

Obzor

Zjevení fotografie

V závěru stati *Písmo, které píše obrazy*¹⁾ si bere Peter Michalovič na mušku barthesovské záruky splývání foto- a kinematografických snímků s jejich referenty. Střelba na tak řečený koitus blíženců reprezentované – reprezentant ve mně nevzbudila zadostiučinění, ačkoli jsem se do příslušné části odkazu Rolanda Barthes také trefoval.²⁾ Peter Michalovič svůj článek předkládá jako „příspěvek k textualizaci obrazu“ (s. 39), jež „nevyhnutně odsúva reprezentáciu či dokonca ju úplne neutralizuje“ (s. 45); „textualita je tvorená diferenciami a stopami“ (s. 48), pričemž je citován Jacques Derrida, z jehož publikace *Of Grammatology* bylo převzato vysvětlení: „Stopa je difference, ktorá otvára objavovanie sa a označovanie“ (s. 45). Michalovičova textualizace obrazů na bázi fotografie by neměla znepokojovat pouze mne: hodlá totiž nahradit systém reprezentace v oblasti snímků, neboť „princip napodobnenia patrí medzi rekvizity minulosti“ (s. 48), byť zatím „optimizmus nie je namieste, ešte stále zostávajú oblasti, kde jeho účinok je identifikovateľný, teoretická reflexia fotografie a filmu by o tom mohli podať svoje svedectvo“ (s. 48).

I

Narozdíl od Petera Michaloviče se domnívám, že přežívání tradičního vymezení znaku nelze chápat jako pouhý předsudek, plynoucí ze setrvačnosti mocenského postavení klasiků, upevňovaného od Platóna po Wittgensteina (srov. s. 39). Jakkoli se mi postup metodicky opřený o „diferenční charakter způsobu semiotického mechanismu“ (s. 39) nezdá způsobilý aplikace v úsecích, kde vzniká znak zprostředkovávající realitu jednoduchým snímáním, považuji Michalovičovu úvahu za přínos porozumění takovým oblastem lidské obrazotvornosti, jakou je abstraktní kombinační schopnost (dvojexpozice). I klasický animovaný film – byť vyjadřuje smyšlenku – pořád disponuje snímkem skutečnosti před kamerou. Nahradí-li computerová produkce fotografický nebo filmový záběr kombinací číselných kódů, nebude reprezentovat výsledný pořad předkamerový reál. Bude spíše obdobou malby, ať už půjde o volnou kreaci, anebo o snahu vzbudit zdání nezprostředkovaného zrakového vjemu.

O jazyku díla se v přeneseném smyslu slova hovoří tehdy, má-li jít o sestavu jednotlivých součástí uspořádanou tak, aby skladba evokovala více, než obnášejí dané jednotliviny ponechané samy sobě či prostému součtu. Z obrazových alb bývají tímto způsobem stavěny zejména publikace fotografické, neboť výtvarná díla využívají efektivitu syntetické výpovědi v takové míře, že i v knižní reprodukci bývají spíše uzavřena do sebe, než otevřena k sousedním obrazům. (Nicméně každá monografie si vytváří vnitřní kontext už tím, že je obrazovým svazkem...) Výtvarnou syntézu umožňuje okolnost, že dílo nevzniká celé najednou jako momentka. Vyhlášeným příkladem bývá portrét malířský ve srovnání s fotografickým. Konfrontace se však týká technologií, a neměla by sugerovat komparaci jakostních tříd. Fotografie může být okamžitým zjevením, jaké se uskutečňuje naráz –

1) Peter Michalovič, *Písmo, ktoré píše obrazy*. „Illuminace“ 11, č. 2, s. 37 – 49. Odkazy na stránky jsou uvedeny v závorkách v textu.

2) Srov. Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Illuminace“ 8, č. 3, s. 39 – 49.

film a malba vznikají postupně, aniž by tím byly o kvalitu zjevení nutně kráceny (ať už v jejich inspiraci nebo v zážitku diváckém). Někdy se naopak domáháme naprosto neinspirované podobenky, neboť potřebujeme identifikovat zločince, aniž bychom zároveň toužili po – řekněme fauvistické – představě o koloritu psancovy myslí, vepsané do ztvárnění vnější podobizny.

