

Filmový obraz nebo zvuk má (podobně jako psaný jazyk, ale do větší míry) denotativní význam: je tím, čím je, a nemusíme se nijak snažit jej rozpoznat. Může to působit jako zjednodušující výrok, ale tuto skutečnost bychom nikdy neměli podceňovat: zde spočívá velká síla filmu. Existuje zásadní rozdíl mezi popisem osoby nebo události pomocí slov (nebo dokonce pomocí fotografií), a filmovým záznamem téhož. Jelikož film je schopný podat tak blízké přiblížení realitě, dokáže zprostředkovat přesnou vědomost, jak to psaný nebo mluvený jazyk dokáže jenom zřídka. „Film je to, co si nedokážete představit.“ Jazykové systémy mohou být mnohem lépe vybavené pro převedení nekonkrétního světa idejí a abstrakcí (představte si například tuto knihu jako film: bez kompletní narace by byla nepochopitelná), ale nejsou zase až tak schopné dodávat přesné informace o fyzické realitě.

Psané/mluvené slovo svou vlastní podstatou analyzuje. Napsat slovo „růže“ znamená generalizovat a abstrahovat ideu růže. Skutečná síla lingvistických jazyků nespočívá v jejich denotačních schopnostech, ale v tomto konotačním aspektu jazyka: bohatosti významů, které můžeme se slovem spojovat a které přesahují jeho denotaci. Například kdyby denotace byla jediným měřítkem síly jazyka, potom by angličtina – která má slovník zhruba jednoho milionu slov, což je v dějinách vůbec nejvíc – by byla třikrát silnější než francouzština, která má jenom zhruba 300 000 slov. Ale francouzština svůj „omezený“ slovník vyrovnává značně vyšším užitím konotací. Také film má konotační schopnosti.

Uvážíme-li silně denotační vlastnosti filmových zvuků a obrazů, je překvapivé zjistit, že tyto konotační schopnosti jsou nedílnou součástí filmové řeči. Vlastně mnoho z nich vychází z denotační schopnosti filmu. Jak jsem poznamenal v kapitole 1, film může čerpat efekty ze všech ostatních umění prostě proto, že je může zaznamenat. Takže všechny konotační faktory mluvené řeči mohou být umístěny ve zvukové stopě, zatímco konotace psaného jazyka mohou být obsaženy v titulcích (nemluvě o konotačních faktorech tance, hudby, malířství atd.). Jelikož film je produktem kultury, má ozvuky přesahující to, čemu sémiotici říkají „diegése“ (suma jeho denotací). Obraz růže není pouze růží, pokud se například objeví ve filmu *Richard III.*, neboť si uvědomujeme konotace bílé a červené růže jako symbolů rodů Yorků a Lancasterů. Jsou to kulturně determinované konotace.

Kromě těchto vlivů z kultury obecně má film svou vlastní jedinečnou konotační schopnost. Víme (ačkoli si to často vědomě nepřipomínáme), že filmař učinil určité volby: růže je natočena z určitého úhlu, kamera se pohybuje nebo nepohybuje, barvy jsou pestré nebo tlumené, růže je čerstvá nebo uvadající, ostny zjevné nebo skryté, pozadí je jasné (takže růži

vidíme v souvislostech) nebo nejasné (takže je izolovaná), záběr trvá dlouho nebo krátce atd. To jsou specifické pomůcky filmových konotací a ačkoli se jejich účinku můžeme přiblížit v literatuře, nemůžeme v ní dosáhnout přesnosti nebo účinnosti filmu. Někdy má obraz hodnotu tisíce slov, jak praví známé pořekadlo.

Jakmile náš pocit konotace určitého záběru závisí na tom, že byl vybraný ze škály dalších možných záběrů, potom jazykem sémiotiky můžeme říci, že to je *paradigmatická* konotace. To znamená, že konotační smysl, který chápeme, vychází ze srovnání záběru, nikoli nutně vědomě, s jeho nerealizovanými společníky v paradigmatu čili obecném modelu tohoto typu záběrů. Například záběr růže z pohledu nám dává pocit, že růže je z nějakého důvodu dominantní, podmanivá. Protože jej vědomě či nevědomě srovnáváme třeba se záběrem růže shora, který by její důležitost snížil.

Naopak když význam růže nezávisí na záběru v porovnání s ostatními potenciálními záběry, ale spíše na srovnání tohoto záběru s konkrétními záběry, které mu předcházejí nebo po něm následují, potom můžeme mluvit o jeho *syntagmatické* konotaci; to znamená, že se s ním pojí význam, protože je srovnáván s jinými záběry, které vidíme.

