

Články

LABYRINTICKÝ ČLOVEK
ROLAND BARTHES
A HĽADANIE ARIADNY

Peter Michalovič

Lingvistika nesporne patrí do súboru sociálnych vied, no má v ňom výnimočné postavenie: nie je len sociálnou vedou ako ostatné, ale oproti nim urobila najväčšie pokroky – je nepochybne jedinou sociálnou vedou, ktorú možno označiť slovom veda a ktorá dospela k formulovaniu pozitívnej metódy a zároveň k poznaniu povahy analyzovaných faktov. Z takejto privilegovanej situácie vyplývajú určité povinnosti: lingvista často vidí, ako sa bádatelia zo susedných, no odlišných disciplín inšpirujú jeho príkladom a pokúšajú sa ho nasledovať.

Claude Lévi-Strauss

Nikoho nenapadne psáť alebo vymýšľať teórie o jazyce, ktorý nezná. A pritom sa mnoha ľuďom zdá docela prirodzené vykládať „obraz“. K čemu to vede, je nasnadé; z obrazu si títo ľudia vezmú len to, čo znajú, alebo si myslí, že znajú; rozloží si ho na časti bez najmenšieho ohľadu na jeho podstatu a jeho význam. A prirodzene dospieť k záveru, že dielo nepriináša nič iného, než čo bychom sa mohli dozvedieť prostredníctvom vedy alebo jazyka.

Pierre Francastel

Podľa mňa v lingvistike nie je nič podstatné.

Gilles Deleuze

I

Keď sa vysloví meno Roland Barthes, okamžite sa s ním asociujú brilantné analýzy každodenných mýtov kapitalistického sveta, asketický a zároveň veľmi presný úvod do semiológie, kuriózna analýza systému módy, nezanedbateľné príspevky do naratológie, zvláštny, takpovediac semiologický cestopis Japonska alebo fascinujúca kniha o fotografii. Určite sme zabudli spomenúť veľa tém, ktoré sa spájajú s týmto menom, našťastie máme pre našu „teoretickú sklerózu“ ospravedlnenie, ktoré môže byť pre čitateľa dostatočne presvedčivé. Naším cieľom nie je vytvoriť intelektuálny portrét tohto vynikajúceho mysliteľa, dokonca ním nie je, hoci to môže sugerovať titul nášho príspevku, interpretácia Barthesových názorov na nehybný alebo pohyblivý obraz v rôznych etapách jeho bohatej vedeckej činnosti. Nič z toho nemáme v úmysle, chceme sa venovať jednému textu z roku 1970, publikovanému pod názvom *Tretí zmysel* (*Le troisième sens*),

pričom všetko to, čo bude čítaniu, presnejšie povedané komparatívneho čítaniu tohto textu predchádzať a nasledovať, treba chápať ako nevyhnutné pozadie, umožňujúce zvýrazniť kontúry toho, čo sa nachádza v popredí.

2

Ferdinand de Saussure vo svojich prednáškach o všeobecnej lingvistike vyslovil presvedčenie, že nastal čas na to, aby vznikla nová veda, ktorá by študovala život znakov v spoločnosti. „Tvorila by časť sociálnej psychológie a v dôsledku toho i obecnú psychológiu; nazveme ju *sémiologie* (z reckého *semeion* „znak“). Ukázala by nám, z čoho sestávajú znaky a ktoré zákony je riadi.“¹⁾

Podľa Saussura súčasťou tejto novej vedy by sa mala stať aj lingvistika, ktorej by však v rámci sémiológie malo patriť privilegované postavenie, vyplývajúce po prvé z toho, že jej predmet – jazyk ako inštitúcia – je najdôležitejšou zo všetkých spoločenských inštitúcií. Ostatné inštitúcie „se týkajú len určitých jedinců v určitých okamžikoch. Žiadna iná než jazyk však není určena všem a nevyžaduje, aby se jí každý účastnil a měl na ni vliv. Většinu institucí lze zkorigovat a pozměnit promyšleným a vědomým zásahem. U jazyka to možné není, ani pro akademie.“²⁾

Po druhé z toho, že „jazyk je znakový systém vyjadřující ideje, a je tak srovnatelný s písmem, abecedou hluchoněmých, symbolickými rituály, zdvořilostními formami, vojenskými signály atd. Je však z těchto systémů nejdůležitější.“³⁾

3

Ferdinand de Saussure teda napísal overtúru k opere, ktorú, žiaľ, jeho náhla smrť už nedovolila skomponovať. Jeho grandiózny projekt sa pokúsili dokončiť viacerí, medzi nimi aj Roland Barthes. Jednoznačné prihlásenie sa k Saussurovi môžeme nájsť už v jeho staršej knihe, napísanej v roku 1956 a publikovanej v roku 1957 *Mytológie* (*Mythologies*). Je všeobecne známe, že táto kniha sa zaoberá každodennými mýtmi, ktorými kapitalizmus bombarduje svet.

Podľa Barthesa „mýtus je určitá promluva“⁴⁾, pričom „tato promluva je sdělením. Může být tedy i jiná než orální; může být tvořena písmem či reprezentacemi: psaný jazyk, ale také fotografie, film, reportáž, sport, divadlo, reklama, to vše může posloužit jako opora pro mýtickou promluvu. Mýtus se nemůže definovat ani svým předmětem, ani svou materií, neboť jakákoli materie může být arbitrárně nadána signifikací: nevyvolává kupříkladu obraz a písmo stejný typ vědomí, to nepochybně, a v obraze samém existuje mnoho způsobů četby: schéma se propůjčuje signifikaci mnohem snáze než kresba, imitace

1) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1989, s. 52.

2) Tamže.

3) Tamže.

