

SLOVO ZA OBRAZOM, ALEBO SLOVO A OBRAZ?

PETER MICHALOVIČ, Katedra estetiky FiF UK, Bratislava

MICHALOVIČ, P.: Word behind Image or Word and Image?
FILOZOFIA 69, 2014, No 1, p. 33-41

The paper deals with the problematic relation between word and image as articulated by Claude Lévi-Strauss's and Roland Barthes. Occasionally, both of them analyzed this relation. Lévi-Strauss was convicted, that the principle of double articulation, discovered by structural linguistics, can be applied even on fine art, although he acknowledged, that the principle doesn't operate universally. Early Barthes was a persuaded supporter of semiology built on structural linguistics base. That led him to a privilege verbal language among other semantic systems. For him as well as for other French structuralists, verbal language was a system mixed with other system, which makes the understanding of rituals, military commands, pictograms, images etc. possible. Later, he made substantial amendments, which led him to accepting the irreducible autonomy of image and its independence of language.

Keywords: Sign – Word – Image – Code – Text

Dve iniciatívy. Na začiatku 20. storočia sa približne v tom istom čase objavili dve významné iniciatívy, ktoré položili základy moderného myslenia o znaku. Prvá je spojená s menom amerického filozofa a polyhistora Charlesa Sandersa Peircea. Súčasťou jeho pozostalosti je aj projekt novej vedy o znakoch nazvanej semiotika. Táto veda by sa okrem iného mala zaoberať definovaním znaku, klasifikáciou znakov a vôbec výskumom fungovania znakov. Jeho projekt zostával dlho nepovšimnutý, pričom jedným z prvých vedcov, ktorí na jeho význam a nesporný intelektuálny potenciál upozornili, bol jazykovedec a literárny teoretik Roman Jakobson. Na Peirceovo učenie neskôr nadviazal taliansky semiotik, estetik a spisovateľ Umberto Eco, keď v knihe *Teória semiotiky* predstavil komplexnú a systematickú teóriu znaku, dôsledne budovanú na základoch Peirceových úvah o znakoch. Eco zostal verný Peirceovi, hoci v ďalších knihách a vedeckých štúdiách niektoré tvrdenia z *Teórie semiotiky* korigoval a dopĺňal,¹ čo *de facto* robí dodnes. V monografii *Semiotika a filozofia jazyka* semiotické výskumy prehodnotil a obohatil o nové témy a v knihe s atypickým názvom *Kant a vtákovysk* sa dokonca pokúsil prepojiť semiotické výskumy s kognitívnymi vedami.

Všeobecná lingvistika a semiológia. Druhá iniciatíva (a tejto iniciatíve chceme venovať našu pozornosť) je spojená s menom švajčiarskeho lingvistu Ferdinanda de Saussura.

¹ Problematiku Ecovho hľadania hraníc diskurzívne prijateľnej interpretácie preskúmala Michaela Fišerová v štúdiu *Kríza reprezentácie* (Fišerová 2009, 458-464).

V prednáškach zo všeobecnej lingvistiky ohlásil založenie novej vedy týmito slovami: „Lze si tedy představit **vědu, která studuje život znaků v životě společnosti**. Tvořila by část sociální psychologie a v důsledku toho i obecné psychologie; nazveme ji **sémiologie** (z řeckého **σῆμα** ‚znak‘)“ (Saussure 1996, 52). Táto nová veda by teda mala skúmať rôzne znakové systémy, napríklad symbolické rituály, zdvorilostné formy, vojenské signály, a keďže jazyk je aj znakový systém, lebo vyjadruje idey, tak, samozrejme, aj reč. Podľa Saussura je síce reč jedným z mnohých znakových systémov určených na označovanie a komunikáciu, avšak je zo všetkých najdôležitejší, pretože, ako si môžeme prečítať v druhej Englerovej edícii legendárneho *Kurzu všeobecnej lingvistiky*, znakové systémy sú spoločenské inštitúcie, „ale tieto inštitúcie sa týkajú len určitých jedincov v určitých okamihoch. Iba inštitúcia jazyka je však určená všetkým a nevyžaduje, aby sa jej každý zúčastnil a mal na ňu vplyv. Väčšinu inštitúcií možno skorigovať a pozmeniť premysleným a vedomým zásahom. V prípade jazyka to možné nie je, ani pokiaľ ide o akadémie“ (Saussure 1996, 52). Ako vidíme, Saussure povýšil jazyk, presnejšie hovorový jazyk, na najdôležitejší znakový systém a toto povýšenie malo ďalekosiahle dôsledky, čo sa pokúsime ukázať priblížením názorov Clauda Lévi-Straussa a Rolanda Barthesa.

