OD LINGVOCENTRIZMU K UZNANIU AUTONÓMIE OBRAZU

PETER MICHALOVIČ

Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

MICHALOVIČ, Peter: From linguocentrism to acknowledgment of picture's autonomy. *Journal of Linguistics*, 2018, Vol. 69, No 1, pp. 17 – 23.

Abstract: In the presented paper we try to reconstruct Roland Barthes' journey from the strict linguocentrism (i.e. logocentrism and phonocentrism) to the fact that even though the word and image find themselves in one semiotic space and might be under certain circumstances in a complementary relationship or work together to achieve the very same aim, at the same time, the images (and especially analogical images) always contain something which can't be wholly translated into words.

Keywords: word, image, structuralism, denotation, connotation, the third sense, studium, punctum

1. ÚVOD

Vzťahy slova a obrazu, symbolických a ikonických či indexových znakov, jazykovej referencie a výtvarnej reprezentácie, vypovedateľného a viditeľného, diskurzu a figúry sa počas celých dejín ich filozofickej a vedeckej interpretácie javia ako komplikované. Dokazuje to už aj Platónov dialóg *Kratylos*. Raz bolo slovo hierarchicky nadradené nad obraz, inokedy zase obraz nad slovo, pričom len málokedy bola rešpektovaná autonómia a špecifickosť slova a obrazu.

2. FERDINAND DE SAUSSURE A ROLAND BARTHES

V dvadsiatom storočí jedným z najvýznamnejších pokusov kolonizovať teritórium obrazu slovom predstavuje úsilie niektorých francúzskych štrukturalistov. V tomto ohľade vynikajú iniciatívy Clauda Léviho-Straussa a Rolanda Barthesa. Obaja myslitelia boli najviac ovplyvnení názormi zakladateľa štrukturálnej lingvistiky Ferdinanda de Saussura. V našom príspevku sa budeme zaoberať výlučne Barthesovými názormi, ktoré poslúžia na zvýraznenie kontrastu medzi štrukturalistickým a postštrukturalistickým chápaním vzťahu slova a obrazu.

Saussure vo svojom *post mortem* publikovanom diele *Kurz všeobecnej lingvistiky* ohlasuje založenie novej vedy, „ktorá študuje život znakov v spoločnosti“ (1996, s. 52). Novú vedu nazýva semiológiou a jej súčasťou má byť aj lingvistika. Lenže, a je dôležité uvedomiť si to, tá nie obyčajnou súčasťou semiológie, ale privilegovanou, pretože skúma jazykový systém znakov, ktorý sa na rozdiel od iných znakových

systémov dotýka človeka nepretržite. Ako tvrdí Saussure, jazyk je inštitúcia, prostredníctvom ktorej možno meniť všetky iné inštitúcie, avšak nejestvuje taká inštitúcia, ktorá by ho dokázala od základu a naraz zmeniť.

V roku 1964 Barthes v Úvode *Základov semiológie* pripúšťa, že Saussurov princíp bude jedného dňa prevrátený: „... lingvistika nie je (hoci aj privilegovanou) časťou všeobecnej náuky o znakoch, ale naopak, semiológia je časťou lingvistiky: a to práve tou časťou, ktorá by sa zaoberala *veľkými označujúcimi jednotkami* prehovoru; takto by sa ukázala jednota výskumov realizovaných v súčasnej dobe okolo pojmu označovanie v antropológii, psychoanalýze a v štylistike“ (1997a, s. 85). Ďalej tvrdí: „Predmety, obrazy, správanie síce môžu označovať (a skutočne to tak je), ale nikdy nie autonómne; každý semiologický systém sa mieša s rečou“ (1997a, s. 84). Ako vidíme, R. Barthes nielenže potvrdil privilegované postavenie lingvistiky v semiológii, ale ju aj povýšil a tým jej pomohol, povedané s Derridom, upevniť panstvo fonocentrizmu a logocentrizmu v kultúre Západu. Presvedčivo to dokazujú práce *Mytológie* a *Systém módy* a niekoľko štúdií z raného obdobia, napríklad *Rétorika obrazu*.