4) Roland Barthes, *Mythologies*. Paris 1957, s. 181. (Cit. z dosud nepublikovaného prekladu Josefa Fulku.)

snáze než originál, karikatúra snáze než portrét. Zde se však již právě nejedná o teoretický spôsob zobrazovania: jedná sa o *tento* obraz, jemuž je dána *tato* signifikácia – mytická promluva je vytvorená z matérie, ktorá je *již* spracovaná s ohľadom na príslušnú komunikáciu: jestliže lze uvažovať o všešerom materiálu mýtu nezávisle na materii, z níž je utvorený, je tomu tak preto, že tento materiál, ať jde o materiál obrazový, či grafický, predpokladá zvýznamňujúci vedomí. Tato matérie není zanedbatelná: obraz jistě působí naléhavěji než písmo, vnucuje signifikaci naráz, aniž ji analyzuje, aniž ji rozptyluje. To však již není konstitutivní rozdíl. Od okamžiku, kdy je nadán signifikací, se obraz stává jakýmsi písmem: stejně jako písmo vyžaduje určitou *lexis*.

Řečí, diskursem, promluvou atd. tedy budeme nadále rozumět jakoukoli, verbální či vizuální, signifikantní jednotku či syntézu: fotografie budou pro nás promluvou stejně jako novinový článek; předměty samy se budou moci stát promluvou, pokud něco značí. Tento generický způsob chápání řeči je ostatně ospravedlněn samou historií různých typů písma: předměty jako incké kipu, anebo obrázky, jakými byly piktogramy, tvořily regulérní promluvy dávno před vynalezením naší abecedy. To neznamena, že bychom museli s mytickou promluvou zacházet jako s jazykem: mýtus po pravdě spadá do oblasti obecné vědy, přesahující lingvistiku. Tou vědou je *sémiologie*.⁵⁾

4

Mýtus nie je jazyk, ale je vybudovaný na základe určitého jazyka (alebo nejakého spôsobu reprezentácie, ktorá sa až príliš podobá na jazyk; akoby diskrétné jednotky verbálneho jazyka stanovili normu pre vytváranie ikonických jednotiek jazyka výtvarného umenia či štruktúraciu fotografie). Prirodzený jazyk je základom každého *sekundárneho semiotického systému*, Jurij M. Lotman by povedal *druhotného modelujúceho systému*, akým je aj mýtus. Vzťah medzi prirodzeným jazykom a mýtickým diskurzom môžeme podľa Barthesa opísať ako vzťah *objektového jazyka* k *meta-jazyku*. Objektový jazyk vytvára primárnu artikuláciu sveta a tým aj vlastne jeho primárnu signifikáciu. Meta-jazyk, v našom prípade mýtus, parazituje na prirodzenom jazyku (a jeho analógiách). Na jednej strane využíva jeden hotový svet, fixovaný v znakoch prirodzeného jazyka a jeho analógiách, na druhej strane aktívne pracuje prostredníctvom celej škály rafinovaných spôsobov na jeho „vyparovaní“, zmyslom ktorého je vytvoriť nový svet mýtu. Môžeme si to ukázať na niekoľkých príkladoch. Prvým bude samozrejme ten, ku ktorému sa Barthes vracia. Je to obyčajná fotografia, uverejnená na obálke časopisu Paris-Match. Na tejto fotografii podľa Barthesa vidíme mladého černocho oblečeného do vojenskej uniformy, ako salutuje vztýčenej francúzskej vlajke. Na prvý pohľad táto fotografia neobsahuje nič zvláštne. Jasne vieme identifikovať černocho, jeho uniformu ako uniformu francúzskej armády, jeho gesto vieme bez problémov „prečítať“ ako vzdávanie pocty, trojfarebnú vlajku ako štátnu vlajku Francúzskej republiky. Lenže na tomto, takpovediac „doslovnom čítaní“ parazituje mýtické čítanie, ktoré zmysel fotografie značne posúva mimo územie doslovného. Vojak čiernej pleti je jasným dôkazom, vyvracajúcim údajný kolonializmus, veď keby

5) Tamže, s. 182n.

existoval, tak utláčaný černocho by nemohol slúžiť vo francúzskej koloniálnej armáde. Vojak čiernej pleti môže slúžiť pod francúzskou vlajkou rovnako ako vojak bielej pleti, a preto môže vojak čiernej pleti byť **symbol** francúzskej armády, ergo francúzskeho imperializmu. A nielen symbolom, salutujúci černocho francúzskemu imperializmu môže poskytnúť **alibi** a navyše sa môže stať samotnou **prítomnosťou** francúzskeho imperializmu.

5

Ďalším príkladom môže byť Barthesova analýza Mankiewiczovho filmu JULIUS CAESAR. Podľa Barthesa v tomto filme majú všetky postavy pramienok vlasov uprostred čela. Je zarážajúce, že v celom filme sa nevyskytuje ani jeden plešatý muž, hoci z rímskych dejín vieme o množstve mužov, majúcich hlavu holú ako koleno. Jednoducho pramienok vlasov sa stal znakom, ktorý počas celého filmu ubezpečuje diváka, že je v starom Ríme. „A tato jistota je setrvalá: herci mluví, jednají, navzájem se mučí, debatují o ‚univerzálních‘ otázkách, a díky tomuto praporku vyvěšenému na čele neztrácí nic ze své historické věrohodnosti: jejich obecnost se může dokonce vzdmout, překročit oceán i celá staletí, spojit se s yankeeskými ksichty hollywoodských komparsistů, co na tom, všichni mají jasno, zabydlení v poklidné jistotě nedvojznačného univerza, v němž z Římanů dělá Římány ten nejčitelnější znak – vlasy na čele.“⁶⁾

