokud významy prvního typu připadají samostatným obrázkům, ty druhé se objevují teprve jako výsledek posloupnosti obrázků. To jejich změna uvádí do pohybu mechanismus rozrůžňování a seskupování, jehož zásluhou můžeme rozlišit druhotné znakové jednotky.

Potud hovořil Lotman o jazyku tak, jako by si výpovědi v něm realizované braly za vzor výhradně model ejzenštejnovského filmu. Tyto filmy, operující rapiditotíž, se výrazně dávaly dělit na diskrétní jednotky, jestliže akceptujeme tezi, že obrázek takovou funkci plní. Většina filmů se takovému členění nepodrobuje, kontinuitnost obrazu znesnadňuje nebo znemožňuje ukázat hranice, dělící obrázek. Dá se vůbec hovořit o znakovém systému, když nedokážeme vydělit jeho znaky?

Na tomto místě se Lotman vrací ke svému rozlišování znaků na slovní a ikonické a na jim odpovídající systémy. Poukazuje na to, že v obou případech relace mezi takovými kategoriemi jako znak a text je odlišná. Jestliže v případě slovního sdělení je znak něčím prvotním, co existuje před textem, který se tvoří ze znaků, pak v ikonických sděleních máme co činit s opačnou situací. Prvotní je text; obraz jako celek můžeme pokládat za znak nebo se v něm pokoušíme vydělit znaky cestou druhotné analytické operace. Tak se odstraňuje paradox znakového systému beze znaků,

³³ Také zde překládá Peter Mihalík „kadr“ valnou většinou jako „záběr“. (Poznámka překladatele.)

poněvadž tento systém operuje jednotkami vyššího řádu - texty. K podobnému řešení směřovali Metz a Barthes, první, když hovořil o výpovědích, druhý o makrosémantických jednotkách.

Lotman podtrhuje fakt, že v našem znakově-kulturním způsobu přijímání světa, jehož základem je vizuální percepce, existuje rozdíl mezi modelováním světa s pomocí prostředků vlastních statickým zobrazujícím uměním a mezi modelováním, typickým pro filmové umění. Naše percepce ikonického znaku předpokládá tři typy rozlišení, které provádí příjemce:

- 1.) konfrontaci ikonu se skutečným předmětem nebo jevem, jenž mu odpovídá;
- 2.) konfrontaci ikonu s jakýmkoli jiným obrazem téhož druhu, což umožňuje zachycovat (systematizovat, poznávat) prvky podobnosti a rozdílu;
- 3.) konfrontaci ikonu s ním samým, ale v jiném časovém úseku. Podobně jako v bodě 2 vnímáme obraz jako soubor rozlišujících rysů, ale základem srovnání jsou varianty jednoho obrazu. Tento typ významových rozlišení je charakteristický pro film.

Můžeme hovořit o dvojitým významu obrázků-znaků. Za prvé - vyfotografované předměty z reálného světa se stávají významy obrazů na projekčním plátně. Za druhé - zásluhou montáže mohou obrazy získávat dodatečný význam: symbolický, metaforický, metonymický a jiný. Rada proměnlivých obrázků uvádí do pohybu mechanismus rozrůznění a seskupení, jehož zásluhou můžeme rozlišit některé druhotné znakové jednotky. Ke koncepci filmového znaku, pojatého podle vzoru hieroglyfu, vrací se ještě jednou **Vjačeslav V. Ivanov** (*Očerky po istorii semiotiki v SSSR, 1976*)³⁵, využívající badatelce tradice ruských formalistů a Eizenštejna.

Ivanov sleduje obecný vývojový proces, směřující ke konvencionalizaci ikonických forem. Hieroglyf zpočátku svým tvarem zrcadlil konkrétní předmět, než se stal znakem gramatického významu. Autor podtrhuje, že téměř ve všech jazycích světa synkategorematická slova, ryze syntaktická jako postpozice a partikuly, se vyvinula z podstatných jmen, označujících původně konkrétní části těla. Avšak nejen synkategorematická slova, ale i slova abstraktní se vyvinula ze specifických substantivních obrazů. Proměna obrazů v konvenční znaky se děje nejen ve filmu, ale i v jazyku gest, v rituálech, v ornamentálních dekorativních jazycích atd. Všude tam, kde se objevuje hluboká, podstatná vazba symboličnosti a ikoničnosti.

V jazyce filmu, tak jak ho nazírá tradice sovětského výzkumu, každý znak se musí číst různými způsoby vzhledem k různým kódům - ikonickým (znázorňujícím) a konvenčním.

Calvin Pryluck (*Sources of Meaning in Motion Pictures and Television, 1975*)³⁶ systematicky používá pojmu znakový systém ve vztahu k filmu, ale dost nerad samého pojmu znak, volí takové jeho ekvivalenty jako obraz nebo znázornění. Domnívá se, že existují typologie a třídění znaků, se nedají plně a vždy šťastně vztáhnout na obrazovou komunikaci.

