

# Sémiotika:

sémiotika: **obecná nauka o znacích a jejich užití v jazyce i mimo něj (řecky semeion = znak)**

**(požadavek vědní disciplíny zabývající se studiem komunikačních systémů - odtud pak vznik semiotiky a semiologie.**

sémiotika jako studium znaků, označování a označujících systémů.

**sémiotický přístup: soustředění na proces konstrukce významu;**

**zájem o strukturu vztahů, které umožňují, aby sdělení něco označovalo.**

Sémiotika znamená průlom do osvícenských koncepcí reality: sémiotika chápe realitu jako lidský konstrukt.

Tři hlavní témata sémiotiky:

1. samotný znak - analýza typů znaků;
2. kódy - systémy, do kterých jsou znaky organizovány
3. kultura, ve které dané znaky a kódy existují.

- švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure - 1857-1913  
sémiologie; Kurz **obecné** lingvistiky (Praha, 1989) - 1915 - posmrtně  
vydaný soubor poznámek studentů, z přednášek.  
„...můžeme si představit vědu, která by studovala život znaků ve  
společnosti... Nazývájme ji **sémiologie**, z řeckého semeion (znak).  
Naučila by nás, z čeho se znaky skládají, jaké zákony je ovládají...“

požadavek pojímat lingvistiku v synchronním přístupu, jazyk chápat jako funkční celek v určitém okamžiku.

Co je předmětem lingvistiky? je to spíš **langue** než *parole*, tedy spíš jazykový systém sdílený mluvčími, než individuální řeč umožněná jazykem.

Saussure nárokuje vědeckost, zkoumání podstaty předmětu vědy – zkoumat přednostně langue před parole.

LANGUE – jazykový systém sdílený komunitou mluvčích,

PAROLE – individuální promluva, kterou *langue* umožňuje.

**celek řeči – langage** (speech, language system, řeč)

Označuje zavedený systém i vývoj zároveň. Obecná schopnost konkrétního jazyka, umožňující jeho fungování, jeho realizaci v promluvě.

jazyk jako **norma** všech **manifestací** řeči (tj. promluvy). Celek řeči sestává ze dvou oblastí – jazyk a promluva.

**jazyk – langue** (language):

jazyk – součást řeči. Zabezpečuje komunikační funkci. Je to sociální fakt, sociální konvence existující v interindividuálním prostoru, není v moci ani jednoho z komunikujících.

K promluvě se má jako čistá možnost ke svému uskutečnění; jazyk je skutečný pouze jako mluva.

**promluva - parole:** rozdělení jazyk x promluva znamená také oddělení toho, co je u jednotlivce sociální, od toho, co je nahodilé.

Jazyk jako pravidla hry, promluva jako konkrétní herní situace.

Jazyk je to, co je stabilní, opakující se - invariant. Promluva - konotuje proměnlivé, jedinečné.

Saussurem používané přirovnání: jazyk jako slovník, který mají k dispozici účastníci komunikačního procesu; promluva je použití.

Nebo jazyky jako symfonie, promluva jako její realizace (ani špatná realizace neohrozí realitu symfonie).

vztah jazyk-promluva – příklad šachové hry.

**Fredric Jameson** v knize o ruském formalismu **The prison house of language** - kritizuje **tuto analogii** - v jazyce se mění samotná pravidla, v šachu zůstávají, mění se jen pozice.

Vztah jazyk/promluva je vyjádřitelný vztahem sociální/individuální, podstatné/náhodné. (nahodnocení jazyka: sociální, podstatné...).

**Saussure striktně trval na protikladu synchronního a diachronního:** jen tak je možné vydělit to, co patří systému, od toho, co probíhá jako dějinný proces (tato dichotomie je zásadní pro vývoj strukturalismu, hlavně francouzského).

Jazyky se sice během času mění, ale změny netvoří systém, nedochází k nim podle nějakého rozvrhu. Když odhlédneme od časové dimenze a vezmeme jazyk v určitém okamžiku vývoje, získáme soudržný, kontrolovatelný celek.

