

Obzor

Obhajoba písma, ktoré píše obrazy

Písať v našich končinách znamená vo väčšine prípadov hádzať správu vo fľaši do mora a čakať, že ju niekto nájde a že sa nám ozve. Preto človeka poteší, keď zistí, že jeho správu niekto zachytil a navyše aj poslal odpoveď. Som rád, že sa mi to stalo, a že to bol práve Josef Moucha, ktorý reagoval na moju štúdiu *Písmo, ktoré píše obrazy*, ktorá chcela byť skromným príspevkom k textualizácii obrazu. A keďže stať Josefa Mouchu považujem za nadviazanie kontaktu, za prvú repliku dialógu, dovoľm si pokračovať svojou replikou, ktorá sa z iného zorného uhla pokúsi obhájiť pozíciu artikulovanú v spomínanej štúdii.¹⁾

Jacques Derrida sa vo svojom opus magnum *Gramatológia* pokúsil vypracovať projekt novej pozitívnej vedy **gramatológie**, ktorá by mohla byť alternatívou voči **semiológii**, zotrúvajúcej v područí logocentizmu. Saussure totiž vo svojej práci *Kurs obecné lingvistiky* tvrdí, že lingvistika je síce súčasťou semiológie, avšak zdá sa, že súčasťou privilegovanou, pretože jazyk napríklad predchádza písmo, ktoré je tu len preto, aby **reprezentovalo** jazyk. V Barthesovom texte *Základy sémiologie* sa už otvorene píše, že „lingvistika není (třeba i privilegovanou) částí obecné nauky o znacích, nýbrž naopak sémiologie je částí lingvistiky: a to právě tou částí, která by se zabývala velkými označujícími jednotkami promluvy“.²⁾

Derridova **gramatológia** chcela byť projektom, ktorý nielenže spochybňoval privilegované postavenie jazyka medzi ostatnými znakovými systémami, ale zároveň by otriasal aj isotami logocentizmu. Napríklad aj tým, že by prevrátil hierarchiu jazyk/písmo tak, že by bolo možné povedať, že písmo predchádza jazyk. Lenže to si vyžaduje vypracovať úplne nový pojem písma – **grammé**. Tento pojem by neredukoval písmo len na fonetické písmo, alebo na písmo ideografické, ktoré ho podľa jednej masívnej tradície západoeurópskeho myslenia predchádza. Práve naopak, pojem **grammé** by vlastne rozvinul celé významové pole, ktoré je v ňom akoby zavinuté. Tak napríklad sa „písmom“ nazýva aj niečo iné: „ako ‚písmo‘ sa označujú nielen fyzické gestá zápisu písmen, piktogramov či ideogramov, ale aj totalita toho, čo ich robí možnými; tak okrem označujúcej stránky aj sama označovaná stránka; všetko, v čom môže nastať zápis vôbec, či už je písomný alebo nie, a hoci to, čo ho distribuuje v priestore, je cudzie rádu hlasu: kinematografia, choreografia, iste, ale aj ‚písmo‘ obrazové, hudobné, sochárske atď. Bolo by tiež možné hovoriť o písme atletickom a ešte istejšie, pokiaľ sa myslí na techniky, ktoré dnes vládnu v týchto oblastiach, o písme vojenskom alebo politickom. To všetko nielen kvôli opísaniu systému notácie, druhotne sa pripájajúcemu k týmto aktivitám, ale bytnosti a obsahu samých týchto aktivít. Aj v tomto zmysle dnes biológ hovorí o písme a o *pro-grame*, pokiaľ ide o najelementárnejšie procesy informácie v živej bunke. Nakoniec, či už bude mať bytostné hranice alebo nie, celá oblasť, krytá kybernetickým programom, bude oblasťou písma.“³⁾

Vidíme, že pojem **grammé** a z neho odvodený pojem **pro-gram** sa dajú aplikovať skutočne na širokú oblasť a ako také sa dajú využiť tvorivým spôsobom aj v oblasti fotografie. Aby som nezostával

1) Srov. Josef Moucha, *Zjevení fotografie*. „Illuminace“ 12, 2000, č. 1, s. 141 – 143; je polemikou se studií: Peter Michalovič, *Písmo, které píše obrazy*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 2, s. 37 – 49. (Pozn. red.)

2) Roland Barthes, *Základy sémiologie*. In: Týž, *Kritika a Pravda*. Praha 1997, s. 85.