Rozhoduje se pro adaptované, definice, vyvozené z druhé trichotomie Peirceových znaků, ač se s nimi nekryjí.

I tak je mu indexový znak znázorněním, kde pojem vyplývá především z předmětu. Ikonický znak máme tehdy, když pojem vyplývá z fyzické podobnosti mezi ním a jinými předměty nebo znázorněními. Je nesporné, že symbol zůstává ve vztahu ke svým pojmům jako jeden k množině, že pojem má vyšší míru abstraktnosti než předmět a spojitost mezi znázorněním a pojmem je konvenční.

„Podstatu těchto kategorií můžeme ilustrovat jednou různě znázorněnou událostí“, píše Pryluck. „V závislosti na podmínkách popisu může obraz černošské matky, chovající nemluvně, představovat paní Jonesovou a její dítě; v tom případě to bude indexový znak. Nebo díky podobnosti může obraz označovat Madonu; pak to bude znak ikonický. Anebo, konečně, může označovat nějakou koncepci týkající se rasových poměrů; v tom případě bude symbolem. Daný obraz by rovněž mohl být zároveň indexový, ikonický a symbolický.“

Pryluck také raději hovoří o spojitosti mezi předmětem a jeho popisem než o vztahu mezi prvkem označujícím a označovaným. V grafice a obrazové komunikaci - praví autor - předmět a popis jsou na sobě nezávislé. Tato nezávislost vytváří dvě samostatné oblasti: oblast projekce, v níž se vyjadřuje vazba mezi předmětem a znázorněním, a oblast konvence, vyjadřující vazbu mezi pojmem a popisem (vzhledem) ve znázornění.

Znakové systémy mají v tomto ohledu různé tendence; znázornění může být více méně projekcí a více méně konvencí. V případě obrazové komunikace jsou znázornění projekcemi, založenými na fyzických zákonech, které umožňují znázornění. Naproti tom konvence popisu nezávisí na rysech znakového systému, žádné imperativy popisu neexistují, a to znamená, že se popisy mohou od sebe velmi lišit a měnit se donekonečna.

V psychoanalytických orientovaných pracích. **Christian Metz** (*Le signifiant imaginaire, 1977*)³⁷ zcela zahrnuje užívání pojmu znak a odlišně operuje pojmy signifikant a signifikát. Inspiruje ho nejen Lacanova koncepce tékavého signifikantu, ale i koncepce rejstříku podmětovitosti téhož autora: imaginárno - symbolično - reálno a stadium zrcadla. Filmový obraz, vyvolávající zrcadlové identifikace, je mu titulním „imaginárním signifikantem“ a úkolem psychoanalýzy je studium filmového signifikantu, které je poměrně nejslaběji rozvinuto. Převážná většina prací se orientuje na „ryzí signifikát“, podléhající přesvědčení o jeho konečném, jediném, statickém rázu.

Studovat, scénář nebo sám film je pro Metze tolik jako konstituovat jeho označující prvky, které se otvírají interpretaci a mohou být určovány jako označené prvky různých kódů exprese. Filmový signifikant je vnímatelný (vizuální i sluchový), a poněvadž v sobě obsahuje signifikanty všech ostatních umění, mobilizuje větší počet perceptivních os než jiná umění. Na rozdíl od jiných typů představení, např. od divadla, film neprezentuje reálné osoby ve skutečném čase a prostoru, nýbrž pouze obrazy. Ve filmu je fiktivní nejen to, co se předvádí (jako v divadle), nýbrž i samo představení. To, co vidíme a slyšíme, je nepřítomné, neboť bylo zaznamenáno již dříve. Kotoučky perforovaného filmového pásu samým svým vzhledem dokládají, že „reálné“ v sobě neobsahují nic z toho, co sledujeme na promítacím plátně. Charakteristické pro film není to, že se mu daří předvádět imaginárno, nýbrž fakt, že to imaginárno existuje od počátku, že právě ono konstituuje film jako signifikant. Zdvojení, ztotožňujícímu intencionalnost fikce, předchází dřívější, tedy původní zdvojení, určující signifikant. Naše perceptivní aktivita je ve filmu skutečná, ale to, co vnímáme, nejsou předměty, nýbrž stíny, fantomy, příznaky, něco jako zrcadlové repliky. Imaginárno, jež divák svým rozumem reálně vnímá, stává se symboličnem svým určením v podobě signifikantu, určitého typu institucionalizované společenské praxe, zvané filmem.