Abychom se mohli domluvit např. anglicky, nemusíme znát historický vývoj jazyka, ale ovládat jeho současnou podobu. Je nutné oddělit proces vzniku od výsledku, dějiny od systému, pro výkon komunikační fce je nutné znát systém.

### **ZNAK – jako jednota označujícího a označovaného**

znak je podvojný, složený ze dvou neoddělitelných složek (jsou odlišitelné pouze analyticky - dvě strany listu papíru); neexistuje materiálně, jen psychologicky

Znak podle Saussurea **sestává 1. ze své fyzické podoby 2. ze s touto fyzickou podobu asociovaného mentálního konceptu**, který odráží individuální zkušenost s realitou. Tento mentální obraz je více méně sdílen všemi členy stejné kultury a stejného jazyka.

Např. **napsané nebo vyslovené slovo "strom" má svůj mentální koncept, který mu připisují adresát i adresující** (ovšem s určitými individuálními diferencemi).

**OZNAČUJÍCÍ** (signifikant) – **signifiant** – signifier – vnímatelný, materiální, akustický nebo vizuální signál spouštějící mentální koncept:

**OZNAČOVANÉ** (signifikát) - **signifié** -signified

vnímatelný aspekt znaku je označující, mentální reprezentace jím evokované je označované; vztah mezi nimi – označování, signifikace.

označované “kočky” není zvíře, není to tedy referent, ale je to mentální reprezentace zvířete. nereferenční podstata verbálního označujícího je jasnější u slov jako “ale”, “ovšem”...

ARBITRÁRNÍ (nemotivovaný, konvenční, nahodilý) vztah *označující–označované* ve znaku.

**Arbitrárnost** vztahu mezi označujícím a označovaným ve znaku.

(výjimkou jsou **onomatopoeie** (zvukomalba – slovo vzniklé na základě napodobení zvuku) Citoslovce a z nich odvozená slova – např. kukačka, mňoukat,...)

nebo případy **druhotné motivace** - "psací stroj" kombinace slov je motivovaná, i když jednotlivá slova ne)

**(arbitrárnost, nemotivovanost vztahu mezi označujícím a označovaným tvoří dělicí čáru mezi symbolem a znakem.**

**Symbol** – pro saussurea není nikdy zcela arbitrární - např. kříž jako symbol křesťanství)

Diference: v jazyce existují pouze rozdíly. Každý prvek znakového systému je výtvořem diferencí, tj. tím, čím není: hnědý = ne černý, ne bílý,...

**význam vyvstává z diferencí mezi označujícími;**

**tyto difference jsou dvojího druhu: syntagmatické (týkající se jejich pozice, umístění) a paradigmatické (týkající se nahrazování).**

dva typy vztahů –

PARADIGMATICKÉ – vertikální soubor jednotek, vztah podobnosti nebo kontrastu – čili srovnatelnosti, mohou být určeny ke kombinaci s jinými prvky.

např. abeceda je paradigma, slovo jako minisyntagma

paradigmatické vztahy na různých úrovních lingvistické analýzy – např. p- b-, nebo – v angličtině – určitý a neurčitý člen.

(všechny jednotky paradigmatu musí mít něco společného, co je řadí do stejného paradigmatu

- M je písmeno a patří tak do abecedního paradigmatu,

8 je číslo a patří do paradigmatu čísel.

Paradigma tak např. tvoří typy záběrů nebo možnosti montážního spojení záběrů (stříh, prolínačka, stíračka...)

SYNTAGMATICKÉ – horizontální uspořádání do označujícího celku.

paradigma je volba, syntagma je kombinace.

Barthes – rozeznal tyto roviny i v nelingvistických oblastech – např. kuchyně (*cuisine*) – jako soubor jídel – např. vybírá z paradigmatu polévek a syntagmaticky je řadí s dalšími vybranými položkami z jiné paradigmatické roviny - předkrmy,... podobně odívání.