3. SLOVO A OBRAZ

Hoci sa Barthes pokúsil hierarchicky ovládnuť obraz slovom, sám si uvedomoval, že také jednoduché to nie je, a zrejme aj to je jeden z dôvodov, prečo sa k určitým typom obrazov, ako sú fotografia, fotogram a čiastočne aj film, opakovane vracal. Už v ranej štúdii *Rétorika obrazu* si okrem iného všima rozdiely medzi kresbou a fotografiou. Kresba je kódovaná správa. „Kódovaná povaha kresby sa ukazuje v troch rovinách: po prvé je pre reprodukciiu nejakého predmetu či scény nevyhnutný súbor riadených transformácií; neexistuje nijaká prirodzenosť maľovanej kópie a kódy transpozície sú historické (predovšetkým pokiaľ ide o perspektívu; ďalej potom operácia kreslenia (kódovania) núti k určitému rozdeleniu významného a nevýznamného: kresba nereprodukuje všetko, často dokonca len veľmi málo vecí, bez toho by však prestala byť silnou správou, zatiaľ čo fotografia, akokoľvek volí svoj námet, svoj rám a svoj uhol, nemôže (s výnimkou fotomontáže) zasahovať do vnútra objektu; inak povedané, denotácia kresby nie je taká čistá ako denotácia fotografická, pretože neexistuje kresba bez štýlu; a napokon rovnako ako všetkým kódom aj kresbe sa treba naučiť (tomuto semiologickému faktu prikladal Saussure veľký význam)“ (Barthes, 2004b, s. 57). Zopakujme si všetko podstatné: kresba plní všetky podmienky znaku: jej označujúce rovnako aj označené je výtvorom kultúry a navyše je jasne a presne odlišené od iných označujúcich. Ďalej vzťah medzi označovaným a označujúcim je upravený historicky premenlivými kódmi, ktoré transponujú vzťah ikonických znakov k označovanej veci, ako aj povahu syntaxe spájania týchto znakov. Napriek všetkým možným rozdielom kresba, predovšetkým kresba schematická a simplifikovaná, má niečo spoločné so slovom. Horšie je to už s maľbou, pretože

maľba pri tvorbe označujúcich jednotiek okrem čiary pracuje aj s farbou, dokonca niekedy modeluje označujúce jednotky len farbou, a okrem toho je v prípade niektorých maliarskych štýlov nemožné určiť hranicu medzi jedným a druhým označujúcim, stačí si spomenúť na obrazy vynikajúceho anglického maliara J. M. W. Turnera. V tomto ohľade maľba stojí bližšie k znakom – analogónom¹ než k ikonickým znakom, akým je napríklad kresba.

A teraz niekoľko slov k fotografii. Možno povedať, že „na fotografii (prinajmenšom v doslovnej rovine správy) nie je vzťah signifikátov a signifikantov vzťahom ‚transformácie‘, ale vzťahom ‚zaznamenávania‘, a absencia kódu veľmi posilňuje mýtus fotografickej „prirodzenosti“: scéna je tu, mechanicky, nie však ľudsky zachytená (mechanické je v tomto prípade zárukou objektivity); zásahy človeka do fotografie (zarámovanie, vzdialenosť, osvetlenie, neostrosť, splyvavosť atď.) patria totiž do roviny konotácie; zdá sa, akoby na začiatku (hoci aj utopickým) bola hrubá (čelná, ostrá) fotografia, do ktorej človek pomocou určitých techník preniesol znaky pochádzajúce z nejakého kultúrneho kódu“ (Barthes, 2004b, s. 57). Ako vidíme, v prípade fotografie je to komplikovanejšie. Primárnym problémom je vzťah fotografie a reality, možno povedať, že tento znak, fotografický analogón nevyhnutne obsahuje niečo z prirodzenosti veci, ktorú zastupuje, reprezentuje, pretože znak vzniká pôsobením veci na citlivú vrstvu filmu. To ďalej spôsobuje, že jeden znak nie je a nemôže byť nikdy jasne a presne odlíšený od iných znakov, niekedy je nielenže ťažké určiť, kde sa končí jeden a začína sa druhý znak, ale aj to, čo je vlastne znakom – detail veci alebo vec ako celok. Súvislá plocha fotografie odoláva popraskaniu, ktoré by vytvorilo nenápadné, ale viditeľné pukliny navzájom oddeľujúcimi jednotlivé označujúce a takto by sa z analogónu vytvoril „čitateľný“ text.