Srovnání malby a fotografie ovšem poukazuje k neoprávněnosti povýšení jednoho ze způsobů na vzor obrazového znakového systému vůbec. Jistě, existuje společný jmenovatel, jak naznačují principy promluv, hudebních kompozic, karetních her či filmů... Není divu, oplývá-li podobnostmi pořádání dílčích jednotek v soubory obohacující významy užitých prvků, lze-li konstatovat obdobu ve východisku i v cíli... Nicméně souběžnost kinematografických i jiných postupů s řečí v nepřeneseném slova smyslu – jak ji sleduje Peter Michalovič – má vnitřní limity. Všem uvedeným systémům je sice společným zdrojem lidské vědomí – na druhé straně je však třeba respektovat, že ony systémově rozličné stavební prvky, s nimiž myšlení pracuje, podrží si i po opracování svou různorodost.

II

„...dojdu pro ty karty.“ – Nedával jsem do té chvíle pozor, teprve když se Madeleine zvedala, všiml jsem si, co říká. Nabyl jsem dojmu, že chystá karetní hru, na níž se v době mé nepřítomnosti tucet večerních hostů venkovského sídla dohodl. Madeleine svůj výstup patrně naprogramovala – neodešla k automobilu, jímž přijela, nýbrž jen do předsíně. Obratem putovaly karty kolem rozlehlého stolu. Každý si ze štůsku ubral jen tolik listů, aby většinu mohl poslat dál. Domorodci sice hovořili o kartách pornografických, mně se však dostala do ruky série připomínající nanejvýš katalog vyzývavých dámských propriet – ačkoli připouštím, že právě to může být pornografií... Nikdo obrázky neodložil dřív, než převládlo mínění, že je téma vyčerpáno. Ukázalo se, že na karetní hru nedojde, že běželo výhradně o demonstraci verbálního nadhledu nad pruderností.

Odchýlil jsem se od příkladu saussurovsko-gombrichovského šachu, s nímž pracuje Peter Michalovič, nechť však změna podtrhne shodu v odpovědi na materiální otázku: tak jako lze vzít šachové figury dřevěné či slonovinové, může být podkladem snímků stříbrné plátno, papír nebo igelit. Hodnota základních kamenů hry nastolené Madeleine ovšem netkvěla ani v karetní symbolice královen, svršků a spodků... Celá akce by postrádala naléhavost, kdyby měly fantazii rozněcovat obtisky dřevorytů. Protože se však jednalo o kvalitní výtisky fotografií, představivost mužů dokázaly stimulovat velmi bezprostředně, jak prozrazovaly jejich pohnuté pohledy. Zato v ženské části společenstva zjevně nešlo o vzruchy, nýbrž o projevy zkoumavosti poněkud abstrahovanější. I tady však komentáře pozůstávaly z posudků modelek.

V souladu s Michalovičovou terminologií si dovoluji právě uvedený plán fotografického znázornění označit jako *pozitivní*, to jest takový, jenž čerpá význam z odkazu k reprezentovanému (srov. s. 39 – 40). Není to plán jediný a existují fotografie, které ho zahrnují ve prospěch přímé fotogenie – obdoby absolutního filmu.

Peter Michalovič si nárokuje Ernsta Hanse Gombricha na svou stranu proti klasicky znakovému vymezování foto-fonetického záznamu reality, ale zároveň překvapí následováním Gombrichova tradicionalistického přístupu, když svěřuje fotografii roli arbitra v porovnávání Mercianovy rytiny s faktickou námětou pařížského chrámu Notre-Dame. To, že musí být plocha snímku jasně diferencována, abychom dokázali rozeznat obraz katedrály, sice může vést k teoretické paralele, „obraz je vlastně text“ (s. 45), ale nestvrzuje to ještě, jak se Peter Michalovič domnívá, že se obraz vymyká přímé vazbě *reprezentované – reprezentant*. Ano, obraz „je čitelný len vďaka systematickej hre stôp a diferencí, ktoré tvoria jeho tkanivo“ (s. 45). Totéž ale přece platí o nezprostředkované zkušenosti: i přímému pozorování se v zhasnuté – nedostatečně diferencované – Paříži navečer ztrácí Notre-Dame v temnotách.