3) Jacques Derrida, *Gramatológia*. Bratislava 1999, s. 18.

len pri filozofoch, ktorý nemusia mať zmysel pre fotografiu či film, pokúsím sa to dokumentovať prostredníctvom názorov Viléma Flussera, ktorý mal k tejto oblasti veľmi blízko a vo fotografických kruhoch je právom považovaný za autoritu. Mimochodom, aj Vilém Flusser vo svojom texte *Za filozofii fotografie* používa, tentoraz v spojení s fotografiou, metaforu šachovej hry. Flusser svojou filozofiou fotografie spochybňuje princíp reprezentácie. Podľa neho „kdo se na fotografii dívá naivně, pro toho znamenají něco jiného, totiž věcné konfigurace, které se, vycházejíce ze světa, zobrazily na plochách. Pro něj představují svět jako takový. Naivní divák sice připustí, že se věcné konfigurace na ploše jeví ze specifických úhlů, ale z toho ho asi hlava bolet nebude. Každá filosofie fotografie mu proto bude připadat jako zbytečná myšlenková gymnastika.

Takovýto divák má mlčky za to, že prostřednictvím fotografií poznává svět „tam venku“ a že se proto universum fotografie kryje se světem „tam venku“ (což se ostatně přibližuje rudimentární filozofii fotografie). Ale je tomu tak? Naivní divák vidí, že se ve fotografickém universu setkáváme s černobílými a barevnými konfiguracemi. Ale existují vůbec černobílé a barevné konfigurace ve světě „tam venku“? A jestliže neexistují, jaký je potom vztah fotografického universa ke světu „tam venku“? Již touto otázkou se naivní divák ocitá v samém středu filosofie fotografie, které se chtěl vyhnout.

Černobílé konfigurace ve světě být nemohou, neboť černá a bílá jsou mezní „ideální“ případy: Černá znamená totální nepřítomnost všech světelných vln, bílá totální přítomnost všech vln. Černá a bílá jsou pojmy, například teoretické pojmy optiky. Protože černobílé konfigurace jsou teoretické, nemohou ve světě skutečně existovat. Ale černobílé fotografie existují skutečně. Jsou totiž obrazem pojmů teorie optiky, to znamená, že vznikly z této teorie.“⁴⁾

Podľa Flussera o nič bližšie nestojí k svetu ani farebná fotografia. „Zelená barva fotografované louky kupříkladu je obrazem pojmu „zelený“, tak jak se vyskytuje v teorii chemie, a kamera (případně film do ní založený) je **naprogramována** [zdôraznil P.M.], aby tento pojem převedla do obrazu. Existuje sice velmi nepřímé, vzdálené spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada, která je komplexnější než ta, která spojuje šed' černobíle vyfotografované louky se zelení louky.“⁵⁾

Flusser, podobne ako iní autori, ktorý spochybňujú princíp napodobnenia alebo reprezentáciu (čo podľa mňa nie sú synonymá referencie!), tvrdí, že medzi svet a oko sa vsúva aparát, teda **program**, ktorý „prepisuje“, kóduje to „tam vonku“ do plochy fotografie. O nejakej konfigurácii vecí či udalostí „zapísanej“ podľa predpisu, teda **pro-gramu**, ktorým je samotný fotografický aparát, hovoríme, že „tam vonku“ je vlastne totožné s tým, čo ukazuje fotografia. Inokedy zase rozhodne popierame takýto vzťah. V prípade umeleckej fotografie, náležite spracovanej počítačom, nebudeme trvať na tom, že je vernou kópiou sveta „tam vonku“, ale keď sa objaví nejaká fotografia v novinách na stránkach, venovaných domácomu alebo zahraničnému spravodajstvu, a keď sa pod ňou objaví aj krátky komentár, tak fotografiu považujeme za autentický záznam reality. Lenže v dnešných časoch už ani to, čo sa označuje ako „dokumentárna fotografia“ nemožno považovať za autentický záznam reality. Ešte nedávno, keď sa u nás konali protivládne mítingy, tak v provládných novinách bola uverejnená fotografia, na ktorej bola pod tribúnou malá skupina demonštrujúcich ľudí. V opozičných novinách bol zase pod tribúnou dav ľudí, ktorý zaplnil celé námestie. Ako očitý svedok by som povedal, že pravda je niekde uprostred, lenže tí, ktorí na demonštrácii neboli, môžu veriť jedným alebo druhým novinám. Dokumentárne fotografie, ktoré vzhľadom na svoju dominantnú funkciu, flusserovsky povedané, majú byť mapami, no namiesto toho sa stávajú španielskymi stenami. Samozrejme, môžete mi namietať, že toto je vedomá falzifikácia. Zaiste je to

4) Vilém Flusser, *Za filozofii fotografie*. Praha 1994, s. 37n.