Analogón predstavuje koexistenciu denotácie bez kódu a kultúrne kódovanej konotácie a Barthes v štúdiu *Fotografická správa* túto koexistenciu označil ako podstatu „fotografického paradoxu“ (bližšie Barthes, 1997b), pričom pojmy „denotácia“ a „konotácia“ preberá z teórie jazyka dánskeho lingvistu Louisa Hjelmsleva a pre svoje ciele mení ich pôvodný význam. Barthes takmer v každej fáze svojej vedeckej aktivity tieto pojmy používa na analýzu rôznych znakových reťazcov a treba povedať, že ich význam niekoľkokrát explikoval tak, aby čo najlepšie mohli slúžiť potrebám jeho analytickej práce.

Vzhľadom na fakt, že „každý obraz je polysémický (predovšetkým obraz analogón – doplnil P. M.), implikuje pod svojimi signifikantmi ‚plávajúce zreťazenia‘ signifikátov, z ktorých čitateľ môže vybrať jedny a iné nechať bokom... V každej spoločnosti sa preto rozvíjajú rôzne techniky, ktorých cieľom je *zadržať* uplyvanie reťazca

¹ V súčasnosti sa hojne používa pojem analogické, ktorý sa stavia do opozície k digitálnemu. Barthesov pojem analogón nie je ekvivalentom pojmu analogické, pretože podľa neho je analogické to, čo sa podobá na skutočnosť natoľko, že ho vnímame ako ilúziu skutočnosti, a v tomto prípade je jedno, či je obraz, zjednodušene povedané, vytvorený analogicky, teda pôsobením veci na citlivú vrstvu filmu, alebo digitálne, čiže pôsobením veci na čip.

signifikátov, aby bolo možné bojovať proti strachu z neistých znakov: lingvistická správa je jednou z týchto techník“ (Barthes, 2004, s. 54). Takou správou je novinový titulok pod fotografiou, komentár pripojený k fotografii, titulky v televíznom obraze, textová správa v komiksovej bubline, reklamný slogan v reklamnom letáku, dialóg vo filme atď. Každá z týchto vypovedaných alebo napísaných lingvistických správ svojím spôsobom naviguje pohľad adresáta na to, čo je podľa autora správy v obraze podstatné, čo si má všímať a samozrejme od čoho má odhliadať. Jednoducho lingvistická správa upriamuje pohľad adresáta, pričom nesmieme zabúdať na fakt, že pohľad je interpretáciou videného. Okrem toho netreba zabúdať, že slovo a obraz, vypovedateľné a viditeľné sú vždy v opozícii, jestvuje široká oblasť, v ktorej sa vzájomne podporujú či dokonca zdvojujú, príkladom *pars pro toto* je napríklad kaligram.