Druhým znakom Mankiewiczovho JULIA CAESARA je pot: všetci, sa vo filme neustále potia. Pot sa stáva znakom. „Znakem čeho? Znakem mravnosti. Všichni jsou zbroceni potem, neboť všichni bojují s něčím v sobě samých; máme se zde nacházet v prostoru klopotně se vypracovávající ctnosti, tj. přímo v prostoru tragédie, a pot je pověřen, aby nás na to upozornil: lid zkroušený Caesarovou smrtí a poté argumenty Marka Antonia, je propocený, čímž v tomto jediném znaku úsporně kombinuje intenzitu své emoce a bezvýchodný charakter svého postavení. I ctnostní lidé, Brutus, Cassius, Casca, se nepřestávají potit, podávající tím svědectví o nesmírné fyziologické práci, kterou v nich vykonává ctnost, z níž se rodí zločin. Potit se znamená myslet (což evidentně spočívá na postulátu, jenž je vlastní národu obchodníků, a totiž: myšlení je násilný, kataklysmatický úkon, jehož nejmenším znakem je právě pot). V celém filmu je jediný člověk, který se nepotí a zůstává hladký, hebký a nepropustný: Caesar. Samozřejmě, Caesar, *předmět* zločinu, zůstává suchý, protože neví, protože *nemyslí* a musí si uchovat čistotu, osamocenost a uhlazenost předmětu doličného.“⁷⁾

6

Mohli by sme pokračovať napríklad analýzami *Spisovateľ na prázdninách* alebo *Volebná fotogeničnosť*, ale nie je to potrebné, pretože by len potvrdili to, čo už vieme. Barthes nám predkladá také „čítanie“ obrazov, ktoré zaráža nielen svojou transparentnosťou, ale aj tým, že komentár absolútne vyčerpáva ich zmysel. Nie je tu nič, s čím by si komentár

6) Tamže, s. 27.

7) Tamže, s. 28n.

nevedel dať rady, pretože všetko je štrukturované podľa vzoru *jazyk*, ku ktorému Barthes pridáva vysvetľujúci metajazyk. Z fotografií, z filmových záberov, reklamných obrazov zmizol aj ten posledný náznak tajomstva, čím sa vlastne dokonale neutralizovala ich imanentná špecifika.

7

Približne o päť rokov neskôr sa Barthes v knihe *Základy semiológie* (*Éléments de sémiologie*) znova zamýšľa nad vzťahom lingvistiky a semiológie. Napriek tomu, že sa „v Saussurových myšlenkách uskutočnil veľký pokrok, sémiologie hľadá svoju cestu pomalu. Dôvod toho je možná prostý. Saussure, jehož myšlienka bola prevzata prednými sémiologmi, se domníval, že lingvistika je pouze součástí obecné nauky o znacích. Není však vůbec jisté, že ve společenském životě dnešní doby existují jiné systémy znaků většího rozsahu než právě lidská řeč. Sémiologie se zabývala až dosud toliko málo významnými kódy, jako je kód dopravních značek; jakmile přecházíme k celkům majícím opravdivou sociologickou hloubku, setkáváme se opět s řečí. Předměty, **obrazy** [podčiarkol P. M.], chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý semiologický systém se směšuje s řečí. Představit si systém obrazů nebo předmětů, jejichž *označovaná* by mohla existovat mimo řeč: pochopit, co znamená nějaká substance, vyžaduje nutnost použití jazyka: význam je možný pouze jako pojmenovaný a svět označovaných se uskutečňuje pouze ve světě jazyka.“⁸⁾

Keďže Barthes jednoznačne favorizoval reč, tak nás určite nemôže prekvapiť jeho presvedčenie o tom, že už v čase písania *Základov semiológie* jestvovali vhodné podmienky na „dekonštrukciu“ alebo inak povedané na prevrátenie Saussurovho princípu: „lingvistika není (třeba i privilegovanou) částí obecné nauky o znacích, nýbrž naopak sémiologie je částí lingvistiky: a to právě tou částí, která se zabývala *velkými označujícími jednotkami* promluvy; takto by se ukázala jednota výzkumů prováděných v současné době kolem pojmu označování v antropologii, psychoanalýze a v stylistice.“⁹⁾

8

Na scénu písania nám nenápadne vkláza termín *veľké označujúce jednotky*. Keďže s ním mienime ďalej pracovať, tak sa ho pokúsime špecifikovať, aby sme predišli zbytočným nejasnostiam. Claude Lévi-Strauss, ďalší z mysliteľov, ktorí sa pokúsili „skomponovať operu“, ku ktorej Saussure stihol skomponovať len overtúru, bol presvedčený, že mýtus má s jazykom spoločné to, že prvky, ktoré ich tvoria, samy o sebe nemajú nijaký zmysel. Naopak, zmysel je konštituovaný vzájomnými vzťahmi medzi jednotlivými prvkami. Rozdiel medzi jazykom a mýtom spočíva len v tom, že pokiaľ v jazyku najvyššou jednotkou je veta, tak v mýte je veta alebo niekedy slovo-veta tou najnižšou jednotkou. Mýtus operuje s veľkými jednotkami, pričom samozrejme tie veľké jednotky do seba integrujú

8) R. Barthes, *Základy sémiologie*. In: T ý ž, *Kritika a pravda*. Praha – Liberec 1997, s. 84.

9) Tamže, s. 85.

menšie jednotky. To, čo Lévi-Strauss označil termínom *veľké jednotky*, a to, čo Barthes zase termínom *veľké označujúce jednotky*, prispelo k vzniku toho, čo neskôr Barthes označil vo svojom texte *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania* (*Introduction l'analyse structurale des récits*) termínom *lingvistika diskurzu*.¹⁰⁾

Lingvistika diskurzu sa zaoberá tým, čo už nie je schopná postihnúť tradičná lingvistika, ktorej kompetencia siaha len po vetu. Jednou z podôb lingvistiky diskurzu môže byť aj analýza rozprávania. Podľa Barthesa „na svete je nespočet príbehů. Predevším však bije do očí marnotratnosť bohatství žánrů, které jsou rozděleny mezi nejružnější substance, jako by byl člověku každý materiál dobrý k tomu, aby mu svěřil svá vyprávění; vyprávění se může sdělovat artikulovaným jazykem, ať mluveným, či psaným, nehybným, či pohyblivým obrazem, gestem i uspořádanou směsicí všech těchto substancí; vyprávění je v mýtu, legendě, bajce, pohádce, novele, eposeji, historii, tragédii, dramatu, komedii, pantomimě, malovaném obraze (vzpomeňme jen na Carpacciovu *Svatou Uršulu*), vitráži, kině, kresleném seriálu, drobné zprávě, konverzaci. A co víc, v těchto téměř nekonečných formách je vyprávění přítomno v každé době, všude, v každé společnosti; počátek vyprávění spadá vjedno s počátkem lidských dějin. Neexistuje a nikdy neexistoval národ, který by nevyprávěl příběhy; všechny třídy, všechny lidské skupiny mají svá vyprávění a velmi často se těmito příběhy baví lidé různých, dokonce protikladných kultur.“¹¹⁾