5) Tamtéž, s. 39.

tak, avšak aj keď chceme prichytiť realitu pri číne, ukázať ju svojej nahote a navyše bez toho, aby sme na nej nechali naše odtlačky prstov, vždy sme limitovaní aparátom. Josef Moucha vo svojej stati *Zjevení fotografie* tvrdí, že: „Dnešní profesionální i amatérské přístroje (ať už fotografické nebo kinematografické) jsou v principu pohodlnějšími kamerami obskurami, v nichž – doslova! – obraz není třeba zakreslovat ručně.“⁶⁾ Áno, nepochybne, fotograf, a to aj ten, o ktorom Flusser hovorí, že je len „cvakač“, nemusí zakreslovať obraz ručne. V tom probléme nespočíva, ten spočíva v profesionálnom alebo amatérskom prístroji, teda aparáte, ktorý je podľa Flussera **programom**, ktorý sa vsúva medzi fotografovo oko a svet „tam vonku“. Táto sprostredkovanosť sa v prípade klasického fotografického aparátu, znehodnocujúceho chemický povrch filmu alebo fotografického papiera ukazuje ako zanedbateľná, avšak v prípade elektromagnetickej fotografie alebo televízneho obrazu sa zdá byť viditeľnejšia. Tu je evidentné, že dochádza k prekódovaniu viditeľného na digitálne.

Myslím si, že aj v prípade fotografie a filmu by sme mali opatrne používať pojem **reprezentácie** alebo **napodobnenie**. Ja som sa ako alternatívu pokúsil k nim využiť Foucaultov pojem **podobnosť**, na ktorý som upozorňoval aj v závere svojho textu *Písmo, ktoré píše obrazy*. Zopakujem, že „podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i v druhom smere a nepodliehajú nijakej hierarchii, ale sa šíria od jedného malého rozdielu k druhému. Napodobnenie slúži reprezentácii, čo nad ním vládne, podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Napodobnenie sa riadi podľa vzoru a jeho poslaním je nadväzovať naň a umožňovať jeho rozpoznanie; podobnosťou sa dostáva do obehu simulakrum ako nekonečný a vratný vzťah podobného k podobnému.“⁷⁾

Áno, Josef Moucha správne akcentuje, že chcem nahradiť reprezentáciu niečím iným. Tým iným je podobnosť, ktorá hovorí, že jedno sa na seba podobá, pričom táto podobnosť je umožnená malým rozdielom medzi nimi. Tento malý rozdiel, ktorý sa nedá nikdy zotrieť, je základom podobnosti. Možno to vysvetliť na príklade, ktorý je nielen inštruktívny, ale aj vtipný. Vincent Descombes svoju knihu *Stejně a jiné* začína stranou, na ktorej je meno autora, titul knihy, miesto a rok vydania. Po nej nasleduje druhá strana, ktorá je reprodukciou predchádzajúcej strany, do ktorej je ešte dopísané toto upozornenie čitateľovi: „Tato stránka je reprodukcí předchozí. Jakkoli jiná, je stejná. Protože se chce vyhnout tomu, aby čtenář tuto druhou stránku považoval za nicotnou a aby ji např. připisoval nějakému nedopatření při vázání knihy, musel jsem sem vepsat toto upozornění, které se na první stránce nevyskytuje. Aby byla stejná musí být jiná.“⁸⁾ Tak, ako Wittgensteinovi dvaja mládenci, ich dva kone alebo dve ľalie, Barthesovi žraloci. Keď chcú byť podobný, keď chcú byť **rovnakí**, musia byť **iní**, pričom táto inakosť je pochopiteľná na základe diferencie, teda toho, čo ich rozdeľuje a zároveň uvádza do vzťahu. Myslím si, že keď to prijmem, tak vôbec tým fotografii neuškodíme, ani ju o nič neoberieme. Práve naopak, upevníme jej suverenitu, ktorá jej právom patrí a o ktorú Josefovi Mouchovi predovšetkým ide. Teší ma, že fotografia má takého výborného obhajcu, a dúfam, že aspoň niečo sa mi podarilo jasnejšie vysvetliť.

P. S. V myšlienkovvej tradícii, z ktorej vychádzam, nie je problematický len pojem **reprezentácia**, ale aj **realita** alebo **vec**. To znamená, že sama vec je znakom, čím sa nám stráca pevný bod, ku ktorému môžeme vzťahovať iné znaky a uvažovať, či tieto sú adekvátnou alebo in-adekvátnou reprezentáciou veci. To však je už iná téma, a preto končím.

Peter Michalovič

6) J. Moucha, c. d., s. 143.

7) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 56n.

8) Vincent Descombes, *Stejně a jiné. Čtyřicet pět let francouzské filosofie (1933 – 1978)*. Praha 1995, s. 7.