Godard – v Dvě či tři věci které o ní vím – 1967 – ukazuje paradigmatické a syntagmatické operace během natáčení – otázky v komentáři – jsem příliš blízko? hovořím příliš nahlas?

### **sémiotika versus realismus a Bazin:**

Oproti dosavadnímu přesvědčení Bazina - film jako znakový systém si nemůže klást nároky na odhalování aktuální zkušenosti.

**Semiotika vycházející z francouzské lingvistiky eliminovala otázku referentu.**

**Film nejen že už není fragmentem reality, ale už k realitě ani neodkazuje.**

### **sémiotika a realismus:**

sémiotika ukazovala realismus jako modus signifikace, který nemá žádná privilegia.

**Semiotika jako studium kódů, produkujících iluzi.**

Semiotika je spojena s politickým konfliktem, souvisejícím se snahou otrástit iluzi realismu – je zaměřena proti ideologii, kterou představuje to, že společnost se snaží v určitém médiu prezetnovat svoji verzi reality a příslušníci této kultury ji konzumují *jako realitu*.

Semiotika ukázala způsob, jakým je reprezentující obraz výsledkem proplétání kódů, a tím znemožňuje chápat obraz jako bezešvý kus reality.

**Realismus je také výsledkem použití určitých kódů, jejichž účel je právě zvýšení dojmu realismu – kódy *vraisemblance* (pravděpodobnosti) – ve filmu i v literatuře (srov. číslo Communications z roku 1968 – Todorov, Genette, Barthes).**

## • METZ – od sémiotiky k postsémiotice:

Podle Metze – nadešel čas ukončit všeobecné uvažování o filmu. Je potřebný vědecký přístup.

**Chce studovat materiální podmínky umožňující fungování filmu. Popsat proces signifikace filmu. Peirce, Saussure – odtud nazývá svůj projekt sémiotika filmu.**

více spoléhá a odvolává se na práce jiných; velká mezinárodní komunita semiotiků.

konference o sémiotice.

### Christian Metz (1931-1993)

učil na École des Hautes Études en Sciences Sociales v Paříži.

jeho práce byly překládány do angličtiny a sám učil letní přednáškové kurzy v angličtině ---  
vliv na angloamerické prostředí.

Dvě fáze: raná strukturalistická – snaha definovat podobnosti a rozdíly mezi filmem jako jazykem a přirozeným jazykem.

Odpověď: je to jazyk v omezeném smyslu – jazyk bez jazykového systému; poté se snaží o odpověď na otázku „jak je filmu rozuměno“ – a to ho vede k zapojení psychoanalýzy –

Imaginární signifikant, soubor esejů napsaných v letech 1973-75. Analogie filmu a zrcadla.

Metz, Christian: Úvahy o sémantických prvcích ve filmu, Film a doba 1/1967

Metz, Christian: Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film, Praha, ČFÚ 1991

Metz, Christian: Film - jazyk nebo řeč?, in: Film jako znakový systém, ČFÚ, Praha 1971

Metz, Christian: Filmová montáž a fabule, in: Antológia súčasnej filmovej teórie, Bratislava SFÚ 1980

Metz, Christian: Metodické návrhy na analýzu filmu, in: Antológia súčasnej filmovej teórie, Bratislava SFÚ 1980

((Metz: **68: essais sur la signification au cinéma**. angl. př. 74: film language: semiotics of the cinema - zde obsaženo i Film: jazyk nebo řeč?; text je z roku 1964)

**1971: langage et cinéma**. angl. př. 74: Language and cinema.

**72: Essais ... II.**

77 Essais sémiotiques.

77 Imaginární signifikant

91: L'énigmatisme ou le site du film

(Velká syntagmatika: první verze - 6 typů: v Communications 66, rozšířeno na 8 - text z 68, oba pak v Essais..)