Keď sa zamyslíme nad synchronnou bohatosťou žánrov a substancí, nad diachrónnou bohatosťou rozprávateľných príbehov, tak by sa mohlo zdať, že táto bohatosť je jednoducho pre vedu nezvládnuteľná. Roland Barthes však bol presvedčený, že veda pred touto bohatosťou nemusí rezignovať, pretože transverzálne naprieč synchronnou a diachrónnou bohatosťou jednotlivých príbehov prechádza niečo, čo sa opakuje v každom rozprávaní. Tak ako každá komunikácia podľa štrukturalizmu predpokladá ako podmienku úspešnosti hotový a vopred známy všetkým účastníkom komunikácie lingvistický kód, tak aj rozprávanie každého príbehu je umožnené nejakým kódom, ktorý Barthes označil termínom *translingvistický kód*. Viera v jestvovanie takéhoto univerzálneho *translingvistického kódu* potom garantuje tvorbu teórie, ktorá umožní historickú, geografickú a kultúrnu rozmanitosť zredukovať na súbor základných princípov a pravidiel. „Vypracování této teorie může být velmi usnadněno, opřeme-li se od počátku o model, z něhož načerpá své první pojmy a první principy. Za současného stavu bádání se zdá být rozumné použít právě lingvistiky jako základního modelu štrukturální analýzy vyprávění.“¹²⁾

9

Teória, presnejšie štrukturálna teória rozprávania má teda svoj pôvod v lingvistike. Na tom by nebolo nič zvláštne, keby sa vzťahovala na artikulovaný, hovorový alebo písaný, jazyk. Lenže podľa Barthesa je rovnako štrukturované rozprávanie, ktoré je realizované v nehybnom či pohyblivom obraze. Je to pochopiteľné, pre štrukturalistu, konieckoncov je to už vpísané v mene tohto štýlu vedeckého myslenia, nikdy nie je dôležitá

10) Pozri R. Barthes, *Úvod do štrukturálnej analýzy vyprávění*. „Text“ 1994, č. 1, s. 70 – 103.

11) Tamže, s. 70.

12) Tamže, s. 71.

substancia, matéria, ale štruktúra, teda forma, ktorá sa, povedané termínom Gillesa Deleuza, vteľuje do substancie, matérie a tým ju organizuje, dáva jej tvar a zmysel. Z toho potom vyplýva, že analogicky tomu, ako je štrukturovaný prirodzený jazyk, sú štrukturované aj iné znakové semiotické systémy, aké tvoria obrazy, fotografie či pohyblivé obrazy filmov, a preto môžeme lingvistiku chápať ako *mathesis universalis*, na princípoch ktorej musí byť budovaná nielen teória rozprávania, ale aj semiológia.

Privilegovanie jazyka v semiológii, chápanej ako metajazyk všetkých semiotických systémov rozhodne nie je niečo, čo by bolo špecifické pre teoretické úsilie Rolanda Barthesa v tomto období. Tak napríklad Claude Lévi-Strauss bol presvedčený, že jazyk je kódom prvého rádu, mýtus je kódom druhého rádu, opierajúcim sa o kód prvého rádu a jeho kniha o mýtoch je kódom tretieho rádu, zaisťujúcim *vzájomnú prekladateľnosť rôznych mýtov*.

Christian Metz svoju psychoanalýzu, zameranú predovšetkým na film, taktiež spája s lingvistikou. Podľa neho „lingvistika a psychoanalýza jsou dvěma hlavními ‚zdroji‘ sémiologie, jedinými disciplínami, které jsou veskrze sémiotické.“¹³⁾ Za povšimnutie stojí fakt, že uvedené Metzove slová boli publikované v roku 1977, teda v čase, keď postštrukturalizmus so svojou prenikavou kritikou logocentrizmu bol na výsluní. Tieto pripomenutia treba chápať ako *pars pro toto*, pretože ilúzia vytvorenia semiológie ako *mathesis universalis* patrila akémusi vedeckému, povedané termínom Sigmunda Freuda, dennému snu, patriacemu do kategórie tých snov, ktoré sa podľa snívajúcich môžu naplniť. Tento sen síce bol dosnívaný, ale snívanie trvalo veľmi dlho.

10

Úvod do štruktúrálnej analýzy rozprávania bol po prvý raz publikovaný v roku 1966. Tento rok je veľmi dôležitý, pretože o rok neskôr je publikovaná Derridova *Gramatológia* (*De la grammatologie*), ktorá je prenikavou a presvedčivou kritikou (nielen Saussurovho) preferovania jazyka pred inými znakovými systémami, predovšetkým pred písmom, z čoho zákonite vyplýva aj privilegované postavenie lingvistiky v rámci semiológie. V roku 1967 vychádza aj kniha Pierra Francastela *Figúra a miesto* (*Le Figure et le Lieu*), v ktorej obhajoval autonómne postavenie výtvarných diel. Francastel síce tvrdí, že výtvarné, figuratívne diela tvoria systémy znakov, avšak tieto systémy nie sú hierarchicky podriadené jazykovému systému znakov. Sú s ním, ako aj s inými systémami znakov, paralelné, a preto sú vzájomne neredukovateľné. Nemôžeme výtvarné umenie chápať ako ilustráciu jazyka, jazykových foriem alebo povedať, že výtvarné formy sú determinované formami jazykovými. Inak povedané, neplatí štrukturalistická hypotéza, podľa ktorej úlohou jazyka je „zjevovat zahalené struktury reality odpovídající konceptům. A uchýlí-li se eventuálně člověk k jiným systémům znaků, mohou to být jenom systémy druhotné, poněvadž mu nedovolí onen výřez [skutočnosti – doplnil P. M.] znovu zkoumat ani objevovat další struktury, další koncepty a další pojmy, ale jen v jiné formě materializovat doslova dřívější poznatky.“¹⁴⁾

13) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 39.

