

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra estetiky



Bakalářská práce

Fotografie, text a jejich vztah k realitě v raném myšlení Rolanda Barthese

Photography, Text and Their Relationship to Reality in Early Thought of
Roland Barthes

Autor práce: Matěj Hřib

Vedoucí práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Praha 2019

Poděkování

Chtěl bych na tomto místě poděkovat především PhDr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za jeho cenné poznámky a čas, který vedení práce věnoval. Dále bych chtěl poděkovat Jakobovi, Kryštofovi a Anetě za korektury a diskusi nad textem práce. Dík také patří Matějovi a rodině za podporu v průběhu psaní.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 9. 8. 2019

Matěj Hříb

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl komparovat pojetí fotografie, textu a jejich vztahu k realitě v sémiologických textech Rolanda Barthese ze 60. let. Z jeho tehdejších strukturalistických pozic je fotografie z podstaty „sdělením bez kódu“, které je s realitou v přímém analogickém vztahu, zatímco text ničím takovým být nemůže a je schopný vytvořit pouze „efekt reálného“ či „referenční iluzi.“ Barthes fotografii přiznává specifické místo, které jeho sémiologickou metodou není analyzovatelné – není zde systém, kód, pouze analogie reality. Naproti tomu v jazyce, vzoru systémovosti, jako by skrze arbitrární znaky nešlo dojít k ničemu reálnému. I realistická literatura produkuje pouze znaky realismu, specifický druh promluvy, nikoliv znaky reality. Fotografie je analogonem reálna, řeč s ním vždy zůstává v neshodě. Cílem práce je ukázat spojitost pojmu „efekt reálného“ s Barthesovým uvažováním o fotografii, realistické texty se pokoušejí o principálně stejný způsob značení, jako je vlastní fotografii, pro svou jazykovou povahu ovšem produkuje pouze efekt reality. Dalším cílem je ukázat důležitost fenoménu fotografie pro Barthesovo myšlení a navrhnout, že právě zkoumání fotografie mohlo být jedním z impulzů pro opuštění rigorózní sémiologické metody.

Klíčová slova

Barthes, sémiologie, strukturalismus, fotografie, text, jazyk, reference, realita

Abstract

This bachelor thesis aims to compare conceptions of photography, text and their relationships to reality in the semiological texts of Roland Barthes from '60s. From his then structuralist position is photography “a message without a code” which is in direct, analogical relationship with reality, while text cannot be anything like that and is only capable of creating “the reality effect” or “referential illusion.” Barthes places the photography to a specific place, which is unanalyzable with his semiological method – there is no system, code, only analogy of reality. Oppositely, it seems that in language, which is the standard of systematicity, through the arbitrary signs, one can never come to anything real. Even realistic literature produces only signs of realism, specific type of discourse, not signs of reality. Photography is the analogon of reality, while the speech always stays in discrepancy. The aim of this thesis is to show connectedness of the concept “reality effect” with Barthes’ ways of thinking about photography, realistic texts try to constitute essentially similar way of signifying as photography, but for its language character produce only effect of reality. Another aim is to show the importance of the phenomenon of photography for Barthes’ thought and to suggest that his research in photography could have been one of the impulses for abandoning the rigorous semiological method.

Keywords

Barthes, semiology, structuralism, photography, text, language, reference, reality

Obsah

1. Úvod.....	7
1.1. Sémiolog Roland Barthes	8
1.2. Démon analogie.....	9
2. Základy sémiologie.....	11
2.1. Jazyk a mluva, kód a zpráva	11
2.2. Znak.....	12
2.2.1. Označující, forma a substance	13
2.2.2. Označované.....	14
2.2.3. Referent.....	14
2.2.4. Artikulovanost znaku	15
2.3. Paradigma a syntagma.....	16
2.4. Denotace, konotace a metajazyk	17
3. Fotografie	19
3.1. Denotovaná zpráva	19
3.1.1. Barthesova realita.....	20
3.1.2. Ireálná realita fotografie	23
3.2. Konotovaná zpráva	24
3.2.1. Konotační techniky	24
3.2.2. Naturalizace konotace	25
3.3. Jazyková zpráva	27
4. Text.....	30
4.1. Barthesova naratologie.....	31
4.1.1. Narativní význam.....	32
4.1.2. Narativní jednotky	33
4.2. Efekt reálného.....	34
5. Závěr	37
Bibliografie	38

1. Úvod

Cílem této práce je vyložit a komparovat pojetí fotografie a textu v raném sémiologickém myšlení Rolanda Barthesa. Raným myšlením označuji texty ze 60. let, kdy se Barthes věnoval sémiologii a byl ovlivněn strukturalistickou lingvistikou a jejím zakladatelem Ferdinandem de Saussurem.¹ Z pohledu těchto teoretických pozic jsou fotografie a text protikladnými znaky, fotografie vždy odkazuje k realitě, textu se to nikdy nemůže povést. Tento protiklad chci prozkoumat, popsat a vysvětlit.