V klasickém textu, reprezentujícím feministickou koncepci. **Laura Mulveyová** (*Visual pleasure and narrative cinema, 1975*)³⁸ má za to, že v patriarchální kultuře funguje žena jako signifikant mužské žádosti. Platí to, k čemu provokuje, nebo to, co reprezentuje - ona sama jako taková nemá nejmenší význam. Žena se asociuje s něčím, kolem čeho krouží pohled, ale čemu se vyhýbá, s mankem penisu, názorně signalizujícím hrozbu kastrace. Tedy žena jako obraz, ukazovaný proto, aby ji obdivovali muži, aktivní vládcové pohledu, vždy s sebou nese hrozbu, že vzbudí strach, který původně označovala. Uvádí tedy do pohybu mechanismy voyeurismu a fetišismu, aby tuto hrozbu zamaskovala. Toto přesvědčení se s určitými variantami a doplňky udržuje v celém proudu feministického myšlení. **E. Ann Kaplanová** (*Women and Film Both Sides of the Camera, 1983*)³⁹ se domnívá, že obraz ženy na projekčním plátně není determinován tím, co ona opravdu znamená, nýbrž tím, co reprezentuje pro muže. Skutečný význam je podepřen konotací, vyjadřující patriarchální řád. Feministky se pokoušejí o takovou analýzu filmových znaků, která odhaluje způsob, jak se zamaskovaný, skrytý konotační význam prezentuje jako denotační, přirozený.

Odlišně než jiní autoři vidí problematiku filmového znaku **Don Fredericksen** (*Jung - Sign - Symbol - Film, 1979*)⁴⁰, který podle Carla Gustava Junga rozlišuje znak a symbol (viz SYMBOL) a patřičně i sémiotické a symbolické postoj.

Jung v práci *Psychologische Typen* (1921) provádí toto rozlišení máje za to, že znakem je vyjádření, zastupující známou věc, kdežto symbolem ten nejlepší možný způsob, jak vyjádřit to, co je neznámé.

Podle Fredericksena má toto rozlišení za následek nejen dvě různé psychologie (v případě Freuda a Junga), ale také dvě různé ontologie a filozofie hodnot.

Jungovo rozlišení znaku a symbolu podřizuje sémiotika širší, obecnější teorii znaku v důsledku vede k příliš úzké koncepci významu a z oblasti zkoumání vylučuje ty situace a možnosti interpretace, které implikuje Jungovo pojetí symbolu. Jung si sice všimá stálého přemísťování původně symbolického materiálu do oblastí sémiotiky; děje se tak v případě tzv. kulturních symbolů poměrně stálého významu, které se od svých počátečních projevů, oddělují do té míry, že jako symboly „odumírají“ a stávají se znaky toho, co je známo. Symboly, jež Jung označil jako přirozené, nejsou však většinou nebo vůbec vědomě zpracovány.

Film má nejčastěji co činit s kulturními symboly, jež jsou zamaskovanými nebo deformovanými znaky známých věcí, vůči nimž je sémantický postoj oprávněný. Ale ve všech filmových druzích a žánrech se můžeme setkat se symboly, odpovídajícími Jungově koncepci, odtud podle Fredericksena vyplývá nutnost překročit meze, diktované koncepcí znaku a sémiotického postoje.

Jerry Lee Salvaggio (*A Theory of Film Language, 1980*)⁴¹ užívá pojmu znak, navazuje na koncepci obsažené ve filmovém myšlení už dříve. Z jedné strany navrhuje na Lotmanovu koncepci obrázku - diskretní jednotky strukturující vyprávění, z druhé bere v úvahu Peirceovu trichotomii a máje na mysli Wollenovy teze, prohlašuje, že bude chápat filmový obraz jako symbolický a konvenční znak, kteréžto vlastnosti doplňují jeho indexový a ikonický výměr.

„Symboličnost“ filmového znaku nachází na půdě Salvaggiovy teorie ještě jednu explikaci. Autor traktuje film jako časově-prostorový jazyk, vztahující se však nikoli ke skutečnosti (jako verbální jazyk), nýbrž k ryze fiktivnímu světu. Znaky, označující čas a prostor, jsou přímo „symbolické“ v tom smyslu, že jsou arbitrárními znaky, vztahujícími se k fiktivnímu světu a tento svět vytvářejícími. Každý časově-prostorový znak - v souladu s korespondenční teorií pravdy, přejatou od George Pitchera – vytvořený režisérem, je fiktivně pravdivý v okruhu fiktivního světa, generovaného tvůrčím aktem.

Ve své knize *Sémiotika i film* (1980)⁴² Hanna Książek-Konicka vychází z předpokladu, že významová sféra je základním aspektem struktury filmového díla a matérie filmového znaku je neobyčejně různorodá, poněvadž všechno, co se zaznamená v obrazové vrstvě a na filmové stopě, stává se nositelem významu. Autorka se snaží vymezit sémiotickou povahu různých prvků filmu: obrazů, hluků, hudby. Hledá zdroje a základy jejich možností plnit základní sémiotické funkce - denotaci, označování a vyjadřování, a zároveň sleduje, jak se ty funkce uskutečňují a jak spolupůsobí v každém typu znaku. Toto zkoumání směřuje k tomu, aby se ukázaly zákony, řídicí procesy integrace, které v procesu filmové komunikace sjednocují různé sémiotické matérie a zásady, podle nichž koexistují a spolupůsobí různé sémiotické prvky v sémanticky koherentním celku.