14) Pierre Francastel, *Figura a místo. Vizualní řád v italském malířství 15. století*. Praha 1984, s. 50.



Ivan Hrozný (Sergej M. Ejzenštejn, 1944/45)

Foto archiv

Derridova kritika logocentrizmu, jeho projekt *gramatológie*, Francastelova vášnivá obhajoba autonómie výtvarného diela spôsobili to, že Barthesov *Úvod do štrukturálnej analýzy rozprávania* môžeme metaforicky chápať ako epitaf na hrobe jednej veľkej ilúzie. Rok 1967 môžeme považovať aj za rok, kedy sa štrukturalizmus začína transformovať na postštrukturalizmus, ktorý už neprechováva takú zbožnú úctu voči prirodzenému jazyku a voči lingvistike. Prejavuje sa to aj v textoch Rolanda Barthesa, najmä v tých, ktoré sú venované filmovému obrazu a fotografii. Tieto texty môže ako esencia reprezentovať text, ktorý sme spomínali v úvode a ktorému chceme venovať zvýšenú pozornosť. Prvý raz bol publikovaný v časopise *Cahiers du cinéma* a v záujme presnosti pripomíname, že jeho titul je *Tretí zmysel* a podtitul *Poznámky z výskumu niekoľkých fotogramov S. M. Ejzenštejna*.

11

Roland Barthes prostredníctvom interpretácie Ejzenštejnových fotogramov ponúka nové „čítanie“ fotogramu, ktoré je veľmi podobné Sedlmayrovmu čítaniu obrazu Jana Vermeera *Sláva maliarskeho umenia*. Je nevyhnutné pripomenúť, že tento obraz má aj iné názvy. Vdova po maliarovi ho nazvala *Maliarske umenie (Ars pictorica)*, Thoré-Bürger mu dal názov *Vermeer vo svojom ateliéri*. Môžeme sa ešte stretnúť aj s názvom *Alegória maliarstva*, ba dokonca aj s názvom *Interiér s umelcom maľujúcim model*. My sa budeme

ILUMINACE

Peter Michalovič: Labyrintický človek Roland Barthes a hľadanie Ariadny



Jan Vermeer: Sláva maliarskeho umenia (kolem 1665)

Foto archiv

držať toho názvu, ktorý používa Hans Sedlmayr, a keďže sme presvedčení, že existuje určitá analógia, hoci prinajmenšom Barthes si uvedomoval rozdiel medzi fotografiou a obrazom, využijeme ich na vzájomnú komparáciu, ktorej zmyslom je zvýrazniť nóvum Barthesovej lektúry fotogramu, inak povedané technického obrazu, pri ktorom nikdy nesmieme zabudnúť, že je citátom, okrem iného ešte aj umŕtvujúcim čas.

Z Barthesovho textu si vyberieme fotogram z Ejzenštejnovho diela IVAN HROZNÝ. Na obrázku prvom vidíme dve osoby (Barthes píše, že to môžu byť dvaja dvorania, dvaja pomocníci, dvaja štatisti), ako polievajú hlavu mladého cára tokom zlatých peňazí. Podľa Barthesa sú na tomto obraze tri úrovne zmyslu. Prvú tvorí tzv. informatívna úroveň, „ktará shromažďuje všetno poznání, ktoré mi prináší výprava, kostýmy, postavy, jejich vzťahy, jejich zařazení do příběhu, který znám (třeba vágně)“.¹⁵⁾ Je to úroveň *komunikácie* a ňou sa zaoberá semiotika „správy“. Nie je tu nič, čo by bolo potrebné detailne vysvetľovať, vari len to, že Barthes termín *semiológia* nahradil termínom *semiotika*, čo môže signalizovať odklon od vedy, budovanej na princípoch lingvistiky.

12

Barthesovej úrovni *komunikácie* zodpovedá v Sedlmayrovej analýze Vermeerovho obrazu, ktorý vidíme na obrázku druhom, *kompozícia* alebo „doslovný“ *obrazový zmysel*. Podľa Vermeera kompozíciu tvoria tri plány, pričom každému dominuje niečo iné. Tak napríklad zadnému horizontály a vertikály, strednému šikmosti a prednému „mocne plasticke působící křivky trubkovitých záhybů, které se zavíjejí do prostoru“.¹⁶⁾ Z hľadiska koloritu zadnému plánu dominuje modrá a svetlocitronová žltá, ktoré sú sprevádzané tónmi šedej, hnedej, žltohnedej a ešte tu môžeme nájsť jeden živý neutrálny tón. V strednom pláne svoje panstvo kontroluje čierna a biela, ktoré sprevádzajú tóny šedej farby. V prednom, alebo inak povedané v proscéniu, je akcent položený na modrej a žltej, ktoré sú však oveľa výraznejšie než modrá a svetlá citronovožltá farba v zadnom pláne. Zároveň tu nachádzame aj farby zo stredného plánu, ktoré sú pre zmenu oveľa matnejšie. „Pokud jde o předměty: vzadu jako hlavní stojí model, vybavený vavřínovým věncem, pozounem, knihou a drapérií, idealisticky jako alegorie slávy. V prostředním plánu sedí malíř v soudobém, reálném oděvu. V proscéniu jsou jen němé věci: exotický drahocenný záves a prázdná židle.“¹⁷⁾

Okrem toho, že divák môže jasne a presne identifikovať figúry, si ešte môže všimnúť, že „ve všech vrstvách obrazu lze sledovat záměr přibližovat protiklady, zmírňovat je a připojit k základní podvojnosti ještě nějaký jemnější hlavní tón a to dává klíč k mnoha jednotlivým vztahům“.¹⁸⁾ Protiklad plošnosti zadného a telesnosti stredného plánu zmiernuje telesnosť maliara a zvýrazňuje plasticosť modelu, ktorý podľa Sedlmayra pôsobí ako

15) R. Barthes, *Třetí smysl. Poznámky z výzkumů několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 61.