Obrazy a dvojité artikulácia. Jeden z prvých, čo na Saussura reagovali, bol etnológ a kultúrny antropológ Claude Lévi-Strauss. Okrem Saussurovho hierarchického nadržania jazyka nad iné znakové systémy ho ovplyvnila aj téza, že jazyk nie je substancia, ale forma. Lévi-Strauss tvrdí: „Bol to práve Ferdinand de Saussure, ktorý nám ukázal, že jazyk pozostáva z neoddeliteľných prvkov, ktorými sú na jednej strane zvuk a na druhej strane význam“ (Lévi-Strauss 1993, 55). Jazyk je forma, a ako taká artikuluje myslenie, ktoré pred zásahom jazyka podľa Saussura pripomína hmlovinu významov, kde významy nie sú jasne a presne oddelené jeden od druhého. Jazyk však artikuluje aj rovinu zvuku, z fonickej masy vykrajuje jasne a presne odlišené jednotky – fonémy. Výsledkom tejto dvojitej operácie je konštitúcia slova – znaku, zloženého z jedného označovaného (významu) a jedného označujúceho (zvukového výrazu), pričom dôležité je to, že jednému významu je priradená jedna kombinácia fonetických jednotiek, čo umožňuje na základe dištinkívnych rysov odlíšiť daný znak od iných znakov. Jazyk je kód, ktorý spája výrazové jednotky s významovými, pričom tento kód je záväzný tak pre adresanta, ako aj pre adresáta. Spôsob spájania výrazových a významových jednotiek sa v lingvistike označuje pojmom „dvojité artikulácia“. Lévi-Strauss sa pokúsil dokázať, že princíp dvojitej artikulácie má širšiu platnosť, že ako taký platí aj pre iné znakové systémy, napríklad pre výtvarné umenie.

V *Predohre*, čiže v netradične nazvanom úvode knihy *Mytologica. Surové a varené*, Lévi-Strauss tvrdí, že fonéma sa ako taká v prírode nevyskytuje, ale farba a tvary vecí či ľudských figúr v „surovom stave“ sa v nej vyskytujú. To však neznamená, že farba a tvary sa nemôžu stať podkladom tvorby výrazov. Môžu, a to „v maliarstve, kde sú protiklady tvarov a farieb prijímané ako dištinkívne rysy, ktoré sú súčasťou dvoch systémov súčasne: systému intelektuálnych významov, ktorý je dedičstvom spoločnej skúsenosti a výsledkom rozdelenia a usporiadania zmyslovej skúsenosti do predmetov, a systému výtvarných hodnôt, ktorý nadobúda význam iba vtedy, keď modeluje prvý systém tak, že