Konicka začíná analýzou psychologických základů ikonických poznávacích kódů, které tvoří nejrudimentárnější rovinu sémiotických výzkumů. Autorka se dovolává neosacionistických koncepcí Jerzyho Konorského, aby poznala zákony a vlastnosti vizuální percepce, zejména pak relace mezi vizuálními podněty a perceptivními modely. Umožňuje jí to formulovat tezi, že vlastností procesu vnímání zaručují ikonickému znaku zobecňující a klasifikační ráz, aniž ho omezují na znázornění toho, co je konkrétní, jednorázové, zvláštní. V obraze poznáváme zrakový pojem předmětu. Neboť tento předmět nemůžeme vizuálně reprodukovat, nýbrž pouze označit.

Konická zastává názor, že percepce filmových obrazů ve srovnání s percepcí skutečnosti likviduje shodu a spojitost informací, dodávaných všemi smysly, pocit naší přítomnosti ve vizuálně vnímaném světě a kontinuitnost časově-prostorové zkušenosti. Nerealnost filmových zážitků, jež odtud vyplývá, je zárukou našeho postoje vůči filmovému obrazu. Přijímáme ho jako znak, nikoli jako reprodukováný „svět“. Pojímáme filmové obrazy jako nositele významu. Konická dokládá, že nemůžeme zůstat u jejich referenční funkce. Poznání předmětu v obraze a pochopení obrazu-znaku jsou dvě různé věci. Pochopení předpokládá, že víme, že a) znázorněný předmět patří do určité třídy objektů, b) že byl znázorněn speciálním způsobem, c) že ikonický znak, který ho znázorňuje, je exemplářem určité třídy znaků. Tuto sémantickou koncepci ikonu podporují citované teze Meyera Schapira, Rudolfa Arnheima a Ernesta Gombricha.

Konická pečlivě testuje významové možnosti jednotlivých prvků filmu, aby stanula v rovině filmové výpovědi a zkoumala její skladbu a sémantickou koherenci. Ve funkci samostatné výpovědi podle jejího mínění vystupují jak ikonická znázornění jednotlivého předmětu nebo předmětné situace, tak sekvence takových znázornění.

Bill Nichols (*Ideology and the Image*, 1981)⁴³ zdůrazňuje obrovskou různorodost filmových znaků. Tohoto pojmu užívá v širším významu než ostatní sémiotikové. Hovoří nejen o tzv. vlastních znacích filmu, které traktovány v množině utvářejí jeho kódy, nýbrž i o dvou jiných kategoriích.

První tvoří filmové znaky chápány doslovně. Poukazují na to, jak film jako instituce produkce, a konzumpce filmů prezentuje sám sebe. K těmto znakům patří názvy kin, typy reklamních sloganů jako „dnes dvojprogram“, „tento film získal čtyři Oscary“ atd. Jejich úkolem je přesvědčit, nás, že nám film poskytuje právě to, co hledáme. Tato kategorie znaků neprojevuje svou skutečnou povahu. Znaky jsou totiž signifikanty ideologie, rétorickými praktikami, s jejichž pomocí film svůj produkt prodává.

Druhou kategorií znaků filmu tvoří ty, které zanechaly v jeho okruhu jiné instituce a aparáty, jež filmu předcházely, např. fotografie. Bereme je na zřetel, abychom ukázali, jak je film zžitkovává na rozdíl od praktik dřívějších nebo souběžných.

Ve své úvaze o vlastních znacích navazuje Nichols na rozdělení obrazů na věci a znaky. Obrazy - tak jako jiné společenské produkty - patří do kultury (nikoli do přírody). Jedny jsou věcmi, jako např. domy a automobily, jiné znaky nebo systémy znaků jako např. filmy. Používáme jednoho nebo druhého termínu - věc nebo znak - podle toho, zda chceme podtrhnout ekonomický aspekt jejich produkce nebo společenský aspekt jejich vzájemné směny. Když hovoříme o vzájemné směně, fungují věci jako znaky, jejich transfer probíhá v souladu se systémy vzájemné směny. Když máme na mysli produkci, bereme na zřetel fakt, že znaky, podobně jako věci, nesou stopy aktivity, která je vytvořila. Nesou zakódovanou informaci o produkci, vedoucí k jejich vzniku, což umožňuje jejich poznání jako produktů činnosti, pokud známe kód. Jestliže užíváme pojmu znak ve vztahu k obrazu - ohrazuje se Nichols - musíme ho odlišit od arbitrárních znaků jazyka, které jsou velmi vzácně založeny na relaci podobnosti. Naproti tomu filmový obraz jako fundamentální věc obsahuje relaci podobnosti svému designátu (referentu), což rozhoduje o tom, že se text podobá skutečnosti. Tato podobnost není nikterak něčím nahodilým, vyplývá z práce kódů. Existuje podobnost kódů, s jejichž pomocí percipujeme skutečnost, a podobnost těch, s jejichž pomocí percipujeme film. V obou případech má tato percepce svůj základ v ikonických znacích, závisí na zakódování světa do ikonických znaků, které ho prezentují našemu rozumu.