Vráťme sa však k znakom – analogónom (fotografiám, fotogramom, filmom). V zvláštnej knihe Roland Barthes o Rolandovi Barthesovi (2015), v ktorej Barthes píše o svojom živote, vedeckej práci, záľubách v tretej osobe singuláru, sa v kapitole s názvom *Démon analogie* priznáva k tomu, že ho podobne ako Saussura celý život májala arbitrárnosť, jeho duša neznáša analógiu a samozrejme analogické umenia ako fotografiu a film. Prečo? Vysvetlenie nachádzame v tej istej knihe v kapitole s názvom *Plnost filmu*, kde sa konštatuje, že signifikant filmu je hladký a film je vlastne pelikula – pokožka bez trhliny. *Mutatis mutandis* to platí aj pre fotografiu či fotogram. V štúdiu *Tretí zmysel* (1994a) zasa dokazuje, ako ťažko sa dá zvládnuť takýto obraz. Štúdia je analýzou niekoľkých fotogramov z filmu Sergeja Ejzenštejna *Ivan Hrozný* a aby sme vedeli, v čom spočíva problém, pripájame reprodukciu jedného fotogramu.

Barthes v analyzovaných fotogramoch vyčlenil tri úrovne. Prvou je úroveň komunikácie a mohla by ju pokryť už spomenutá denotácia. Pochopenie denotácie si nevyžaduje zvláštnu prípravu a jej denotovaný obsah sa vyčerpáva podrobným verbálnym opisom. Druhou je symbolická úroveň a pochopiť význam jednotlivých symbolov si vyžaduje špecializované školenie, napríklad v psychoanalýze, histórii atď. Aby divák pochopil, v čom spočíva zmysel toho, že sediacej postave dve postavy za ňou sypú na hlavu mince, musí vedieť, že sypanie je súčasť rituálu intronizácie cára v Rusku. Mince symbolizujú bohatstvo, sypanie na hlavu budúceho mocnára má znamenať, že na úspešné vládnutie je potrebné bohatstvo, a preto, metaforicky povedané, na cára majú vždy spadať peniaze. Uvedomujem si príliš zjednodušenú interpretáciu tohto rituálu, ak však divák chce vedieť viac, musí si naštudovať náležité kapitoly z dejín Ruska, pasáže o význame rituálov z etnologických a religionistických textov a pod.

Poslednú úroveň predstavuje *tretí zmysel*. Už fakt, že táto úroveň je označená radovou číslovkou, naznačuje, že ide o ťažko uchopiteľný zmysel. Na jednej strane máme do činenia s ústretoým zmyslom, lebo vychádza divákovi v ústrety a možno je tým prvým, čo si na fotograme všimne a čo ho prinúti sa ním detailnejšie zaoberať. Úroveň tretieho zmyslu má oproti komunikačnej a symbolickej úrovni niečo navyše, čo sa intelektu nedarí úplne absorbovať. Je „súčasne sebavedomý aj plachý, uhladený a splašený“ (Barthes 1994a, s. 63). Barthes ho nazýva aj tupým zmyslom, pretože je otupením príliš jasného a násilného zmyslu. „Tupý zmysel je signifikant bez signifikátu: odtiaľ pochádzajú ťažkosti jeho pomenovania; nemôžeme ho opísať preto, že v opaku sa ústretoým zmyslom nič neprepisuje: ako opísať to, čo nič nezobrazuje? ‚Urobiť‘ ho slovami pikurálnym je nemožné. Dôsledkom toho je, že ak ja alebo vy zostaneme pred týmito obrazmi na úrovni artikulovanej reči – to znamená môjho vlastného textu – nedostane sa tupý zmysel k tomu, aby vstúpil do kritikovho metajazyka. Tým sa chce povedať, že tupý zmysel je mimo (artikulovanej) reči, pritom však tkvie vnútri rozprávania. Lebo ak sa pozriete na tieto obrázky, o ktorých hovorím, tento zmysel uvidíte; môžeme sa o ňom dohovoriť ‚cez plece‘ alebo ‚za chrbtom‘ artikulovanej reči: vďaka obrazu (je skutočne významovo ustálený: k tomu sa vrátíme) a ešte lepšie – vďaka tomu, čo je v obraze skutočne obrazom (a čoho je pravdupovediac veľmi málo), sa zaobídeme bez slov a neprestaneme si rozumieť“ (Barthes, 1994a, s. 71). S tretím zmyslom je to ťažké aj preto, že niektoré fotogramy ho obsahujú, iné nie. Aby sme si vedeli predstaviť, čím tento zmysel približne môže byť, treba sa pozrieť na fotogram a všimnúť si tváre dvoch stojacich mužov nad honosne oblečeným sediacim mladíkom. Je jasné, prečo tretí zmysel možno ľahko vidieť a ťažko zvládnuť slovami, keď skúste niekomu opísať „hlupácky“ nos jedného a fádnu svetlovlasosť a zvädnutú pleť druhého tak, aby jeho predstava bola identická s fotogramom z Ejzenštejnovho filmu. Akokoľvek sa o to budete pokúšať, vždy to bude nepresné a vždy vás to bude navracieť k obrazu. Je teda evidentné, že slovo a obraz sú aspoň na úrovni tretieho zmyslu v opozícii, slovo zlyháva pri vyjasnení tretieho zmyslu obrazu, a týmto zlyhaním potvrdzuje