Tyto dva odlišné druhy konotace mají své ekvivalenty v literatuře. Samotné slovo na stránce nemá žádné konotace, jenom denotace. Víme, co znamená, také známe jeho potenciální konotace, ale nemůžeme dodat konkrétní konotaci, kterou měl autor slova na mysli, dokud ho neuvidíme v souvislostech. Potom víme, jakou konkrétní konotační hodnotu má, neboť jeho význam posuzujeme vědomým či nevědomým porovnáním se (1) všemi podobnými slovy, které mohou do těchto souvislostí zapadnout, ale nebyla vybrána, a (2) slovy, která mu předcházejí nebo po něm následují.

Tyto dvě významové osy – paradigmatická a syntagmatická – mají skutečnou hodnotu pro pochopení, co film znamená. Vlastně film jako umění téměř výhradně závisí na těchto dvou souborech voleb. Poté, kdy se filmař rozhodl, *co* točit, zůstávají dvě nutkavé otázky, jak to natočit (jaké volby učinit: paradigmatická) a jak záběr prezentovat (jak ho sestříhat: syntagmatická). Naopak v literatuře je první otázka (jak to říci) nejdůležitější, kdežto ta druhá (jak prezentovat, co je řečeno) je vcelku druhořadá. Sémiotika se dosud soustředila na syntagmatický aspekt filmu, a to z velmi prostého důvodu: právě zde se film nejjasněji odlišuje od ostatních umění, takže syntagmatická kategorie (stříh, montáž) je svým způsobem „nejfilmovější“.

Film čerpá značnou část své konotační síly z jiných umění a zároveň vytváří svou vlastní, paradigmaticky i syntagmaticky. Ale je tu také další zdroj konotačního smyslu. Film není právě médiem pro vzájemnou komu-



Obrázek 3.9 IKONA. Liv Ullmannová v *Tváří v tvář* (1975) Ingmara Bergmana. Tento obraz je tím, čím je.

nikaci. Málokdy vedeme dialogy pomocí filmu jako média. Zatímco mluvené a psané jazyky se používají pro vzájemnou komunikaci, film, podobně jako nereprezentační umění obecně (stejně jako jazyk, když se užívá pro umělecké účely), je jednosměrnou komunikací. Díky tomu i ty nejužitelnější filmy jsou v určitých ohledech umělecké. Film mluví v neologismech. „Když *jazyk* ještě neexistuje,“ napsal Metz, „musíte být trochu umělcem, abyste jím mluvili. Neboť mluvit jím znamená ho částečně vymyslet, zatímco mluvit každodenním jazykem znamená ho prostě užít.“ Takže ve filmu se konotace pojí i k nejjednodušším prohlášením.

Názorně to dokládá starý vtíp: potkají se dva filozofové a jeden říká „Dobré ráno!“ Ten druhý odpoví úsměvem, jde dál zamračený a říká si: „To bych rád věděl, co tím myslel?“ Tato otázka je vtíp, pokud jde o mluvenou řeč, ale tuto otázku můžeme naprosto oprávněně položit vůči jakémukoli výroku ve filmu.

Existuje nějaká možnost, jak bychom mohli dále odlišit různé způsoby denotací a konotací ve filmu? Peter Wollen si ve své velmi vlivné knize *Znaky a významy ve filmu* (1969) vypůjčil od filozofa C. S. Peirce termín „trichotomie“ a tvrdí, že znaky jsou tří řádů:



Obrázek 3.10 INDEX. Liv Ullmannová v Bergmanově *Hanbě* (1968). Nabídka peněz – rolička bankovek na polštáři – je indexem prostitute a tedy Eviny hanby.

- ❑ Ikona: znak, ve kterém signifikant představuje signifikát hlavně svou podobností, blízkostí s ním.
- ❑ Index, který měří vlastnost ne proto, že je s ní identický, ale protože k ní má niterný vztah.
- ❑ Symbol: náhodný znak, v němž signifikant nemá přímý ani indexický vztah k signifikátu, ale spíše jej reprezentuje díky konvenci.

Ačkoli je Wollen nezařadil do denotačních/konotačních kategorií, můžeme ikonu, index a symbol chápat hlavně jako denotační. Portréty jsou samozřejmě ikony, ale to jsou v Peirceově/Wollenově systému i diagramy. Indexy je obtížnější definovat. Wollen cituje Peirce a zavádí dva druhy indexů. Jeden technický – lékařské symptomy jsou indexy zdraví, hodiny a sluneční hodiny jsou indexy času, a jeden metaforický: kymácvá chůze by měla naznačovat, že člověk je námořník. (V tomto bodě kategorie Peirce/Wollena hraničí s kategorií konotační.) Třetí kategorie, symboly, se definují snadněji. V užití Peirce a Wollena má toto slovo dosti širokou definici: slova jsou symboly (jelikož signifikant představuje signifikát pomocí konvence spíše než pomocí podobnosti).