První výzkumy a příspěvky;

Rozpoutala se debata, do které přispívali hlavně Italové – díky **dvěma mezinárodním konferencím v Pesaru 1966 a 1967** –

**Gianfranco Bettetini, Emilio Garroni, Pier Paolo Pasolini a Umberto Eco.**

## **Velká syntagmatika:**

(např.: úvahy o sémantických prvcích ve filmu – příspěvek v Pesaru, 1966, in filma doba)

tvrzení, že film je řeč bez jazyka, vede ke zkoumání syntagmatické diemenze filmu –

filmová specifická je spojena s narativitou

určit syntagmatické typy fungující v klasickém filmu

paradigma syntagmat, ze kterých filmař může vybírat – tj. velká syntagmatika –

8 způsobů konstrukce obrazové sekvence

syntagma je idetnifikovatelné na základě toho, **jak strukturuje časoprostorové vztahy** mezi profilmickými událostmi, které ukazuje.

stejná událost předvedená pomocí různých syntagmat bude mít různý význam

- takže syntagmatické jednotky jsou identifikovány jen tehdy, když změna v rovině záběru, tj.

filmového označujícího, produkuje změnu v rovině označovaného (tj. časoprosotrových

vztahů mezi profilmickými událostmi); **když je změna v rovině označujícího spojena se**

**změnouv rovině označovaného, pak začíná nové syntagma**

**záběr je minimální segment, syntagma je větší než záběr**

8 syntagamtických typů:

typologie způsobů organizace času a prsotoru pomocí střihu v rámci segmentů narativního filmu.

**Osm velkých syntagmatických typů, figur; narativně autonomních úseků, narativních jednotek, vzorců, do nichž mohou být organizovány jednotlivé záběry (pojmy “sekvence” i “scéna” jsou rezervovány pro označení specifických typů syntagmat)**

- 1) samostatný záběr
- 2) paralelní syntagma
- 3) “vymezuující”, svorkové, shrnující, (bracket) syntagma – **montážní sekvence**,
- 4) popisné (**deskriptivní**) syntagma – **chronologické**
- 5) střídavé, alternující (**vyprávěcí**) syntagma
- 6) scéna (**obraz – jako část sekvence**)
- 7) epizodická sekvence
- 8) obyčejná sekvence

v knize **Langage et cinema**: 1971 – tato práce vyznačuje končící  
strukturalistické období Metz.

Language and cinema - Vliv literární teorie - Barthes, Kristeva, autoři kolem Tel Quel (propagující nový typ literárně textové praxe).

**V Langage et cinema - patrné napětí mezi statickým, taxonomickým strukturalistickým pohledem na textuální systém...**

**... a dynamičtější, posstrukturalistickým pohledem Barthes, Kristevy, kritiky saussurovského paradigmatu** (Kristeva - text jako produktivita, "displacement", "écriture").

v Langage et cinéma: místo pojmů langue a parole – **pojem „kód“**

ten nemá tak silné spojení s lingvistikou

film jako médium využívající více kódů, některé specifické, jiné nespecifické

**Koncept textuálního systému jako strukturované sítě kódů.**

Každý film má určitou strukturu, síť významů - tato **konfigurace je tvořena volbami z různých kódů, dostupných filmaři.**



Metz: **systém textu = proces, který přesunuje kody**, deformuje jedny přítomností jiných, ovlivňování jedněch druhými, nahrazování jedněch druhými. Umístění každého kódu do určité pozice k celkové struktuře.

tento pozdější, **dynamičtější pohled na text jako neukončené, neustálé "displacement" - přemísťování. Filmový text tak už není soupis kodů, ale spíš práce neustálé restrukturace a přemísťování, kterým film "píše" svůj text, modifikuje a kombinuje své kódy, rozehrává jedny kódy proti jiným, a tak tvoří svůj systém.**

Důležité je: přecházení od kódu ke kódu, to, jak je signifikace vedena např. od **svícení k pohybu kamery**, od **dialogu k hudbě**, nebo způsob, jakým se hudba střetává s dialogem, svícení s (proti) hudbou, hudba s pohybem kamery.