autonómii obrazu, jeho schopnosť poskytnúť niečo, čo je slovu neprístupné. Samozrejme aj slovo disponuje niečím, čo sa nedá prekódovať obrazom, napríklad ak povie, že včera so mnou cestoval v autobuse nejaký zvláštny muž, tak analogický obraz nemôže reprezentovať nejakého a zvláštneho muža, ale vždy bude ukazovať konkrétneho muža.

Poslednou Barthesovou knihou je *Svetlá komora* (1994b). Aby bolo jasné, nebola zamýšľaná ako posledná, tragická udalosť však spôsobila, že tento svetoznámy literárny vedec, kritik a semiológ svoju životnú kariéru zavŕšil knihou venovanou fotografii. Barthes v nej uvažuje o niekoľkých fotografiách, pričom ich výber nepodlieha kritériám historickej dôležitosti, estetickej a umeleckej hodnoty. Čo teda determinuje ich výber? To pochopíme vtedy, ak do hry vtiahneme dva pojmy. Prvým z nich je *studium*; „neznamená, aspoň nie bezprostredne, „učenie“, ale pozornosť niečomu, náklonnosť pre niekoho, akýsi všeobecný záujem, ktorý je síce starostlivý, ale vôbec nie akútny“ (Barthes, 1994b, s. 27). Naproti tomu „druhý prvok *studium* prelamuje (či vyostruje). Teraz to nie som ja, kto ho vyhľadávam (tak ako oblasť *studium* vyplňam svojím suverénnym vedomím), ale tento prvok je sám súčasťou scény, je ako šíp, ktorý ma zasahuje. V latinčine je aj také slovo, ktoré označuje toto zraňovanie, túto jazvu, ktorú zanechal ostrý nástroj; toto slovo sa mi hodí o to väčšmi, že nasmerúva rovnako k predstave punktovania a že snímky, o ktorých hovorím, sú akoby vyhrotené, často dokonca akoby posiate zmyslovo vnímateľnými bodmi, pretože tieto rany, tieto jazvy sú body. Onen druhý prvok, ktorý ruší *studium*, budem teda nazývať *punctum*; lebo *punctum*, to je aj bodnutie, malá trhlina, malá škvrna, malý rez – a znamená tiež hod kockou. *Punctum* nejakého snímku, to je tá náhoda, ktorá *ma* v ňom *zasahuje* (zasahuje mi rany, prebodáva ma)“ (1994b, s. 28). S určitou dávkou voľnosti môžeme povedať, že *studium* by vlastne mohlo pokrývať prvú a druhú úroveň zmyslu zo štúdie *Tretí zmysel*, a *punctum* by sa v niektorých ohľadoch mohlo prekrývať s tretím alebo tupým zmyslom. Čo nás vedie k vysloveniu tohto tvrdenia? Predovšetkým to, že tretí zmysel rovnako ako *punctum* vychádzajú z fotogramu alebo fotografie a zasahujú diváka. Sú veľmi vzácne, nie každý fotogram alebo fotografia ho majú. A ak ho aj majú, tak v jednom prípade môže byť disipovaný po celej ploche obrazu, v druhom zase môže spočívať v malom detaile. Vieme, že o treťom zmysle sa podľa Barthesa dá hovoriť len medzi rečou alebo ponad plece, a to isté môže platiť v plnom rozsahu aj pre *punctum*. Navyše, ak tretí zmysel a *punctum* nie sú kódované, a to si treba dobre uvedomiť, jedného diváka, napríklad Barthesa, môžu zasiahnuť a tak mu dať vedieť, že sú prítomné, iného však môžu nechať ľahostajným.