Tyto tři kategorie se navzájem nevylučují. Obzvláště ve fotografických



Obrázek 3.11 SYMBOL. Bergman ve svých filmech často používá jako symboly rakve a mrtvoly. Zde Ullmannová opět v *Tváří v tvář...*

obrazech je ikonický faktor téměř vždy silný. Jak jsme poznamenali, věc je sebou samou, i když je také indexem nebo symbolem. Obecná sémiotická teorie, obzvláště jak je předkládaná v díle Christiana Metzze, pokrývá první a třetí kategorii – ikonu a symbol – dostatečně. Druhá kategorie – index – je v systému Peirce a Wollena nejpozoruhodnější: zdá se být třetím prostředkem, uprostřed mezi filmovou ikonou a literárním symbolem, jehož pomocí může film předávat významy. Není to nahodilý znak, ale ani to není znak identický. Naznačuje třetí typ denotace, která odkazuje přímo ke konotaci a vlastně bez rozměru konotace nemusí být srozumitelná.

Index se zdá být velmi užitečným způsobem, jak se film může přímo zabývat idejemi, jelikož nám poskytuje konkrétní reprezentace nebo jejich rozměry. Jak například předáme filmově ideu horka? V psaném jazyce to je velmi snadné, ale ve filmu? Rychle nás napadá obraz teploměru. Zjevně to je index teploty. Ale existují také jemnější indexy: pot je index, stejně jako chvějící se vzduch a žhavé barvy. Je známou pravdou filmové estetiky, že metafory jsou ve filmu obtížné. Srovnání lásky s růžemi funguje dobře v literatuře, ale u jeho filmového ekvivalentu vystává pro-



Obrázek 3.12 ...a Max von Sydow v *Hodině vlků* (1967).

blém: růže, druhotný prvek této metafory, je ve filmu příliš rovnocenná, příliš přítomná. Díky tomu filmové metafory vycházející z literárního modelu bývají hrubé, statické a chtěné. Východisko z tohoto dilematu může poskytnout indexický znak. Zde film objevuje svou vlastní, jedinečnou metaforickou sílu, za níž vděčí pružnosti okénka: jeho schopnosti říci mnoho věcí najednou.

Koncepce indexu nás také vede k zajímavým myšlenkám o konotaci. Z výše řečeného musí být zřejmé, že dělící čára mezi denotací a konotací není jasně definovaná: existuje tu kontinuum. Jakmile se ve filmu, stejně jako v mluvené řeči, stanou konotace dostatečně silnými, postupně jsou přijaty jako denotační významy. Shodou okolností konotační síla filmu většinou závisí na nástrojích, které jsou indexické; to znamená, že to nejsou nahodilé znaky, ale ani nejsou identické.

K popsání hlavního způsobu, jakým film předává konotační významy, poslouží dva navzájem úzce spojené termíny z literárních studií. „Metonymie“ je výraz, v němž se přidružený detail či pojem používá k vyvolání ideje nebo k reprezentaci objektu. Etymologicky toto slovo znamená „náhradní pojmenování“ (z řeckého *meta*, značícího přenos, a *onoma*, jmé-





Obrázek 3.13 METONYMIE. V *Červené pustině* (1964) Michelangelo Antonioni rozvinul přesnou metonymii barev. Po většinu filmu je Giuliana (Monica Vittiová) sužovaná psychologicky a politicky šedivým a smrtícím prostředím městského průmyslu. Když se jí při několika příležitostech podaří vyprostít se z jeho sevření, Antonioni signalizuje její dočasnou nezávislost (a možnost uzdravení) jasnými barvami, detailem spojovaným se zdravím a štěstím nejen v tomto filmu, ale také v kultuře obecně. V této scéně se Giuliana pokouší otevřít si vlastní obchod. Šedé stěny jsou přerušované skvrnami zářivých barev (pokus o svobodu), ale tvary samotné jsou násilné, neorganizované, děsivé (upadnutí do neurózy). Celkově je použita komplikovaná soustava metonymií.

no). Tedy v literatuře můžeme mluvit o králi (a ideji kralování) jako o „korunně“. „Synekdocha“ je výraz, v němž část zastupuje celek, anebo celek část. O automobilu se můžeme vyjádřit jako o „motoru“ nebo „čtyřech kolech“; policista je „zákon“.