Jan M. Peters v knize *Pictorial Signs and the Language of Film* (1981)⁴⁴ je toho názoru že obraz může být znakem, ale obraz také obsahuje jiné znaky. Ve filmu např. mohou být slovní výpovědi, gesta, mimika, předměty symbolického významu. V malířských obrazech jsou lidé zpodobováni tak, že mohou symbolizovat stáří, mládí, smrt atd. (ikonografie se zabývá interpretací těchto významů). Peters tu chce doložit znakový ráz obrazové formy. Zatímco obraz jako analogon reprodukováného předmětu je znázorněním toho předmětu (a v tom smyslu znakem toho předmětu), forma obrazu může být znakem způsobu, jak tvůrce obrazu předmět vidí a přesněji ho vizuálně hodnotí, nebo chce, aby ho právě tak hodnotil divák. Můžeme toho docílit strukturální podobností (druh homologie), korespondencí formálních relací mezi vizuálním soudem a pohybem kamery nebo detailem. Podobnost mezi substancí obrazu a jeho obsahem nazvěme analogii. Jenom v případě analogičnosti (obraz je substitutem modelu) můžeme hovořit o ikonickém rázu znaků. Jestliže signifikant a signifikát jsou homologické, žádná ikoničnost nenastává. Rozhoduje o tom také součinitel konvencionalizace, který je při homologiích vyšší. Peters volí takový nápad jako „motivovaný symbol“ pro formální rysy záběru - pohyb kamery nebo plán. Umožňuje to rozlišit obrazovou formu jako znak a ikonický znak-substancií obrazu. Tu je užitečná Peirceova připomínka, že znaky mohou být zároveň trochu ikony, trochu indexy a trochu symboly. Filmové obrazy jsou často právě takové.

Podání vizuálního soudu o předmětu tvoří výpověď, tvrzení, větu, spojuje podmět s přísudkem. Obraz tedy může fungovat jako znak dvěma různými způsoby. Obraz není samostatným znakem, nýbrž znakem-procesem, a to složitým. Musíme ho zkoumat jako výpověď. Neexistuje systém pro obrazy, neexistuje ani jejich slovník. Obraz koně není ekvivalentem slova „kůň“ ani jeho fotografií. Je pochybné, zda ho můžeme nazvat signifikantem v duchu de Saussurovy tradice. A ještě pochybnější by bylo nazvat ho signifikátem toho koně, který byl vyfotografován (pro de Saussura signifikát není věc, nýbrž pojem). Je-li fotografie výpovědí, pak říká něco jako „tady máme koně, který běží k nám“.

Podobnou potíž máme s termínem „referent“. Referentem je předmět, o němž se hovoří. Ale předmět, o němž se hovoří jako o obrazu, nalézá se uvnitř obrazu, kdežto při slovním vyjadřování je reprezentován jenom verbálně. Referent je podmětem obrazové výpovědi. Problém spočívá v tom, jak oddělit formu nebo formální kvalitu obrazu od jeho reprodukováného předmětu. Peters navrhuje takovou terminologii: forma obrazu vyjadřuje „vizuální soud“, perceptivní hodnocení, které může fungovat jako větný přísudek. Slovo „vztahovat se k“ (to refer) je rezervováno pro obrazová zpodobení předmětu, který může fungovat jako podmět věty.

Většina autorů nerozlišuje obraz, který znázorňuje referent, od obrazu, který vyjadřuje vizuální soud. V obou případech hovoří o relaci signifikant-signifikát.

Bylo by dobré zachovat slovo „označovat“ jenom pro způsob, jakým se jednotlivý signifikant (může jím být substance obrazu nebo jeho forma) vztahuje k signifikátu (referentu nebo pojmu), a slovo význam (meaning) pro to, co se říká kombinací substance a formy. Jednotlivý signifikant má signifikát. Znak-výpověď má význam. Peters zavádí pojem sigmatika (podle Klause, 1971), ta je čtvrtou součástí sémiotiky (po sémantice, syntaktice a pragmatice). Sigmatica má co činit s relacemi mezi obrazem jako materiálním analogonem a referentem (reprodukováným předmětem), zatímco relací mezi obrazovou formou a sémantickým obsahem by se zabývala sémantika. V obrazové komunikaci by sigmatika zkoumala podmínky, za jakých je předmět v obraze poznatelný. Ecova teze o ikonických znacích (reprodukuji jisté podmínky percepce) vymezuje v podstatě sigmatice její pole působnosti.

V knize *Sémiotika filmu* (1990)⁴⁵ bere **Lukasz Plesnar** na zřetel jak široký (obecný) pojem znaku, tak i pojem úzký. V obecném pojetí jsou znaky veškeré předměty, kterým připadá nějaká sémiotická funkce (alespoň příležitostně), tj. význam, označování, denotování, designování, zastupování, komunikování, reprezentování atd. Úzké pojetí znaků eliminuje přírodní a humanistické příznaky. Jako autonomní znak označuje Plesnar - podle Jerzyho Kmity - „kulturní činnost nebo kulturní objekt, jehož kulturní smysl spočívá v komunikování určitého stavu věci. A každou

složku autonomního znaku, jež není autonomním znakem a jež se dá nahradit jinou složkou tohoto typu, vytvářející tak nový autonomní znak (komunikující v tom případě obvykle jiný stav věci), označíme jako distinktivní prvek autonomního znaku. Kvantitativní suma množiny autonomních znaků a množiny distinktivních prvků autonomních znaků tvoří kategorie znaků“ (str.25).