Filmové *écriture* odkazuje k procesu, kterým film pracuje *s a proti* kodům s cílem vytvořit sebe sama jako text.

**Zatímco filmový jazyk je možné chápat jako soubor kodů, *écriture* je operace, proces odsouvající kódy.**

*écriture* jako přepracování kodů - Metz tak ukazuje film jako **praxi signifikace**, která není závislá na pojmech s romantickou konotací, jako "inspirace", "genius"..., ale spíš jej ukazuje jako přepracování společensky dostupných diskurzů.

**Filmař užívá kódy, aby nechal svůj materiál promluvit k divákovi. Sémiotik postupuje opačně: používá sdělení filmu, aby mu pomohlo konstruovat kódy, které transcendují sdělení.**

## **Textuální obrat:**

rozšířilo se pole výzkumu a proměnily se i procedury, nastává etapa nazývaná "**druhá semiotika**".

**Odklon od statického, taxonomického přístupu strukturalismu (namísto definování systému, tříd znaků a kodů, namísto typologie se objevuje zájem o směry, silové linie, proces).**

**Objektem výzkumu přestával být film jako soubor potenciálních možností, ale film jako pole realizace.**

**Zájem o podmínky a mody konkrétního díla, ne o repertoár kodifikovaných procedur, který lze hledat za konkrétní volbou.**

V 70. letech se pozornost soustředila na signifikující praxi – tj. na ”lingvistickou práci” se základním materiálem, na ”psaní” (pojem použit opět Metzem), určující kompozici tohoto materiálu.

**Tento zájem o ”text” nechával stranou obsah, zájem se soustředil na označující, ne na označované. Zájem ne o přenášení obsahu, ale o lingvistické operace vykonané filmem.**

**Jsou to hlavně časopisy Cinéthique a Cahiers du Cinéma, které reprezentují snahu ”rozmontovat” filmový stroj a odhalit jeho ideologické působení a ukázat nárok filmu na rekonstituování reality jako falešný.**

V 70. letech - text jako neustále otevřené pole, ve kterém se neustále objevují napětí a konflikty

vděčí za hodně tzv. textuálním analýzám, které v tomto desetiletí vznikaly – detailní deskripce díla nebo jeho části a odhalování principů, které fungují v pozadí. (Bellour, Andrew, Bordwell, Chateau, Kuntzel, Jost, Heath, Gardies, Simon, Willemen,...)

## **textuální analýzy:**

po publikování Langage et Cinéma - záplava textuálních analýz.

**pojem textu --- vzniká nový typ studií o filmu - textuální analýzy filmů – Roger Odin - bibliografie takových textů v roce 1977 - přes 50 případů. (ovšem některé takovéto texty už před Langage et cinéma - Bellour o Ptácích 69 v Cahiers)**

Zkoumání formální konfigurace tvořící textuální systém, **izolování malého počtu kodů, sledování jejich proplétání skrze film.**

Heath - touch of evil, Baudry - Intolerance, Kuntzel: M,

Cahier - Mladý mr. Lincoln, kolektivní analýza Muriel a Deset dnů... Ne všechny jsou založeny na Metzovi.

Řada textů inpirována Barthesem: S/Z,

Bellour: Ptáci: mikrotextuální analýza sekvence z Bodega Bay a zároveň rozšíření na širší narativní kody sdílené více filmy - vytvoření páru jako telos holl. narativu.

**u Hawksova *The big sleep* - textuální logika určitého, předurčeného fragmentu - který samotný film izoluje jako segment.**

- **ČASOPISY A DEBATA:**

**V roce 1965 nahradili Rivetta v čele Cahiers de cinema Jean-Louis Comolli a Jean Narboni.**

**Postupně snaha vyvinout přísnější teoretické přístupy namísto vágní kategorie vkusu; vágnost slovníku a především distance od politiky budou zcela popřeny v editorialech – manifestu z roku 1969: Cinéma/Idéologie/Critique**

Rostoucí nepřijatelnost autoritářského gaullistického státu; zvláště po zákazu Rivettova filmu Jeptiška (1966) pro antiklerikalismus.