Obě tyto formy se ve filmu neustále opakují. Výše zmíněné indexy tepla jsou zjevně metonymické: s ním asociované detaily evokují abstraktní ideu. Mnohá stará hollywoodská klišé jsou synekdochická (detaily pochodujících nohou představují armádu) a metonymická (padající stránky kalendáře, hnací kola lokomotivy). Jelikož se metonymické nástroje pro využití ve filmu tak vhodně nabízejí, nepochybně film v tomto ohledu může být účinnější než literatura. Přidružené detaily je možné zhustit do



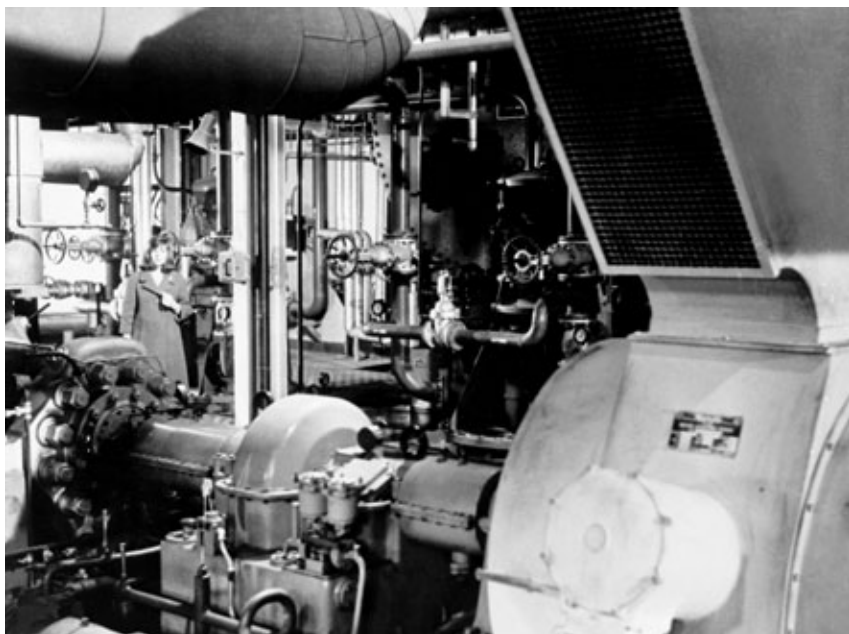
Obrázek 3.14 METONYMIE. V *Na dva západy* (1959) Clauda Chabrola představuje André Jocelyn schizofrenní postavu. Obraz rozbitého zrcadla je jednoduchou, logickou metonymií.

rámce okénka, aby tak vznikla nebývale bohatá výpověď. Metonymie je jakýmsi filmovým těsnopisem.

Stejně jako naše vnímání filmových konotací obecně závisí na zažitých srovnáních obrazu s obrazy, které nebyly vybrány (paradigmatické) a obrazy, které přišly předtím a potom (syntagmatické), tak i naše vnímání kulturních konotací závisí na zažitých srovnáních části s celkem (synekdocha) a přidružených detailů s idejemi (metonymie). Film je umění a médium extenzí a indexů. Většina jeho významů nevychází z toho, co vidíme (nebo slyšíme), ale z toho, co nevidíme, nebo přesněji z neustálého procesu srovnávání toho, co vidíme, s tím, co nevidíme. To je ironické, uvážíme-li, že film na první pohled vypadá jako umění, které je až příliš zjevné a často je kritizované, že „nic neponechává představivosti.“

Pravý opak je pravdou. Ve filmu striktních denotací jsou obrazy a zvuky pochopeny celkem snadno a přímo. Ale velmi málo filmů je striktně denotačních – nemohou si pomoci, ale jsou konotační, „neboť mluvit (fil-





Obrázek 3.15 SYNEKDOCHA. Giuliana opět v *Červené pustině*, tentokrát obklopena a téměř zahlcena průmyslovou mašinérií, „částí“, která zastupuje „celek“ městské společnosti. Není sužovaná touto lodí nebo změtí potrubí v docích, ale širší realitou, kterou reprezentují.

mem) znamená částečně jej vymyslet.“ Samozřejmě pozorovatel, který se tomu zatvrzele brání, může ignorovat konotační sílu filmu, ale pozorovatel, který se naučil film číst, má k dispozici množství konotací.

Například Alfred Hitchcock během své kariéry, která trvala více než půl století, natočil mnoho velmi populárních filmů. Úspěch u kritiky i diváků bychom mohli připisovat tématům jeho filmů – thriller rozhodně má u diváků širokou odezvu. Ale jak potom vysvětlíme neúspěšné thrillery jeho imitátorů? Popravdě řečeno, drama filmu či jeho přitažlivost nespočívá ani tak v tom, co se natočí (to je drama tématu), ale jak se to natočí a jak je to prezentováno. A jak dosvědčily tisíce komentátorů, Hitchcock byl v těchto stěžejních úkolech mistrem par excellence. Drama filmařiny do značné části spočívá v propracovanosti těchto úzce spjatých rozhodnutí. Vysoce „sečtělí“ diváci oceňují Hitchcockovu skvělou filmovou inteligenci na vědomé rovině, méně sečtělí diváci na rovině nevědomé, ale tato inteligence nicméně funguje.