sa doňho začleňuje. Dva artikulované mechanizmy do seba zapadajú a uvádzajú do pohybu tretí, v ktorom sa ich vlastnosti skladajú“ (Lévi-Strauss 2006, 33). Nech sa Lévi-Strauss akokoľvek usiluje byť dôsledný pri aplikácii princípu dvojitej artikulácie na výtvarné umenie, nedarí sa mu to bez problémov. Sám priznáva, že tento princíp neplatí v prípade abstraktného či nefiguratívneho maliarstva. Tento typ maliarstva sa totiž zámerné pohybuje len na úrovni zmyslovo vnímateľného, čo znamená, že kombináciou farieb a línií vytvára diferencované tvary a farebné plochy, avšak týmto jasne pozične odlišeným tvarom a plochám nie sú priradené intelektuálne významy. Jeho pokus aplikácie princípu dvojitej artikulácie podrobil Pierr Francastel zdrvivúcej kritike. Francastel je teoretik a historik výtvarného umenia, takže oveľa citlivejšie vníma rozdiely medzi verbálnym jazykom a výtvarným umením. Na margo dvojitej artikulácie píše: „Dvojité artikulácie hovoreného jazyka dovoľuje len viac či menej jemne deliť lineárnu reťaz prehovoru. Figuratívny jazyk je artikulovaný zložitejším spôsobom. Predovšetkým z neho možno vynímať prvky kombinovateľné s inými bez ohľadu na spojenie, v akom boli tieto prvky prezentované prvý raz. A nakoniec, rôzne prvky figuratívnych systémov majú, ako vieme, rôznu mieru reálnosti a odkazujú na významové celky, medzi ktorými nachádzame afinitu len v oblasti predstavy. Dalo by sa povedať, že figuratívny jazyk má bohatšiu stratifikáciu než jazyk hovorený, a to z toho jednoduchého dôvodu, že trvalosť znaku a jeho materiálnosť ho zapájajú nielen do času, ale aj do priestoru“ (Francastel 1984, 179). Zastavme sa pri tvrdení, že figuratívny jazyk má bohatšiu stratifikáciu. Je jasné, že kým verbálny jazyk spája významy s fonémami, figuratívny jazyk spája významy prinajmenšom s čiarami a farbami, a to znamená, že okrem významovej roviny artikuluje, obrazne povedané, nie jednu, ale dve substancie. Práca s kresbou je totiž diametrálne odlišná od práce s farbou, každá z týchto „substancií“ je artikulovaná iným spôsobom. Okrem toho, keď verbálny jazyk na základe dvojitej artikulácie vytvorí nejaké slovo ako neoddeliteľnú jednotu označovaného a označujúceho, toto slovo možno bez problému vyňať z jedného reťazca slov a začleniť do iného, pretože je vždy oddelené od iných slov. Vo figuratívnom jazyku to nie je možné, farba a čiara totiž nadobúdajú svoj význam v závislosti od celku, pred začlenením určitej farby a čiary do celku obrazu sú len obyčajnými fyzickými substanciami, ktoré nemajú kódom priradené stabilné a v rámci určitého spoločenstva všeobecne zrozumiteľné významy.

Niečo podobné tvrdí aj Jurij M. Lotman. Podľa neho v rámci jedného vedomia jestvujú akoby dve vedomia, pričom každé z nich operuje iným systémom kódovania. Prvý systém môže reprezentovať verbálny jazyk, pretože ten „operuje systémom diskrétného kódovania a tvorí texty, ktoré sa utvárajú ako lineárne reťazce spojených segmentov. V tomto prípade je základným nositeľom významu segment (= znak), kým reťazec segmentov (= text) je druhotný a jeho význam je odvodený od významu znakov“ (Lotman 1994, 68).

Druhý systém môže reprezentovať obraz a v tomto „prípade je prvotný text.“² Je nosi-

² Pojem „text“ v tomto prípade treba chápať oveľa širšie, než ho chápe literárna veda alebo textológia. Textom Lotman rozumie akúkoľvek štruktúru znakov, napríklad román, film, divadelné predsta-

teľom základného významu. Svojou povahou je kontinuálny, nie diskretný. Jeho zmysel neorganizuje ani lineárna, ani časová následnosť, ale je „rozmazaný“ v n-rozmernom sémantickom priestore daného textu (plátna obrazov, scény, obrazovky, rituálnej činnosti spoločenského správania či sna)“ (Lotman 1994, 68-69). Takto vymedzený rozdiel medzi slovom a obrazom sa premieta aj do spôsobu kódovania a dekódovania slovného textu a obrazu. Slovný text si vynucuje lineárne dekódovanie, knihu musíme začať obvykle³ čítať na prvej strane v ľavom hornom rohu a musíme skončiť na poslednej strane vpravo dole, pretože keby sme ju čítali od stredu smerom k začiatku alebo ku koncu, nepochopili by sme Ecovo *intentio auctoris* vyjadrené prostredníctvom *intentio operis*. Naproti tomu obraz môžeme skenovať od stredu k okrajom, zľava doprava, zhora nadol alebo zdola nahor, a čo je dôležité, rôzne spôsoby skenovania nevpĺývajú na zmenu zmyslu. Okrem toho, ak by Lévi-Strauss neexploatoval štrukturálnu lingvistiku a na nej vybudovanú semiológiu, ale obrátil by svoju pozornosť na Peirceov projekt semiotiky, tak by problémy s aplikáciou princípu dvojitej artikulácie na sféru výtvarného umenia nemal. Peirce totiž za znak, čiže za základnú významovú jednotku nepovažuje len slovo, ale aj vetu, kapitolu, knihu alebo obraz. A ak takto chápe znaky, tak sa vôbec nemusí zaoberať princípom dvojitej artikulácie, ktorý s najväčšou pravdepodobnosťou vôbec nepoznal.