Ve vztahu k ikonickému znaku autor zásadně rozlišuje relaci ikonické reprezentace a relaci ikonického znázorňování, což mu umožňuje brát v úvahu jak konvenční relaci (podle Eca a Książek-Konické), tak princip analogie. Relace ikonické reprezentace váže ikonický znak, pojatý jako ideální typ, s fyzikálními stavy věci, kdežto relace ikonického znázorňování spojuje ikonický znak s abstraktně-idealizujícími schématy oněch stavů věci.

Problém znaků filmu zkoumá Plesnar zvlášť pro jeho vrstvu znázorňující, znázorněnou a záznamovou. Znázorňující vrstvě přisuzuje znakový ráz v širokém smyslu, předpokládá, že ji tvoří jak znaková struktura (v úzkém smyslu), tak příznaková. Tyto znaky jsou vybaveny vlastnostmi, jež přísluší znakům vůbec, tj. charakterizuje je dvojí relativizace (vůči mimoznakové skutečnosti a vůči poznávacímu podmětu), příležitostnost, sémantická univerzálnost a polysémie. Nikoli všechny tyto rysy se projevují stejně výrazně.

Znázorněná vrstva filmu je předmětným vztahem znázorňující vrstvy čili jejím sémantickým modelem, nicméně sama je rovněž vytvořena ze znaků. Plní určité sémantické funkce, reprezentující jisté oblasti empiricky daného světa. Tato reprezentace má dva póly: veristický a symbolický, mezi nimiž jsou přechodné stupně. V okruhu této vrstvy se nalézají i objekty, plnící funkci znaků v různých rovinách. Také prvky této vrstvy mají rysy příslušející znakům vůbec.

Zaznamenaná vrstva je jedním ze sémantických modelů znázorňující vrstvy a pokud jde o vlastnosti znaků, přísluší jí stejně vlastnosti jako vrstvě znázorněné.

Filmové znaky, podobně jako všechny jiné znaky, mají dva druhy předmětů (předmětných vztahů): vnitřní a vnější, přičemž se tato teze vztahuje na znaky všech vrstev. Pojetí předmětu je zde maximálně široké, zahrnuje nejen věci, ale i jejich vlastnosti, relace a stavy.

Vnitřními předměty znaků-prvků znázorňující vrstvy jsou příslušné fragmenty i znázorněné vrstvy a jejich vnějšími předměty - příslušné fragmenty vrstvy zaznamenané. Znaky-prvky znázorňující vrstvy mají vždycky vnitřní a vnější předměty, naproti to znaky-prvky znázorněné a zaznamenané vrstvy nemusí mít vnější předměty (když máme co činit s ryze fiktivní skutečností některých, hraných filmů).

Pojem znak není na půdě filmové vědy tak zmysťifikovaný a zneužívaný jako pojem jazyk. Ačkoli by se dalo očekávat, že první z nich povede k druhému - a vice versa -, v teorii filmu nepozorujeme podobnou závislost. Zejména teoretikové prvního padesátiletí netraktovali tyto pojmy jako nerozlučné. Za prvé - pojem jazyk ve vztahu k umění je v běžné řeči zakořeněn hlouběji než pojem znak, za druhé - metafora jazyka byla evidentně použitelnější a operativně účinnější. Místo znaku fungoval celý soubor pojmů, počínaje širokým, volným a pružným pojmem filmový obraz, přes četná technická vymezení jako poličko, obrázek, fotogram, záběr, plán, scéna (obraz) a konče pojmem sekvence, jež je výsledkem jejich spojení.

Proto mnoho teoretiků, užívajících a zneužívajících pojmu jazyk, neuchylovalo se nikdy k pojmu znak. Odtud dlouhé přestávky, které se v jeho historii vyskytují. Také v pozdějším období, kdy se v oblasti sémiotiky význam termínů jazyk a znak upřesnil, nepřikládají jim teoretici stejnou váhu. Ne všichni oba pojmy stejnoměrně rozvíjejí. Jsou takoví, kteří se soustřeďují na jeden z nich. Např. Don Fredericksen, přistupující k výsledkům celé sémiotiky polemicky, polemizuje s jejími představiteli jenom na půdě znaku, nevšímaje si vůbec otázky jazyka. Termín filmový jazyk se nevyskytuje ani u badatelů, kteří od počátku místo něho používali pojmu kód (Eco) nebo znakový systém. Naproti tomu pojem znak evidentně nepotřebují gramatikové a neogramatikové, pro něž je jazyk množinou výrazových prostředků, nikoli systémem znaků.

