

ЦЕНТЪР ЗА СЕМИОТИЧНИ И КУЛТУРНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ

eБИБЛИОТЕКА

УМБЕРТО ЕКО

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

e-издание на Център за семиотични и културни изследвания
2017
www.cssc-bg.com

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

Филмовата комуникация ни дава най-добрата възможност да проверим някои хипотези и твърдения от главата за артикулация на визуалните кодове:

- Един код на извънлингвистична информация не трябва непременно да бъде изграден по модела на езика /именно тук се провалят много „лингвистики“ на киното/;
- Един код систематизира релевантни признаци, избрани на точно определено макро- или микро-ниво на комуникативни условности.
- **Филмовият код и кинематографичният код са два различни кода. Кинематографичният код** кодира възможността да се възпроизвежда действителността посредством кинематографичната апаратура, а **филмовият код** кодира една комуникация на нивото на определени правила на разказа.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

3

Безспорно **филмовият код** се опира на **кинематографичния код**, така както стилистично-реторичният код се опира на лингвистичния код. Но трябва да разграничаваме тези два момента, да разграничаваме **кинематографичната денотация** от **филмовата конотация**. Кинематографичната денотация е обща за киното и телевизията и Пазолини предлага да наричаме тези форми на комуникация „аудио-визуални“ вместо кинематографични. Това наименование е приемливо, само че при анализа на аудио-визуалната комуникация ние се озоваваме през едно сложно комуникативно явление, което включва словесни послания, звукови послания и иконични послания. Словесните и звуковите послания, въпреки че се интегрират дълбоко и определят денотативната или конотативната стойност на иконичните факти /и се влияят от тях/, се основават на свои независими кодове,

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

4

които лесно могат да се класифицират в друг план /например когато един филмов персонаж говори на английски, всичко, което казва, поне в непосредствено денотативен план се управлява от кода на английски език/. А иконищото послание, което има характерната форма на *временна икона* /или икона в движение/, добива особени характеристики, които трябва да бъдат изследвани отделно. Естествено трябва да се ограничим само с няколко бележки върху възможните артикулации на един кинематографичен код без оглед на изследванията върху стилистиката, филмовата риторика и кодирането на голямата синтагматика на филма. Ще предложим само някои инструменти за анализиране на един предполагаем „език“ на киното [...] изхождайки от две есета от областта на семиологията на киното: едното е на Кристиан Мец, другото на Пиер Паоло Пазolini.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

5

В 1964 г., проучвайки възможността за **семиотичното изследване на филма**, Мец установява наличието на един „примум“, който не може да се анализира, нито да се сведе до дискретни единици, които го образуват чрез артикулация. Този *примум* е *образът*, представляващ един вид аналог на действителността, който не може да се отнесе към условностите на един „език система“. И **семиотиката на киното** трябва да бъде семиотика на една реч, която няма зад себе си езика, както и семиотика на големите синтагматични единици, чиито комбинации реализират филмовия дискурс. Пазолини, напротив, смята, че може да се установи един език на киното, и твърди с право, че не е необходимо той да има двойната артикулация, която лингвистите приписват на словесния знак, за да бъде признат за език.

A READER

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

6

Но като се опитва да артикулира в някакви единици езика на киното, Пазолини се спира на границата на едно спорно понятие за „действителност“, според което основните елементи на кинематографичния език /на един аудио-визуален език/ са самите обекти, които камерата ни предоставя в пълната им автономност, като действителност, която предшества условността. Пазолини предлага даже хипотезата на една **семиология на действителността** и хипотезата за киното като огледално отражение на *естествения език на човешките действия*.

Всичко, което казахме за иконичните знаци и семи, е валидно и за кинематографичния образ.

A READER

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

7

Според Мец съществуват кодове, наречени културно-антропологични, които се усвояват с възпитанието /перцептивният код, кодове на разпознаване и др./, и технически по-сложни и специализирани кодове, които управляват комбинациите на образите /иконографски кодове, граматика на кадъра, правила на монтажа, кодове на повествователните функции/ и се усвояват само в определени случаи: те се изследват от **семиологията на филмовия дискурс** /която е противоположна и допълнителна за една евентуална **семиология на кинематографичния „език“**/. Това разделение може да бъде полезно, но трябва да отбележим, че много често тези блокове от кодове се обуславят взаимно, така че не можем да ги изследваме поотделно и независимо един от друг.