4. NIEČO AKO POKUS O ZÁVER

V našom príspevku sme sa pokúsili rekonštruovať cestu Rolanda Barthesa od striktného lingvocentrizmu (teda logocentrizmu a fonocentrizmu) k poznaniu, že slovo a obraz sa síce nachádzajú v jednom semiotickom priestore a môžu byť za ur-

čitých okolností v komplementárnom vzťahu či môžu pracovať na dosiahnutí spoločného cieľa, napriek tomu obrazy, predovšetkým analogické obrazy, obsahujú vždy niečo, čo sa nikdy nedá celkom preložiť do slov. Raz môžeme slovami upriamovať pozornosť na ten či onen aspekt obrazu, inokedy zase môžeme robiť na obraz otvorené alebo skryté narážky, ale vždy tam zostane niečo, čo uniká slovnej interpretácii. R. Barthes k tomu poznaniu prišiel vlastnou cestou, k podobným záverom, avšak inými cestami k nim dospeli aj Jacques Derrida, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, teda tí, ktorých dejiny filozofie radia do okruhu postštrukturalizmu. S ich názormi v niektorých bodoch rezonujú aj neskoršie názory literárneho vedca a semiotika Jurija Lotmana a teória semiotiky Umberta Eca a sme presvedčení, že toto poznanie je dôležité nielen, obrazne povedané, pre oslobodenie obrazov zo zajatia slov, ale aj pre samotné slová, pretože od nich sa v určitom období očakávalo to, čo nikdy nemohli splniť, a zabúdalo sa na to, čo je ich prednosťou.

Bibliografia

- BARTHES, Roland: *Système de la Mode*. Paris: Éditions de Seuil 1967.
- BARTHES, Roland: Tretí smysl. Poznámky z výzkumu niekoľika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Illuminace*, roč. 6, 1994a, č. 1, s. 61 – 77.
- BARTHES, Roland: Světla komora. Vysvětlivka k fotografii. Prekl. M. Petříček. Bratislava: Archa 1994b. 124 s.
- BARTHES, Roland: Úvod do sémiologie. In: *Kritika a pravda*. Prekl. J. Čermák – J. Dubský – J. Štěpánková. Liberec: Dauphin 1997a.
- BARTHES, Roland: *The Photographic Message*. In: *Image/Music/Text*. Transl. S. Heath. New York: Hill and Wang 1997b. s. 15 – 31.
- BARTHES, Roland: *Mytologie*. Prekl. J. Fulka. Praha: Dokořán 2004a. 172 s.
- BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: *Co je to fotografie?* Prekl. E. Klimentová et al. Ed. K. Císař. Praha: Herrmann & synové 2004b. s. 51 – 61.
- BARTHES, Roland: Roland Barthes o Rolandu Barthesovi. Prekl. J. Fulka. Praha: Fra 2015. 228 s.
- MITCHELL, William John Thomas: *Teorie obrazu. Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Prekl. A. Průchová – L. Chlumská – O. Hanus. Praha: Karolinum 2016. 477 s.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Kurs obecné lingvistiky*. Prekl. F. Čermák. Praha: Academia 1996. 487 s.