Už tady, v roce 1966, začíná posun Cahiers k větší militantnosti, **Comolli přesouvá pozornost od stylu a estetiky k ekonomickým strukturám, pracovním podmínkám, technickému vybavení – tedy oblastem, kde podle něj přinesla nová vlna skutečnou revoluci.**

Cahiers podporovaly novou vlnu, ale když Claude Lelouch v Muž a žena (1966; hrají Trintignant, Aimée) zdánlivě využíval postupy nové vlny a byl k ní počítán, Comolli ostře zaútočil na Lelouchův film - příklad angažovanosti:

V *Muž a žena* není čemu rozumět, srozumitelné pro každého x Comolli oceňuje Godardovy filmy proto, že divákovi dodává pocit nepohodlí. *Muž a žena* podporuje dominantní ideologii, prodává obrazy snu buržoazní společnosti, zkrášluje konzumerismus.

**Nový film má představovat aktivní odpor dominantní ideologii. Film má být nástrojem změny. V Cahiers už se nemluví jen o umění, ale taky o politice.**

## **Problém ideologie**

**1969 - Cinéthique** – fran. časopis – (vycházel od ledna 1969, marx-leninský časopis) - rozhovor s Jenaem Thibaudeauem a Marcelinem Pleynetem – editoři liter. čas. Tel Quel.

Rozhovor s Pleynetem:

role média a kamery – kamera není neutrální nástroj, ale nástroj, který rozšiřuje buržoazní ideologii. Předkládá obraz světa na modelu “vědecké perspektivy” 15. st. Nárokuje si chovat se jako lidské oko, podle zákonů percepce. Obraz ale závisí na silných normách a cenzuře, vědecká patina jej vydává za “přirozený” obraz světa. Obraz tak nezaznamenává realitu, vylučuje to, co nesedí do jeho systému, ale snaží se budit dojem, že ano.

**Cinéthique – Gérard Leblanc** – formy a úkoly politického filmu:

kritizuje filmy, které jsou sice např. o pracující třídě, ale prezentují na plátně svět, do kterého můžeme projektovat naše touhy kompenzovat vlastní nedostatek – skýtají iluzi participace na zkušenosti, která nemůže být naší zkušeností, místo aby upozorňovaly na to, že sledujeme spektakl. Snaží se nabídnout “kus života”, místo aby řekly, co leží za obrazy a zvuky. Tak se nezbaví buržoazního charakteru – zájem buržoazie je skrývat produkující práci, která je zdrojem nadhodnoty. Buržoazie se snaží ukázat svět na plátně tak, aby nebyla vidět práce vykonávaná kinematografií při produkci toho, co není přirozené.

(jmenuje filmy, které se rozcházejí s buržoazní ideologií:

Jean-Daniel Pollet a Volker Schlöndorff, scénář Phillipe Sollers – Méditerranée a Robert Hanoun: Octobre á Madrid – jde o filmy, které nenabízí divákovi kompenzaci, ale zvou ho k účasti na produkci obrazů a zvuků, které už neskrývají svoji materiální podstatu vepsání na film.

Tyto filmy se rozcházejí s dojemem reality, který byl tak důležitý pro buržoazní film.

Předvádí materiální podmínky své existence a osvobozují diváka z pozice, na kterou byl obvykle omezen.

Takže máme na jedné straně filmy, které pokračují v budování realistické iluze, jakoby byly prodloužením života;

na druhou stranu filmy, které ukazují, čím jsou – tedy shluky obrazů a zvuků.

Film reprodukuje existující ideologii a produkuje ideologii vlastní – dojem reality.

Naději představuje materialistický a dialektický film:

materialistický: ukazuje materiální podmínky své existence;

dialektický: jeho vůle vyjadřovat se o sobě samém ovlivňuje jeho produkci a recepci.