Slovo na tróne ríše znakov. Ďalším mysliteľom, ktorý nadviazal na semiológiu budovanú na základoch štrukturálnej lingvistiky a pokúsil sa využiť jej potenciál, je Roland Barthes. Aj on bol na začiatku svojej vedeckej kariéry presvedčený o tom, že model, ktorý vypracovala štrukturálna lingvistika, môže byť produktívne využitý na deskripciu fungovania iných kultúrnych kódov, a semiológia by sa tak mohla stať *mathesis universalis* o kóde všetkých kódov.

Vo svojej ranej práci z roku 1957 *Mytológie* Barthes analyzuje rôzne novodobé mýty. Podľa neho je mýtus rečou, diskurzom a za reč, diskurz treba považovať „akúkoľvek – verbálnu či vizuálnu – významnú jednotku či syntézu: fotografia pre nás bude prehovorm práve tak ako novinový článok; predmety samy sa budú môcť stať prehovorm, pokiaľ niečo označujú. Tento generický spôsob chápania reči je napokon zdôvodnený samou históriou rôznych typov písma: predmety ako indické kipu alebo kresby, ako je to v piktoqramoch, boli vnímané ako štandardné prehovory. To neznamena, že by sme mali s mýtickým prehovorm zaobchádzať ako s jazykom. Pravdupovediac, mýtus spadá do oblasti všeobecnej vedy presahujúcej lingvistiku. Touto vedou je **semiológia**“ (Barthes 2004a, 109). Ako vidíme, Barthes nevidí rozdiel medzi verbálnou a vizuálnou komunikáciou, medzi novinovým článkom a fotografiou, keďže „semiológia je vedou o formách, pretože študuje signifikácie nezávisle od ich obsahu“ (Barthes 2004a, 110). V čase písania *Mytológií* bol Barthes presvedčený, že existuje nejaký primárny systém znakov –

venie, symfóniu, balet a podobne (pozn. autora).

³ Sú aj knihy, ktoré možno čítať odzadu dopredu, zo stredu smerom dopredu alebo dozadu, spredu zozadu, napríklad knihu Gillesa Deleuza a Félixa Guattariho *Tisíc plošín. Kapitalizmus a schizofrénia II*, ale to sú zväčša výnimky a v našom texte sa nebudeme nimi zaoberať.

verbálny jazyk alebo ikonický znakový systém – a v ňom je každý znak jednotou označovaného a označujúceho. Vezmime si napríklad slovo „pes“ a kresbu psa. Obidva znaky denotujú jedno a to isté zviera. Každý z týchto dvoch znakov tvorí celok, zložený z označovaného a označujúceho a tento celok sa môže stať za určitých okolností označujúcim v ďalšom, sekundárnom semiotickom systéme, pričom nové označujúce môže konotovať iné označované, takže vzniká nový znak, ktorý je už súčasťou nového jazyka – v tomto prípade jazyka mýtu. Primárny systém znakov, a teraz je ľahostajné, či je to systém verbálnych znakov, alebo systém ikonických znakov, podľa Barthesa predstavuje *reč – predmet*. Keby sme použili inú terminológiu, tak by sme ho mohli označiť pojmom *objektový jazyk*, pretože každý jeho znak denotuje určitý objekt. Sekundárny systém znakov si prisvojil primárny jazyk a vybudoval z neho nový systém, ktorý Barthes označuje ako *metajazyk*. Tento znakový systém nie je založený na princípe denotácie, t. j. na princípe slovného označovania alebo ikonickej reprezentácie. Naopak, je založený na princípe konotácie, pretože vypovedá o primárnom systéme.