Další fotografický případ uvedený Peterem Michalovičem je nechtěnou, ale především nezaslouženou, satisfakcí Rolanda Barthesa coby autora *Světlé komory* a z ní citované představy o splývání fotografie se svým referentem. Michalovič se pozastavuje nad mírou staroegyptské stylizace neumožňující nám přesnou identifikaci námětu a spekuluje, že v době vzniku reliéfu tato identifikace ještě možná byla, aby zobecnil: „Každý výtvarný štýl inak diferencuje oblasť vizuálneho, čo je umožnené pretrhnutím puta medzi ikonickým znakom a objektom. Samozrejme z toho nevyplýva, že náš jazyk vedeckej grafiky a maľby stojí bližšie k realite a tým aj bližšie k absolútnej Pravde“ (s. 46). Peter Michalovič naprosto přehlíží fotografii, kterou nechal ke svému článku reprodukovat. Sleduje „reliéfni“ výjev a na této úrovni tvrdí, že jde o obraz, jenž „sa odvoláva na skutočnosť, ktorú údajne pravdivo zobrazuje, avšak napriek tomu nie sme schopný identifikovať, ktorú skutočnosť pravdivo zobrazuje“ (s. 47). To, že je černobílá reprodukce fotografie mělkého reliéfu srozumitelně artikulovaná, lze připsat rozlišení jasů a stínů zásluhou ostrého bočního osvětlení námětu neboli vhodně uplatněnému poutu snímku k předloze. Tím, že od fotografie Michalovič odhlíží, dostává se do rozporu s východiskem stati: „[...] myseľ či jazyk sú schopné verne reprezentovať podstatu tak, aby nedošlo k posunom medzi reprezentovaným a reprezentujúcim“ (s. 37). Možná by se byla spíše hodila průpověď, že interpretativnost vědomí vyjadřuje smíšenost myšlení a obsahu poznání.

III

Vidění umožňuje to, že světelné záření pocházející od registrovaného objektu dorazí k zrakům pozorovatele. Týž předpoklad musí světlo pochopitelně splnit i tehdy, má-li být zaregistrováno v kameře obskuře. Dnešní profesionální i amatérské přístroje (ať už fotografické nebo kinematografické) jsou v principu pohodlnějšími kamerami obskurami, v nichž – doslova! – *obraz* není třeba zakreslovat ručně. Fotografie je případem chemické reakce, procesu způsobeného v prvním sledu absorbcí elektromagnetické energie. Fotografie je tedy *snímkem*. I kdyby měl záběr obsáhnout jiný druh záření než běžně viditelné, zase se jedná o interakci toku elektromagnetické energie s vhodným prostředím. V důsledku přírodních zákonů může být tedy technický obraz odvozen z reality před kamerou. Výsledek je skutečností novou netoliko fyzicky, nýbrž i sociálně; v druhém z ohledů se stává výrazem a nástrojem myšlení konstruktérů a uživatelů kamer, jakož i distributorů a příjemců obrazů – od velkododavatelů po volontérku Madeleine a mne...

Ani sebedůmyslnější teoretická operace nemůže zbavit foto-fonetický *záznam* evidentní dvojznačnosti: vzniká odvozením z reálu, o němž nejen referuje, nýbrž ho i rozšiřuje. Nemůže přijít o svůj nesamozřejmý původ (zůstává umělým znakem), avšak v proměnlivém kontextu nabývá nenadálých významů – podobně jako Michalovičův ozvuk derridovské *grammé* – *diférance*.

Josef Moucha