Reakce na Cinéthique z **Cahiers du Cinéma**: dva eseje od Jean-Louis Comolliho a Jeana Narboniho: Cinéma/Idéologie/Critique (oba eseje 1969).

Film je produkt specifického ekonomického systému a produkt ideologie tohoto ekonomického systému – kapitalistické ideologie. Tato ideologie předkládá reprezentaci, která brání vidět svět jaký je. Film nesleduje svět, ale predefinované obrazy světa.

C.a N. odmítají striktní dichotomii Cinethique, podle níž je možné být jen buď uvnitř, nebo vně systému reprezentace, který uvaluje buržoazní ideologii. Je možný i nepřímý boj, kdy znevažují systém reprezentace předvedením vlastní role jako nástroje reprezentace. každý film je politický do té míry, že je determinovaný ideologií, která jej produkuje. "Realita" je výrazem převládající ideologie. Kamera zachycuje svět dominantní ideologie. Reprodukuje svět tak, jak je zakoušen, když je filtrován ideologií. Když děláme film, reprodukuje věci ne tak, jak jsou, ale jak se jeví když jsou filtrovány ideologií. To se týká tématu, stylu, formy, významů, narativní tradice... v pozadí je vždy ideologický diskurz. úkolem filmaře je narušit spojení mezi filmem a jeho ideologickou funkcí, nebo je dokonce oddělit. To je důležité hledisko dělení filmů.

a/ největší kategorie - filmy prosycené dominantní ideologií.

b/ filmy útočící na ideologické přivlastnění na dvou frontách.

b1. přímou politickou akcí, na rovině označovaného - tj. týkají se politického tématu, ale efektivní to může být jen ve spojení s

b2. narušením tradičního způsobu popisu reality. "akce" musí probíhat na obou frontách - označujícího i označovaného.

c/ stejná dvojí akce, ale "proti srsti", against the grain.. Obsah není explicitně politickým, ale stává se takový díky kriticismu praktikovanému skrze formu. Př. Persona, Bellboy, Méditerranée,.. Tato filmy jsou hlavní téma pro Cahiers.

d/ filmy, které mají explicitně politický obsah, ale nekritizují efektivně ideologický systém, protože přijímají jeho jazyk

e/ zdají se patřit k ideologii, ale je zde mezera, dislokace, mezi výchozím bodem a výsledným produktem. Kladou ideologii do cesty překážky, nutí ji změnit směr. Vnitřní kriticismus, rozpárá film zevnitř. Ideologie je prezentována filmem. často v Hollywoodu. Ford, Dreyer, Rossellini...

f/ "live cinema" - cinema direct - dvě skupiny:

1. větší skupina - vychází z politických událostí, ale není rozdíl mezi nimi a nepolitickými filmy, protože nezpochybňují tradiční metodu popisu. Spočívají na iluzi, že když **rozlomí ideologický filtr narativní tradice** (dramaturgie, konstrukce,

důraz na formální krásu) že se realita objeví v pravé podobě. **Tím ale zruší jen jeden, a ne ten nejdůležitější filtr.**

g/ druhý typ "live cinema" - nespokojují se s ideou kamery "prohlízející skrze zdání", ale útočí na základní problém popisu tím, že dodává aktivní roli materiálu filmu.

funkce kritiky, z toho plynoucí:

pro kategorii a/ - ukázat, k čemu jsou tyto filmy slepé, jak jsou plně determinované ideologií.

2. pro b/ c/, g/ - číst je na dvou rovinách, označující a označované - jak fungují na těchto rovinách.

3. pro d/, f/ - ukázat, jak je označované (politické téma) oslabeno absencí technicko teoretické práce v rovině označujícího.

**4. e/ - ukázat mezeru mezi filmem a ideologií, která vznikla tím, jak film funguje (Ford).**

Důležitý příspěvek: série "exemplárních čtení" kolektivem Cahiers: Ford: Mladý Mr. Lincoln, a Sternberg: Morocco, tedy filmy, které sice zůstávají uvnitř buržoazní ideologie, ale ukazují všechny její strany.