Pojem znak, ačkoli se v období rozvoje lingvistického zkoumání filmu stává nezbytným, dál nepatří k pojmům, jež teoretikové favorizují. V *Éléments de semiologie* (1964) pokazuje Barthes na to, že není dostatečně diferencován ve vztahu k jiným pojmům, které charakterizuje stejný druh vazby mezi dvěma prvky. Zaujímá místo v sérii takových pojmů jako signál, index, ikon, symbol, alegorie, které už na půdě lingvistiky, filozofie a sémantiky různí autoři různě charakterizovali.

V teorii filmu se tato situace ještě více komplikuje. Není tedy divu, že hlavní filmový sémiotik Christian Metz se také zříká pojmu znak, považuje ho za neadekvátní na půdě filmu, kde zpravidla máme co činit s většími a menšími jednotkami než znak. Američtí psychosémiotikové se také domnívají, že je to pojem na půdě audiovizuální komunikace nevhodný, proto se buď vracejí k pojmu obraz (Pryluck) nebo tvoří nové jednotky (viděmy Sola Wortha). Fredericksen zastává názor, že znak je pojem příliš úzký, který ve svém důsledku možné interpretace významu omezuje. Psychoanalytická teorie, následující Lacana, který rozdělil signifikant a signifikát, soustředila se výhradně na sám signifikant a na vzájemné relace mezi signifikanty.

Tento stav věci však neodrazuje teoretiky, ani ty současné a nejnovější, aby explovovali tento pojem, přihlížejíce k novým inspiračním zdrojům (srov. zejména Książek-Konicka, Plesnar).⁴⁶

Z polského originálu přeložil Zdeněk Smejkal

Zdroj: KINO-IKON 1/1999

POZNÁMKY:

- 1.) Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture*. New York 1915.
- 2.) Eichenbaum, Boris: *Problémy kinostilistiky*. In: Poetika kino. Moskva-Leningrad 1927, s. 11-52. Český překlad *Problémy filmové stylistiky* (jen závěrečné kapitoly 6-8.), Panoráma zahraničního filmového tisku, 1969, č. 2. Slovenský překlad *Problémy filmovej štylistiky* v antologii editora Petra Mihálíka *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava, SFÚ 1986, s. 193-171.
- 3.) Tyňanov, Jurij: *Ob osnovach kino*. In: Poetika kino. Moskva-Leningrad 1927, s. 53-86. Český překlad *O podstatě filmu*. In: Poetika, rytmus, verš. Praha 1968. Slovenský překlad *O podstate filmu* v Mihálíkově antologii *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava, SFÚ 1986, s. 172-195.
- 4.) Kazanskij, Boris: *Priroda kino*. In: Poetika kino. Moskva-Leningrad 1927, s. 87-136. Slovenský překlad *Podstata filmu* v Mihálíkově antologii *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava, SFÚ 1986, s. 218-251.
- 5.) Michajlov, Jevgenij – Moskvín, Andrej: *Rol konooperatora v sozdanii filma*. In: Poetika kino. Moskva-Leningrad 1927.
- 6.) Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Montáž atrakcionov*. LEF, 1923, č. 3, s. 70-75. Přetištěno v edici Ejzenštejn S.M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 2, Moskva 1964, s. 269-273.
- 7.) Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Neždannij styk*. *Žizn iskusstva*, 1928, č. 34, s. 6-9. Přetištěno v edici Ejzenštejn S.M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 5, Moskva 1968, s. 303-310. *Za kadrom*. In: Kaufman, M., *Japonskoje kino*. Moskva, s. 72-92. Přetištěno v edici Ejzenštejn S. M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 2, Moskva 1964, s. 283-296.
- 8.) Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Kino četyrjoch izmerenij*. *Čas. Kino*, 27. 8. 1929. Pod názvem *Četvrtého izmerenije v kino* přetištěno v edici Ejzenštejn, S. M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 2, Moskva 1964, s.45-59.
- 9.) Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Montáž 1938*. *Iskusstvo kino*, 1939, č.1, s. 37-49. Přetištěno v edici Ejzenštejn, S. M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 2, Moskva 1964, s. 156-188. Český překlad *Montáž 1938* (in:) Kamerou, tužkou i perem, 2. vyd., Praha, Orbis 1961, s. 237-276.
- 10.) Ejzenštejn, Sergej Michajlovič: *Vertikalnyj montáž I-III*. *Iskusstvo kino*, 1940, č. 9, s. 16-25 a č. 12, s. 27-35; 1941, č. 1, s. 29-38. Přetištěno v edici Ejzenštejn, S. M., *Izbrannyje proizvedenija v 6 tomach*. Tom 2, Moskva 1964, s. 189-266. Český překlad *Vertikální montáž* (in:) Kamerou, tužkou i perem, 2. vyd., Praha, Orbis 1961, s. 277-376.
- 11.) Kulešov, Lev: *Iskusstvo kino. (Moj opyt)*. Tea-kino-pečat', 1929. In: Kulešov, L. V.: *Sobranije sočinenij v 3 tomach*. Tom I. Teorija. Kritika. Pedagogika. Moskva, *Iskusstvo kino*, 1987, s. 161-225. Slovenský překlad *Filmové umenie (Moje skúsenosti)*. (in:) Slovenské divadlo, 1996, č. 2, s. 230-276.
- 12.) Jakobson, Roman: *Úpadek filmu?* *Listy pro umění a kritiku*, 1933, s. 45-49. In: Jakobson, R.“, *Poetická funkce*. Jinočany 1995, s. 148-153.
- 13.) Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma I-II*. Paris 1963-1965.
- 14.) Barthes, Roland: *Le problème de la signification au cinéma*. *Revue Internationale de Filmologie*, 1960, č. 32-33.
- 15.) Barthes, Roland: *Éléments de semiologie*. Communication, 1964, č. 4. Český překlad *Nulový stupeň rukopisu*. Základy sémiologie. Praha 1967.