Aby to bolo jasnejšie, našu doterajšiu interpretáciu Barthesových názorov podporíme konkrétnym príkladom. Barthes píše: „Som u holiča a podajú mi číslo časopisu **Paris-Match**. Na obálke vidím mladého černocho, ktorý je oblečený do francúzskej uniformy a so zdvihnutými očami, ktoré sú nepochybne uprené na trojfarebnú zástavu, vzdáva vojenský pozdrav. Taký je **zmysel** obrázku. Nech už som akokoľvek naivný, dobre rozumiem tomu, čo mi naznačuje: že Francúzsko je veľká ríša, že všetci jej synovia bez ohľadu na farbu pleti verne slúžia pod jej zástavou a že ohováračom, oháňajúcim sa údajným kolonializmom, sa nemôže dostať lepšej odpovede než nadšenie, s akým tento černocho slúži takzvaným utlačovateľom. I tu sa teda nachádzam tvárou v tvár zväčšenému semio-logickému systému: je tu označujúce, ktoré je samo už tvorené predchádzajúcim systémom (**vojak čiernej pleti používa francúzsky vojenský pozdrav**), je tu označované (v tomto prípade zámerne utvorená zmes francúzskosti a vojenstva) a konečne je tu **prítomnosť** označovaného cez označujúce“ (Barthes 2004a, 115). Zámerne sme vybrali tento príklad, pretože primárny semiotický systém tvoria podľa Peirceovej klasifikácie znaky – indexy; Barthes ich nazýva *analógie*. Tieto analogické znaky majú pôvod v priamom pôsobení objektov na citlivú vrstvu filmu alebo čipu.

Všimnime si, ako s nimi Barthes narába. Prvé, čo si uvedomíme, je fakt, že spomínanú obálku časopisu *Paris-Match* číta, to znamená, že vidí len to, na čo má slovné označenie: mladý černocho, vojak, trojfarebná vlajka, vzdávanie vojenskej pocty, zdvihnuté oči. Tieto označenia možno spojiť do vety, ktorá akoby slovne vyjadruje primárny zmysel fotografie, ale to, čo sa nachádza v rovine denotácie. Mohla by to byť aj táto veta: „Francúzsky vojak čiernej pleti so zdvihnutými očami vzdáva vojenskú poctu francúzskej vlajke.“ Na primárnom zmysle „parazituje“ sekundárny, ktorý by mohol byť slovne vyjadrený napríklad touto vetou a ktorý treba hľadať v rovine konotácií: „Francúzsko je veľká demokratická krajina, o čom svedčí aj fakt, že ju navonok môže reprezentovať mladý vojak čiernej pleti, ktorého korene sú v niektorej z bývalých kolónií.“ Bez pochybností možno povedať, že okrem toho, čo sa dá prečítať, Barthes nevidí nič a že zmysel fotografie na obálke sa tak dá bezo zvyšku opísať slovami. Z toho vyplýva, že rozumieť fotografii

znamená „prečítať ju“. A čítať ju môžeme preto, že pod fotografiou sa nachádza virtuálny slovný text, keďže slovo je hierarchicky nadradené obrazu. Na pochopenie reči nepotrebujeme obraz, ale pochopenie obrazu je bez spolupráce so slovom nemožné. Túto tézu *expressis verbis* potvrdila táto veta z jeho *Úvodu do semiológie*: „Predmety, obrazy, správanie síce môžu označovať (a skutočne to tak je), ale nikdy nie autonómne; každý semiologický systém sa mieša s rečou“ (Barthes 1997, 84). Privilegované postavenie reči medzi ostatnými znakovými systémami ešte potvrdil tým, že zo semiológie urobil súčasť akejsi translingvistiky.

Ako sme mohli vidieť, Barthes v období písania *Mytológií* nemal problémy so znakmi – indexmi alebo s tým, čo on nazýva analógiami. Vychádzal z predpokladu, že fotografia je rovnako čitateľná ako verbálny text, že označujúce substancie sú síce odlišné, ale označované sú identické, a preto možno význam bez problémov prekódovať z jedného systému do druhého podobne, ako keď prekladáme význam z jedného verbálneho jazyka do iného.