16) Hans Sedlmayr, *Jan Vermeer: Sláva malířského umění*. In: *Texty současných historiků a teoretiků umění*. Praha 1968, s. 51.

17) Tamže, s. 52.

18) Tamže.

oblečená socha. Mohli by sme takto pokračovať ďalej, ale nemá to zmysel, pretože to, čo sa nachádza na území „doslovného“ obrazového zmyslu je čitateľné bez akýchkoľvek problémov. Maliar je maliar, model je model, maska je maska, záves je záves, to znamená, že vlastne divák akoby prevádzal vonkajšie prekódovanie, pri ktorom sa výraz z jedného znakového systému nahrádza výrazom z iného znakového systému, výtvarná reprezentácia je nahradená jazykovou referenciou tak, že význam pri tejto operácii zostáva identický.

13

Vráťme sa opäť k Barthesovi. Druhú úroveň zmyslu tvorí symbolické. „Tato úroveň je sama rozvrstvená. Nejprve referenčný symbolismus: Je to imperátorský rituál křtu zlatem. Pak je diegetický symbolismus: téma zlata, bohatství (s předpokladem, že existuje) v *Ivanovi Hrozném*, jehož zásah by zde byl signifikantní. Ještě je ejzenštejnovský symbolismus – kdyby si nějaký kritik usmyslel pustit se do odhalování, že zlato, nebo děš, nebo plenta, nebo zdeformování mohou být zachyceny do sítě přesunů a substitucí, které jsou Ejzenštejnovi vlastní. Posléze je zde symbolismus historický, jestliže se dá ukázat způsobem ještě rozlehlejším než u předcházejících, že zlato uvádí do hry (divadelní), do scénografie, to znamená sémiologicky. Tato druhá úroveň je ve svém celku úrovni **signifikace**. Typ analýzy pro ni by byl propracovanější sémiotikou, než je první sémiotika, tedy druhá sémiotika nebo neosémiotika, otevřená už ne vědě o zprávě, ale vědám o symbolu (psychoanalýza, ekonomie, gramatika).“¹⁹⁾

14

V Sedlmayrovej analýze Vermeerovho obrazu *Sláva maliarskeho umenia* ďalším prvkom duchovne významového kozmu obrazu (termín Hansa Sedlmayra) je *alegorický obrazový zmysel*, ktorý pridáva k „doslovnému“ obrazovému zmyslu niečo navyše. To navyše spôsobuje, že žena stojaca ako model nie je len model, ale aj alegóriou Famy – Slávy. Avšak alegórie sa neobjavujú len v obraze, obraz samotný je podľa Sedlmayra alegorický. *Sensus allegoricus* krúži okolo postavy maliara. Keď sa budeme trpezlivo pozeráť na figúru maliara, tak si všimneme, že mu nevidíme do tváre. Práve fakt, že je k divákovi obrátený chrbtom, nám neumožňuje identifikovať, či tým maliarom je samotný tvorca obrazu Jan Vermeer alebo niekto iný. Môžeme to interpretovať aj tak, že tvorca nechal maliara v anonymite zámerne preto, aby vyzdvihol samotné povolanie maliara. Taktiež je veľmi zvláštne, že tento maliar má na sebe oblečené sviatočné šaty a hoci má v ruke štetec, práve nemaľuje, pretože sa pozerá na model a nie na plátno. Diváka môže prekvapiť aj to, že nevidí, či má alebo nemá maliar v ruke paletu. Sedlmayr upozorňuje na fakt, že aj samotný priestor je sviatočný. „Na stole neleží triviálne malírske rekvizity, ale atributy malírskeho umění: skicár pro umění kresby, ve smyslu dobové teorie umění tedy pro disegno, a maska. Tu bychom mohli pokládat za atribut sochařství, leží však na titulním listu spisu

19) R. Barthes, *Třetí smysl*, s. 61n.

G. Baglioniho *Le vite dei Pittori, Scultori ed Architetti*, ktorý vyšiel r. 1642 v Ríme, vedľa štetcu u nohou maliárskeho umení. Ve svojej dobe hojnne malíri používané a v mnoha vydaniach vyššie *Iconologia* označuje Cesare Ripa masku za atribut malírství: *mostra d'imitazione conveniente alla pittura*. Zastupuje teda *imitazione* tak ako skicár *disgeno*. Jelikož nám tyto příklady ukazují, že Vermeer byl dobře obeznámen se základními pojmy dobové teorie umění, nechybíme, když knihu, která je na stole a tím, že je postavena, připomíná zákoník, prohlásíme za traktát regulí jako ztělesnění *buona regola*. Možná že i tyto krásné látky – takovou látkou je také „ozdoben“ model – něco znamenají, najmě *decoro*. Všechny tyto věci tedy ukazují obrazně malírství jako „vysoké umění“, jako *ars major*.²⁰⁾ Dalej si treba ešte všimnúť, že na stene nevisí nejaký obraz, ale mapa *Siedmich provincií*, teda mapa Holandska. *Sláva* (zastúpená ženským modelom s vavrínovým vencom na hlave), *Holandsko* (zastúpené visiacou mapou *Siedmich provincií*), *maliarstvo* (zastúpené sviatočne oblečeným anonymným maliarom a atribútmi maliarstva), môžeme teraz spojiť do jedného celku, ktorý buď súdobý divák, alebo dnešný historik výtvarného umenia môže prečítať ako alegorický zmysel *Sláva holandského maliarstva*.