A READER

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

8

Във „Фотоувеличение“ на Антониони например един фотограф, след като е направил голям брой снимки в парка, се връща в студиото си и посредством последователни увеличения успява да открие човешка фигура, просната по гръб зад едно дърво: човек, убит от една държаща пистолет ръка, която се появява между листата на храстите в друга част на увеличената снимка. Но този повествователен елемент /който във филма и в критиката върху него добива значение на призив към действителността и към всевиждащия и неумолим поглед на фотографския обектив/ функционира само при взаимодействието на иконичния код и кода на повествователните функции. Защото, ако покажем на някого само увеличението, без контекста на филма, той много трудно ще разпознае специфичните референти в неясните петна, които трябва да денотират „проснат човек“ и „ръка с пистолет“.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

9

Означаемите „труп“ и „държаща пистолет ръка“ се приписват на означаващата форма само въз основа на повествователния контекст на филма, който, увеличавайки съспенса, предразполага зрителя /и главния персонаж във филма/ *да видят тези неща*. Контекстът изпълнява функцията на идиолект, който придава определени кодови стойности на сигнали, които иначе ще изглеждат само обикновен шум.

Тези забележки отхвърлят идеята на Пазolini за киното като „семиология на действителността“ и схващането му, че елементарните знаци на кинематографичния език са реалните обекти, възпроизведени на екрана /от семиотична гледна точка това схващане е крайно наивно и противоречи на най-елементарните цели на семиотиката, която може да се стреми евентуално да сведе природните факти до културни явления.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

10

Но в концепцията на Пазолини има някои моменти, които заслужават да бъдат анализирани, тъй като при оспорването им могат да възникнат полезни изводи. Твърдението, че действието е език, е интересно от семиотична гледна точка, но Пазолини употребява термина „действие“ в две различни значения. [...]

Семиотиката на киното не може да се схваща само като теория на транскрипцията върху екрана на спонтанната естественост, тя се основава на кинесиката, изследва нейните възможности за иконична транскрипция и установява в каква степен присъщата на киното стилизация на жестовете влияе върху съществуващите кинетични кодове и ги модифицира. Немият филм очевидно преувеличава обикновените кинеморфи, филмите на Антониони, напротив, сякаш намаляват интензивността им. Това е интересна тема за семиотиката на киното.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

Във всеки случай вече сме в сферата, където се определят кодовете, и филмът не ни изглежда повече вълшебно отражение на действителността, а език, който говори един друг, предшестващ го език, като двата езика въздействат взаимно върху системите си от условности. Пазолини твърди, че езикът на киното също има двойна артикулация, въпреки че тя не съответства на артикулацията на езика. Във връзка с това той въвежда някои понятия, които ще анализираме по-долу:

- а/ най-малката единица кинематографичен език са различните действителни обекти, от които се състои един кадър;
- б/ тези минимални единици, които са форми на действителността, са наречени *кинеми* по аналогия с фонемите;
- в/ кинемите се комбинират в една по-голяма единица, *кадъра*, който съответства на монемата на словесния език.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

12

Тези твърдения трябва да бъдат поправени, както следва:

- а/ действителните обекти, които съставят кадъра, ние вече нарекохме *иконични изказвания*; и видяхме, че те не са действителни факти с непосредствено мотивирано означаемо, а резултат от известна условност; когато разпознаваме един обект, ние приписваме на дадено означаващо изображение едно означаемо въз основа на иконичните кодове. Давайки на този обект функцията на означаващо, Пазолини не разграничава ясно понятията знак, означаващо, означаемо и референт; а ако има нещо, което семиотиката никога не може да приеме, то е заместване на означаемото с референта;
- б/ тези минимални единици не могат да бъдат определени като еквивалентни на фонемите. Фонемите не представляват части от разложено означаемо. А кинемите

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

13

на Пазолини са именно единици на означаемо.

в/по-голямата единица, т.е. кадърът, не съответства на монемата, а по-скоро на изказването. Следователно тя е една „сема“ /в смисъла на Прието/.