Démon analógie vyvoláva pochybnosti. Napriek tomu, že slovo je nadradené obrazu, napriek viere v univerzálne využitie modelu jazyka v iných znakových systémoch sa analógia a analogické umenia pre neho, ako to vyjadril v knihe *Barthes o Barthesovi*, stali postrachom, démonom, ktorý ho prenasledoval po celý život. Prečo, to nám pomôže vysvetliť štúdiá *Rétorika obrazu* z roku 1962. Podľa Barthesa sa „analógia pociťuje ako ochudobnenie zmyslu: jedni súdia, že obraz je systém veľmi rudimentárny vo vzťahu k jazyku, druhí sa domnievajú, že význam nemôže vyčerpať neuchopiteľné bohatstvo obrazu“ (Barthes 2004b, 51). Skôr, než sa pohneme ďalej, treba povedať, že keď v tejto štúdii Barthes hovorí o obraze, nemá na mysli klasickú kresbu alebo maľbu, ale fotografický obraz. Táto poznámka je dôležitá preto, lebo keď napríklad niekto nakreslí jeleňa, na kresbe je len to, čo chcel tvorca nakresliť. Výraz alebo označujúce je teda umelý výtvor a spôsob, akým je kresba nakreslená, je závislá od štýlu, dobových výtvarných konvencií, čiže od určitých kódov platných pre kresbu. Kresba transformuje viditeľný objekt na znak. A čo je podstatné, ikonický znak zobrazujúci jeleňa je odlišný od iných ikonických znakov, čiže môžeme ho pripodobniť k slovu. Lenže keď niekto odfotografuje jeleňa na lúke, tak na fotografii nebude iba jeleň, ale aj mnoho iných vecí, napríklad tráva, kvety, stromy, iné zvieratá, pričom hranica medzi jedným a druhým nie je jasne a presne daná. Fotografia ani film netransformujú, ale zaznamenávajú nediferencované kontinuum, a preto je film podľa Barthesa (podľa nášho názoru to *mutatis mutandis* platí aj o fotografii) *pelikula* čiže pokožka bez trhliny.⁴ Kde niet trhliny, tam niet diferencie, a preto sa ťažko oddeľuje jedno označujúce od druhého. Kde niet diferencie, tam niet ani významov. Preto ak niekto chce vydolovať zmysel fotografie alebo filmu, musí povrch tohto kontinua umelo artikulovať. A robí to s vedomím rizika, že táto artikulácia je subjektívna. Film a fotografia teda ukazujú vždy viac, než je možné vyjadriť slovami, čo sa pokúsil Barthes dokázať v štúdii *Tretí zmysel* a vo svojej poslednej knihe *Svetlá komora*.

⁴ Pozri heslo „Plnosť filmu“ v knihe *Roland Barthes par Roland Barthes* (Barthes 1979).

Začneme štúdiou *Tretí zmysel*. Táto štúdia bola po prvý raz publikovaná v roku 1970. V tom období už Barthes opustil pozície lingvocentrického štrukturalizmu a nielenže prešiel na pozície postštrukturalizmu, ale ho aj výrazným spôsobom formoval a obohatoval o nové témy. V spomínanej štúdii sa Barthes zaoberá niekoľkými fotografiami z Ejzenštejnovho filmu *Ivan Hrozný*. Na prvom fotograme vidíme dvoch dvoranov, ako lejú na hlavu mladého cára dážď zлата. Na tomto fotograme je možné podľa Barthesa rozlíšiť tri úrovne zmyslu. Prvá je úroveň *komunikácie* a tá zhromažďuje poznanie, ktoré „prináša výprava, kostýmy, postavy, ich vzťahy, ich zaradenie do príbehu“ (Barthes 1994a, 61). V predchádzajúcich Barthesových textoch by asi paralelu tejto úrovne mohla tvoriť denotácia, pretože sa tu stretávame s priamym označovaním.

Druhá úroveň je *symbolická* a oproti prvej je oveľa komplikovanejšia. Zaoberá sa symbolickým významom: Barthes hovorí o referenčnom, diegetickom, ejzenštejnovskom a historickom symbolizme. V predchádzajúcich textoch by tejto úrovni mohla zodpovedať konotácia, avšak diskusia o tom, či je toto tvrdenie pravdivé, alebo nepravdivé, radi prenecháme iným, pretože nás zaujíma len to, že zmysel nesený druhou úrovňou možno bez problémov vyjadriť verbálnym jazykom.