15

To však nie je všetko, pretože obraz obsahuje ešte niečo, čo sa dá čítať, prijímať ako „evidentní, skákavý a umíněný třetí smysl“.²¹⁾ Nedá sa presne povedať, čo je jeho signifikátom, nedá sa presne pomenovať, čiže verbálny jazyk v tomto prípade ako meta-jazyk zlyháva, ale dajú sa dobre vidieť jeho črty, „signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen: určitá kompaktnost nalíčení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, „hlupácký“ nos jednoho, jemná kresba očí druhého, jeho fádni světlovlasost, jeho přilíčení s podkladem sádrovitě masky z rýžového pudru.“²²⁾ Tretí zmysel nie je totožný s *bytím tam*. Je niečím viac. Barthes navrhuje „nazývat tento kompletní znak *vstřícným smyslem (sens obvie)*. *Obvius* chce říci: ten, kdo přichází vstříc, a to je zrovna příklad tohoto smyslu, který mě našel; říká se nám, že v teologii je vstřícný smysl ten, „který se prezentuje zcela přirozeně duchu“, a tak tomu tady je: symboličnost pršky zlata se mi zdá nadaná odevždycky „přirozenou“ jasností.

Pokud jde o třetí smysl, přicházející „navíc“, jako dodatek, který se mému intelektu nedaří dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlazený a splašený, navrhuji ho *tupý smysl*. Toto slovo mi napadlo velmi snadno a kupodivu, když rozevírá svou etymologii, podává již teorii dodatečného smyslu; *obtusus* chce říci: *co je otupené, co má zaoblenou formu*; a nejsou rysy, které jsem vyznačil (líčení, bělost, umělost atd.) jakoby otupením příliš jasného, příliš násilného smyslu? Nedávají vstřícnému signifikantu jakousi špatně uchopitelnou kulatost, neposouvají mou četbu?²³⁾

20) H. Sedlmayr, *Jan Vermeer*, s. 53n.

21) R. Barthes, *Třetí smysl*, s. 62.

22) Tamže, s. 62.

23) Tamže, s. 63.

16

Tupý zmysel nie je ani v *jazyku* (*la langue*), nie je ani v *prehovore* (*la parole*), a navyše tupý zmysel je veľmi vzácna vec, nie je všade, ale len niekde. To, že si Barthes uvedomoval komplikácie pri vymedzení tupého zmyslu, možno dokumentovať týmito jeho charakteristikami: „[...] tupý smysl není umístěn strukturálně [...] zůstává třet mezi obrazem a jeho popisem [...] je vně (článkované) řeči, přitom ale uvnitř rozmlouvání [...]“²⁴⁾ Mohli by sme pokračovať ďalej v uvádzaní charakteristík, v Barthesovom texte ich nachádzame skutočne veľké množstvo, avšak nie je to dôležité, pretože už aj z toho, čo bolo povedané na adresu tupého zmyslu, je evidentné, že nie je možné ho presne a bezo zvyšku uchopiť meta-jazykom. Je to dané tým, že „filmové je tedy přesně tam, v tom bodě, kdy je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč (jejíž ‚vědou‘ tedy nebude moci být lingvistika, ačkoliv byla vypuštěna jako nosná raketa [zdôraznil P. M.]). Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsat, se pak ukazuje jako **přechod** od řeči k signifikanci a jako zakladatelský akt filmového.“²⁵⁾

Tretí zmysel sa nevytvára ako skladačka z jasne a presne odlíšených ikonických znakov, podobných diskrétnym jednotkám artikulovanej reči, ale je diseminovaný, rozliaty po ploche obraze. Tretí zmysel nekrúži okolo nejakého centra, je acentrický, trvalo uniká a voči každej interpretácii sa správa subverzívne. Napriek tomu priťahuje pozornosť. Alebo možno práve vďaka tomu.

17

Sedlmayr taktiež identifikuje niečo, čo nie je presne lokalizované a čo sa nedá spoľahlivo prekódovať. Je to *tretí obrazový zmysel*, ktorý na rozdiel od predchádzajúcich dvoch nemá ani vlastné meno. Číslovka *tretí* označuje poradie, vypovedá o tom, čo nasleduje za kompozíciou čiže za „doslovným“ obrazovým zmyslom a *alegorickým obrazovým zmyslom*. Číslovka „*tretí*“ nám síce dáva na známosť, že ešte niečo bude nasledovať, ale čo, to sa už nedozvieme. Možno je to vždy niečo iné, preto nemôže dostať vlastné meno, ktoré chtiac-nechtiac nielen označuje, ale aj univerzalizuje a klasifikuje. Musíme sa teda uspokojiť s tým, že v prípade Vermeerovho obrazu *tretí obrazový zmysel* spočíva „v názorné celkové zkušenosti, kterou lze popsat následovně: odloučenost (hermetičnost); klid; ticho; svátečnost; světlo. Důraz přitom leží, podobně jako v tak mnoha Vermeerových obrazech, na zážitku světla, ale nedá se odtrhnout od ostatních ‚názorných charakterů‘ obrazu.“²⁶⁾ Vo svetle sa „kúpu“ všetky veci, vo svetle sa „kúpu“ postavy, nie je ani tu, ani tam, ale rozpína sa všetkými smermi a zaplavuje celý priestor obrazu. Toto svetlo nie je svetlom v tom zmysle, ako ho chápú a vysvetľujú fyzikálne teórie. Toto svetlo je spirituálne, a ako také uniká každému opisu. Je viditeľné, možno, že je tým prvým, čo nás na obraze zaujme, avšak napriek tomu leží za hranicami akejkolvek žánrovosti.

24) Tamže, s. 71.

25) Tamže, s. 73.

26) H. Sedlmayr, *Jan Vermeer*, s. 54.