След като изяснихме тези точки, илюзията, че кинематографичният образ е огледално отражение на действителността, би трябвало да бъде разрушен напълно; но тя несъмнено има дълбоки корени в практическия ни опит и по-задълбоченото семиотично обяснява причините за този факт: **киното е код с три артикулации.**

Съществуват ли кодове с повече от две артикулации? Да видим какъв е икономическият принцип, който обуславя употребата на двете артикулации в езика: възможността да разполагаме с много голям брой знаци, които могат да се комбинират помежду си, използвайки за съставянето им малък брой единици – фигурите, които се комбинират

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

14

и образуват различни означаващи единици, но самите те не са натоварени с означаемо и имат само различителна стойност. Какъв смисъл има тогава да търсим трета артикулация? Тя би ни била полезна, ако можехме да извлечем от комбинацията от знаци нещо като хиперозначаемо, което не се получава от комбинацията на един знак с друг знак, и след като бъде идентифицирано, знаците, които го съставят, не са негови части, а придобиват по отношение на него същата функция, която изпълняват фигурите по отношенията на знаците. Следователно в един код с три артикулации установяваме: **фигури**, които се комбинират в **знаци**, но не са част от тяхното означаемо; **знаци**, които могат да се комбинират в **синтагми**; **елементи X**, които възникват от комбинацията на знаците, които не са част от означаемото на X. Следователно *кинематографичният код е единственият код с трета артикулация.*

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

16

Правейки двусмислени знаците, поетичният език се старае да накара получателя на посланието да възстанови това изгубено богатство посредством насилственото въвеждане на няколко означаеми едновременно в един и същи контекст.

Тъй като сме свикнали с кодове без артикулация или най-много с две артикулации, неочакваното сблъскване с един код с три артикулации /който ни дава възможност да извлечем повече опит, отколкото всеки друг код/ създава у нас същото странно впечатление, което двуизмерният персонаж от Флатландия е изпитал, когато се е озовал пред третото измерение. [...]

A READER

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

18

От друга страна, ако искаме да бъдем честни, трябва да се запитаме дали идеята за тройната артикулация също не е част от една семиотична метафизика на киното. Няма съмнение, че ако вземем киното като изолиран факт, който не възниква и не се развива върху никаква предшестваща комуникативна система, то действително има три артикулации. Но в една глобална семиотична перспектива трябва да припомним, че се създават йерархии на кодове, всеки от които анализира синтагматични единици на по-синтетичния от него код и същевременно възприема като свои фигури синтагмите на един по-аналитичен код. В този смисъл темпоралното движение на киното организира като свои означаващи единици синтагмите на един предшестващ код, т.е. **фотографския код**, а той от своя страна се основава на синтагматичните единици на перцептивния код...

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

И тогава фотограмата трябва да се схваща като една фотографска синтагма, която с оглед на темпоралната артикулация на киното представлява един елемент от втора артикулация без кинезично означаемо. Това обаче би наложило да се изключат от анализа на киното всички преценки на иконично, иконологично и стилистично ниво, изобщо всякакво разглеждане на киното като „фигуративно изкуство“. От друга страна, тук ние искаме само да установим известни оперативни гледни точки; и несъмнено можем да приемем един кинематографичен език, анализиран само въз основа на фотограмите /крайните, неанализируеми единици/, имайки винаги предвид, че „филмът“ като *дискурс* е много по-сложен от киното и не само използва словесни и звукови кодове, но си *служи* и с иконичните, иконографските, перцептивните и тоналните кодове и кодовете на предаване.

КИНЕМАТОГРАФИЧНИЯТ КОД

Умберто Еко: Из „Отсъстващата структура“

20

Освен това филмът като дискурс използва и различните повествователни кодове, „граматиките“ на монтажа и целия реторичен апарат, който сега се анализира от семиотиките на филма.

След тези забележки хипотезата за третата артикулация може да се запази, за да се обясни *ефектът на реалност* на кинематографичната комуникация.

Презентацията представлява откъс от текста на Умберто Еко „Отсъстващата структура“ (В: Из историята на филмовата мисъл. С., 1988, Ч. 2. Съст. Ив. Знеполски) в превод на Надя Дионисиева. Всички права на автора, съставителя, преводача и издателството са запазени. Презентацията е с образователна цел и е за нуждите на студентите от модул „Семиотика“ в НАТФИЗ „Кр. Сарафов“.

издание на Център за семиотични и културни изследвания, 2017
Само за учебни и образователни цели