Tretia úroveň dostala pomenovanie *tretí zmysel*. Je to veľmi ťažko uchopiteľný zmysel. Na jednej strane je **ústretovým zmyslom**, prichádza v ústrety, nachádza si svojho adresáta. Má niečo navyše, čo sa intelektu nedarí úplne absorbovať, a je „súčasne zatvrdený i plachý, uhladený a splašený“ (Barthes 1994a, 63). Barthes ho nazval aj **tupým zmyslom**, pretože ju otupením príliš jasného a násilného zmyslu. Opísal ho týmito slovami: „Tupý zmysel je signifikant bez signifikátu: odtiaľ potiaľ pomenovať ho; nemôžeme ho opísať preto, lebo v opaku sa ústretovým zmyslom nič neopisuje: Ako opísať to, čo nič nezobrazuje? Premeniť ho na pikurálny za pomoci slov je tu nemožné. Dôsledkom je to, že keď hocikto zostane pred týmito obrazmi na úrovni článkovanej reči – t. j. jeho vlastného textu –, tupý zmysel sa nedostane k tomu, aby vstúpil do kritikovho metajazyka. Tým sa chce povedať, že tupý zmysel je mimo (článkovanej) reči, pritom ale vo vnútri hovorenia. Lebo keď sa pozrieme na obrázky, o ktorých hovorím, tento zmysel uvidíme; môžeme sa o ňom dohovoriť ‚cez rameno‘ alebo ‚za chrbtom‘ článkovanej reči: vďaka obrazu (je naozaj významovo ustálený; k tomu sa vrátíme), a ešte lepšie – vďaka tomu, čo je v obraze skutočne obrazom (a čoho je, pravdupovediac, dosť málo), sa obídeme bez slov a neprestaneme si rozumieť“ (Barthes 1994a, 71). Keď porovnáme tieto slová s interpretáciou obálky časopisu *Paris-Match*, už pri prvom čítaní je evidentné, že tretí zmysel sa jazyku vzpiera, kladie mu enormný odpor. Tretí zmysel je dobre viditeľný (teda aspoň pre Barthesa), avšak je nemožné ho hladko „prečítať“, to znamená, že je nemožné ho bezo zvyšku preložiť do jazyka, preto Barthes formuluje jeho charakteristiky opatrne. Úvahou o treťom zmysle jej autor narazil na limity analogického obrazu, uvedomil si jeho neredukovateľnú špecifickosť, ktorú jazykom možno opísať len nepriamo, približne. Viditeľné a vypovedateľné predstavujú dva rády, ktoré môžu kooperovať, môžu sa komplementárne dopĺňať, ale v určitom momente môžu stáť proti sebe. Kontinuum analogických obrazov sa vzpiera artikulácii jazykom, pod analogickým obrazom márne hľadáme verbálny text. Áno, jazyk nám môže poslúžiť pri upozornení na prítomnosť tretieho zmyslu

(a Barthes to aj robí), avšak nemôže byť jazykom, do ktorého môžeme tretí zmysel prekódovať alebo v ktorom ho môžeme aspoň vyčerpávajúco interpretovať. Tretí zmysel je niečo ako nekódovaná a jazykom neštruktúrovateľná zložka analogického obrazu. V tom spočíva jeho sila a zároveň slabosť, záleží od toho, z akej perspektívy sa na vec pozrieme.

Poslednou prácou, a vôbec poslednou v Barthesovej bohatej knižnej produkcii, kde sa zaoberá analogickým obrazom, je *Svetlá komora*. Predmetom úvah sú fotografie, ich výber nepodlieha ani kritériu historickej dôležitosti, ani kritériám estetickej a umeleckej hodnoty. Čo teda determinovalo ich výber? Aby sme vedeli zodpovedať túto otázku, musíme si pripomenúť jedno dôležité rozlíšenie. Barthes v súvislosti s interpretovanými fotografiami hovorí o *studium* a *punctum* fotografie. Je to *studium*, „ktoré neznamená, aspoň nie bezprostredne, ‚učenie‘, ale pozornosť venovanú niečomu, náklonnosť pre niekoho, akýsi všeobecný záujem, ktorý je starostlivý, avšak nie je nejako akútny“ (Barthes 1994b, 27). Naproti tomu „druhý prvok **studium** prelmuje (či vyostruje). Teraz to nie som ja, kto ho vyhľadáva (tak, ako oblasť **studium** vyplňujem svojím suverénnym vedomím), ale tento prvok je sám súčasťou scény, je ako šíp, ktorý ma zasahuje. V latinčine je i také slovo, ktoré označuje toto zraňovanie, túto jazvu, ktorú zanechal ostrý nástroj; toto slovo sa mi hodí tým skôr, že poukazuje rovnako na predstavu 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**; pretože **punctum**, to je i bodnutie, malá trhlinka, malá škvŕna, malý zárez – a znamená tiež hod kockou. **Punctum** nejakej snímky, to je oná náhoda, ktorá **ma** v nej **zasahuje** (zasadzuje mi rany, prebodáva ma)“ (Barthes 1994b, 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 mnohých ohľadoch mohlo prekryvať s tretím alebo tupým zmyslom. Čo nás vedie k tomuto tvrdeniu? Predovšetkým to, že tretí zmysel rovnako ako *punctum* vychádza z fotogramu alebo fotografie a zasahujú diváka. Tretí zmysel, ako aj *punctum* sú veľmi vzácne, nie každý fotogram a nie každá fotografia ich majú. A keď ich majú, tak v jednom prípade to môže byť celá plocha obrazu, v druhom zase malý detail. Vieme, že o treťom zmysle sa podľa Barthesa dá hovoriť len medzi rečou alebo ponad plece – a to platí aj o *punctum*. Navyše, ani tretí zmysel, ani *punctum* nie sú kódované, preto, a to si treba dobre uvedomiť, jedného diváka môžu zasiahnuť, a tak mu dať vedieť, že sú prítomné, iného nemusia nezasiahnúť – a pre neho prítomné nie sú.