18

Štúdia *Tretí zmysel* je svedectvom (hoci rozhodne nie jediným) o rozklade jednej ilúzie, o možnosti vytvorenia *mathesis universalis*, založenej na princípoch a pravidlách lingvistiky. Explicitná a implicitná kritika fonocentrizmu a lingvocentrizmu po roku 1970 ako by sa stala samozrejmosťou. Už sme spomínali Derridu a jeho projekt gramatológie, ktorý by mal nahradiť semiológiu. Treba však spomenúť aj Michela Foucaulta, pretože jeho útlá knižka z roku 1973 *Toto nie je fajka* (*Ceci n'est pas une pipe*) je vynikajúcim príspevkom, pojednávajúcim o neredukovateľnom rozdiel medzi výtvarnou reprezentáciou a jazykovou referenciou. Vynikajúcou ani nie tak kritikou, ako skôr alternatívou voči lingvocentrizmu v oblasti filmovej vedy sú aj dve knihy Gillesa Deleuza. Prvá kniha *Film 1. Obraz-pohyb* (*Cinéma 1. L'image-mouvement*) bola publikovaná v roku 1983, druhá *Film 2. Obraz-čas* (*Cinéma 2. L'image-temps*) v roku 1985, to znamená, že obidve už boli publikované po smrti Rolanda Barthesa, ktorý umrel v roku 1980. Tieto dve knihy predstavujú originálny pokus vybudovať mimo dosah lingvistiky hneď dve semiotiky pohyblivého obrazu.

19

Možno je to tak trochu irónia osudu, že posledná Barthesova kniha *Svetlá komora* (*La Chambre claire*) bola venovaná nie slovu, jazyku, ale fotografii, ktorá sa radikálnym spôsobom odlišuje od slova, aj od maľby prinajmenšom svojim vzťahom k referentovi. „Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systémů reprezentace. Fotografickým ‚referentem‘ míním nikoli *fakultativně* reálnou věc, k níž odkazuje obraz anebo znak, nýbrž věc reálně *nutně*, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být a nejčastěji také jsou ‚chiméry‘. Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie popřít, že *tato věc tu byla*.“²⁷⁾ Inak povedané, fotografia na rozdiel od obrazu, „má v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou“.²⁸⁾ Fajka sa sem nedostala náhodou, je to alúzia nielen na slávny obraz René Magritta *Ceci n'est pas une pipe*, ale aj na knihu Michela Foucaulta s rovnomeným názvom.

20

Keďže táto kniha už nie je v centre našej pozornosti, zameriame sa len na to, čo určitým spôsobom korešponduje s „čítaním“ fotogramov v článku *Tretí zmysel*. Podľa Barthesa vo fotografii možno rozlíšiť to, čo patrí k *studium* a to, čo patrí k *punctum*. „Vzít na sebe *studium* znamená vychádzať vstrieč intencíam fotografa, harmonizovať s nimi, schvalovať alebo neschvalovať, avšak vždy jim rozumieť, v sobě o nich diskutovať; neboť kultura (k níž *studium* náleží) je smlouva uzavřená tvůrci a konzumenty.“²⁹⁾ *Punctum* ma

27) R. Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 69.

28) Tamže, s. 11.

29) Tamže, s. 29.

zasahuje, spôsobuje mi slasť alebo bolesť. *Studium* by mohlo tvoriť kódovanú a *punctum* nekódovanú časť fotografie. Táto dvojica pojmov je nielen substitúciou tých pojmov, s ktorými sme sa stretli v štúdiu *Tretí zmysel*, ale nepochybne predstavuje nový pokus vysvetlenia špecifiky fotografie. Okrem toho Barthesov *tretí zmysel* alebo *punctum* je to, čo trvalo uniká nielen semiológii budovanej na princípoch lingvistiky, ale aj akejkolvek inej *mathesis universalis* a svojim spôsobom zakladá niečo na spôsob *mathesis singularis*, ktorá si bude všímať to, čo sa nikdy neopakuje ako identické, len ako podobné. Teraz sa nedá povedať, ako by mohla vyzeráť táto veda singulárneho alebo jedinečného, ale možno sa dá už teraz povedať, že asi bude rezignovať na odhalovanie tajomstva podstaty fotografie, na odkrývanie jej univerzálnej Pravdy. Určite to vedel aj Roland Barthes, pretože bol podľa vlastných slov tým nietzschovským labyrintickým človekom, ktorý v labyrinte fotografie nehľadal Pravdu, ale svoju Ariadnu. Či ju naozaj našiel, to sa už nedozvieme. Nemusí nás to trápiť, pretože už čítanie Barthesových správ o hľadaní Ariadny nám poskytuje toľko radosti, že žiadať ešte niečo navyše by bolo vari aj neslušné.

Doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Působí na Katedře estetiky, kde přednáší estetickou teorii, věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Působí také na Filmové a televizní fakultě VŠMU, publikuje v různých odborných časopisech. Knižně publikoval: *Az idióma keresése* (1997), *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (spolu s Pavlom Minárom, 1997), *Orbis terrarum est speculum ľudí* (1999), *Krátke úvahy o vizualite a filme* (2000), *Omnibus in omnibus* (2002), *Dal Segno al Fine. Románové podoby Erosa* (2003).

(Adresa: Katedra estetiky Filozofické fakulty UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj; Sergej M. Ejzenštejn, 1944/45), *Julius Caesar* (Joseph L. Mankiewicz, 1953).

SUMMARY

THE LABYRINTHIC MAN ROLAND BARTHES
AND THE QUEST FOR ARIADNE

Peter Michalovič

This study's focal point is the article of Roland Barthes *The Third Meaning. Observations from the Investigation of Several Photogrammes* by S. M. Eisenstein, published in 1970. In order to adequately comprehend the significance and value of the above article, the author of the study attempted to reconstruct the context of which Barthes strives to rid himself. That context was linguocentrism, the universality of semiology built upon a language pattern. In order to emphasize the originality of this approach of Barthes' to the image, the author of the study compares Barthes' text with that of Hans Sedlmayr *Jan Vermeer: The Fame of the Art of Painting*. Why with this particular text? Because both Hans Sedlmayr and Roland Barthes – understandably each in his own way – conclude that something exists in the image that is visible but cannot be adequately re-coded into speech.

Translated by Linda Paukertová