- 16.) Barthes, Roland: *Rhétorique de l'image*. Communication, 1964, č. 4.
- 17.) Pasolini, Pier Paolo: *Il cinéma di poesia*. In: Idem, Uccelacci e Uccellini. Milano 1965. Český překlad *Film jako poezie á próza*. Film a doba, 1965, č. 11, s. 589.
- 18.) Pasolini, Pier Paolo: *La sceneggiatura come „struttura che vuol essere altra struttura“*. Nuovi Argomenti, 1965.
- 19.) Pasolini, Pier Paolo: *La lingua scritta dell'azione*. Nuovi Argomenti, 1966.
- 20.) Metz, Christian: *Le cinéma: langue ou langage?* Communication, 1964, č. 4. Český překlad *Film - jazyk nebo řeč?* In: Film jako znakový systém. Filmologický sborník VII. Praha, ČFÚ 1971. s. 49-122.
- 21.) Metz, Christian: *Considerazioni sil gli elementi semiologici del film*. Nuovi Argomenti, 1966.
- 22.) Metz, Christian: *Problemi di denotazione nel film di finzione*. Cinema a film, 1967, č. 2.
- 23.) Metz, Christian: *Langage et cinema*. Paris 1971.
- 24.) Garroni, Emilio: *Semiotica ed esletica*. Bari 1968.
- 25.) Bettetini, Gianfranco: *Cinema: lingua e scrittura*. Milano 1968.
- 26.) Eco, Umberto: *La struttura assente*. Milano 1968. V českém překladu viz přednášku (1967) *O artikulacích filmového kódu*. Film a doba, 1968, č. 1, s.26.
- 27.) Worth, Sol: *Cognitive aspects of sequence in visual communication*. Audio-Visual Communication Review, 1968, č. 16.
- 28.) Worth, Sol: *The development of a semiotic of film*. Semiotica, 1969, č. 1.
- 29.) Worth, Sol: *Toward the development of a semiotic of ethnographic film*. PIEF News-letter 1972. č. 3.
- 30.) Worth, Sol - Gross, Larry: *Symbolic Strategies*. Journal of Communication, 1974, č. 24.
- 31.) Worth, Sol: *Studying Visual Communication*. Edited with an introduction by Larry Gross. Philadelphia 1981.
- 32.) Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. London 1969.
- 33.) Bocheńska, Jadwiga: *Obraz filmowy jako znak*. In: Wstęp do badania dzieła filmowego. Warszawa 1966.
- 34.) Lotman, Jurij: *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Moskva 1973. Slovenský překlad Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. Bratislava, VŠMU 1984.
- 35.) Ivanov, Vjačeslav V.: *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. Moskva 1976. Český překlad 2. kapitoly *Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění*. In: Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2., Praha 1995.
- 36.) Pryluck, Calvin: *Sources of Meaning in Motion Pictures and Television*. New York 1976.
- 37.) Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire*. Paris 1977. Český překlad *Imaginární signifikant*. Praha 1991.
- 38.) Mulvey, Laura: *Visual pleasure and cinema*. Screen, 1975, č. 3.
- 39.) Kaplan, E. Ann: *Woman and Film. Both Sides of the Camera*. New York 1983.
- 40.) Fredericksen, Don: *Jung - Sign - Symbol - Film*. Quarterly Review of Film Studios, 1979, č. 2.
- 41.) Salvaggio, Jerry Lee: *A Theory of Film Language*. New York 1980.
- 42.) Książek-Konicka, Hanna: *Semiotyka i film*. Wrocław 1980.
- 43.) Nichols, Bill: *Ideology and the Image*. Bloomington 1981.
- 44.) Peters, Jan M.: *Pictorial Signs and the Language of Film*. Amsterdam 1981.
- 45.) Plesner, Lukasz: *Semiotyka filmu*. Kraków 1990.
- 46.) Upozorňujeme na publikaci *Sémiotika*. Ch. S. Peirce, C. K. Ogden a I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry. Uspořádal Bohumil Palek. Praha 1997.