Záver. Nech sú úvahy o treťom zmysle a *punctum* akokoľvek komplikované, jedno je isté: Analogické obrazy obsahujú vždy niečo, čo sa jednoducho slovami nikdy nedá presne vyjadriť, čo možno len komplikovane opísať alebo sa o tom vyjadrovať v narážkach. A tieto ťažkosti poukazujú na fakt, že obraz a slovo sú navzájom neredukovateľné a akýkoľvek pokus prekódovania analogických obrazov do verbálneho jazyka vždy musí stroskotať. Spôsob, ako sa vyhnúť tomu krachu nám v priebehu svojej kariéry predviedol Roland Barthes. Po ranej fáze, keď sa úporne pokúšal podriať analogický obraz slovu a teoreticky ho zdôvodniť, Barthes postupne prichádza k poznaniu, že lepšie pre neho,

ako aj pre analogické obrazy bude rešpektovať ich autonómiu. Niekoľko jeho pokus môže fascinovať, iného môže znechutiť, podľa nášho názoru mu však jedno treba priznať, a to je úprimnosť. O nič lepšie nedopadlo ani úsilie Lévi-Straussa, ktorý sa pokúsil dokázať platnosť princípu dvojitej artikulácie aj mimo jazyka, v našom prípade v oblasti obrazov. Tak Lévi-Strauss, ako aj Barthes nesporne na začiatku podľahli čaru semiológie budovanej na základoch štrukturálnej lingvistiky, pretože sa javila ako nástroj odhalenia fungovania rôznych oblastí kultúry. Lenže s rozširovaním panstva semiológie sa postupne začali odhaľovať aj jej limity, čo malo za následok postupné oslabovanie jej moci a ústup z predchádzajúcich pozícií. V každom prípade tieto pokusy z dnešnej perspektívy hodnotíme ako sympatické vedecké dobrodružstvo, ktoré je hodné toho, aby sa mu venovala primeraná pozornosť a aby neupadlo do zabudnutia.

Literatúra

- BARTHES, R. (1979): *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil.
- BARTHES, R. (1994a): Tretí smysl. Poznámky z výzkumu niekoľkých fotogramů S. M. Ejenštejna. *Illuminace*, 6 (1), 61-77.
- BARTHES, R. (1994b): *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa.
- BARTHES, R. (1997): Úvod do sémiologie. In: BARTHES, R.: *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin.
- BARTHES, R. (2004a): *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- BARTHES, R. (2004b): Rétorika obrazu. In: CÍSAŘ, K. (ed.): *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové.
- FIŠEROVÁ, M. (2009): Kríza reprezentácie. *Filozofia*, 64, (5), 454-464.
- FRANCASTEL, P. (1984): *Figura a místo. Vizuální řád v italském malířství 15. století*. Praha: Odeon.
- LÉVI-STRAUSS, C.: (1993) *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa.
- LÉVI-STRAUSS, C. (2006): *Mythologica. Syrové a vařené*. Praha: Argo.
- LOTMAN, J. M. (1994): Rétorika. In: Lotman, J. M.: *Text a kultura*. Bratislava: Archa.
- SAUSSURE, F. de (1996): *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia.

Text vznikol v rámci grantového projektu VEGA 2010 *Filozoficko-estetická analýza pragmatických, kognitívnych a mocenských aspektov diskurzívnych žánrov v súčasnej kultúre*.

Peter Michalovič
Katedra estetiky FiF UK
Gondova 2
P. O. Box 32
814 99 Bratislava
SR
e-mail: michalovic@fphil.uniba.sk