Zaměřuji se pouze na sémiologické texty ze 60. let, protože se v nich dle mého názoru objevuje zkoumaná problematika koncentrovaněji než v pozdějších obdobích a zároveň už obsahují rozpory (především právě fenomén fotografie), které donutí Barthesa později sémiologickou metodu opustit a názory přehodnotit. Sémiologické období je jasně definováno metodou poskytující pojmovou sjednocenost, která pozdějším Barthesovým textům chybí. Proto je v tomto období problematika snáze uchopitelná a jasněji vyvstávají rozpory, které Barthes později zkoumal a které nejsou bez sémiologických základů plně pochopitelné.

Dále se omezím při zkoumání Barthesových názorů na text pouze na vztah textu k realitě. Barthes byl významný teoretik literatury, proslavil se svými úvahami o psaní, textu, rukopisu či autorovi. Mým záměrem není vyložit v plnosti Barthesovy teorie textu a literatury, podrobně se budu zabývat pouze jeho pojmem *efekt reálného*, protože mi přijde zajímavé a nosné jej srovnat s teoriemi fotografie, se kterými dle mého názoru souvisí.

Postup práce bude spočívat ve třech krocích. V prvním kroku vyložím strukturalistické pojetí znaku a znakových systémů, k čemuž využiji Barthesovy *Základy sémiologie* z roku 1964 s přihlédnutím k Saussurovu *Kursu obecné lingvistiky* vydanému v roce 1916.

V druhém kroku se zaměřím na fenomén fotografie a předvedu, jak rozporuje představené sémiologické teorie znaku, především svou přímou denotací reality. Poukážu na to, že právě při zkoumání fotografie se ukazují slabiny sémiologické metody, a nastíním, jak Barthesův zájem o fotografii mohl později vést k opuštění sémiologie. V tomto kroku budu vycházet z Barthesových článků *Fotografická zpráva* z r. 1961 a *Rétorika obrazu* z r. 1964.

V třetím kroku budu poznatky o fotografické denotaci reality komparovat s tím, jak dle Barthesa dokáže k realitě odkazovat text. Textem rozumím soubor jazykových znaků v psané podobě, který vytváří znak vyššího řádu – vyprávění. S vyprávěním nejzajímavěji pracuje literatura, vypráví ale i texty historiografické, novinové články, reportáže a další. V rámci sémiologie byla pěstována disciplína naratologie, která zkoumá právě systém vyprávění. Její základní teze předvedu Barthesovým *Úvodem do strukturální analýzy vyprávění* z r. 1966. Poté se zaměřím na článek *Efekt reálného* z r. 1968, abych ukázal, že se „realistické“ texty snaží o podobný způsob značení, jako provádí fotografie. Nikdy se jim to ovšem nemůže povést, díky své jazykové povaze vytvářejí pouze *referenční iluzi*, která konotuje ideu „Reálného“, ale nemůže denotovat konkrétní realitu. V tomto kroku chci ukázat spojitost pojmu *efekt reálného* s Barthesovým uvažováním o fotografii. Toto srovnání zároveň znovu osvětlí limity sémiologické metody. Způsob značení realistických textů je sémiologií analyzovatelný, uchopitelný, protože texty jsou z podstaty jazykové. Značení fotografie, přestože se realistickým textům podobá, sémiologickou metodou analyzovatelné není, podstata fotografie leží mimo jazyk. Sémiologie postavená na jazykovědných základech a aplikující lingvistické modely do dalších systémů značení není schopna stát se obecnou vědou o znacích, je stále příliš vázána lingvistickými metodami. O vizuálních znacích, kterých je fotografie extrémním případem, proto nedokáže mnoho říci.

¹ Srov. Barthes, Roland. 2015. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Praha: Fra, str. 175.

Než se dostanu k samotnému výkladu, pokusím se zařadit problematiku sémiologické metody a zkoumání fotografie, textu a jejich vztahu k realitě do širšího rámce Barthesova myšlení. Poté nastíním, jakým směrem se po raném sémiologickém období posunulo, také díky úvahám o fotografii.

1.1. Sémiolog Roland Barthes

Roland Barthes byl jednou z nejvýraznějších postav francouzského strukturalismu, důležitým propagátorem a spoluzakladatelem sémiologie a podnětným literárním i kulturním kritikem. Rozvíjel strukturalistickou lingvistiku vycházející z pojetí jazyka a znaku představeného v *Kurzů obecné lingvistiky* Ferdinanda de Saussura a snažil se o ustanovení sémiologie, obecné nauky o znacích, kterou navrhoval již Saussure. Cílem sémiologie bylo vytvořit obecnou teorii znaků a značení a analyzovat a popsat i jiné znakové systémy, než je jazyk, který popisuje strukturalistická lingvistika.

Jednou z hlavních tezí strukturalistického pojetí znaku a jazyka je *arbitrárnost, nemotivovanost znaku*. Jazykové znaky nejsou žádným „přirozeným“ způsobem spojeny s tím, co označují. Rozumět znakům se učíme zvykem, osvojením společenské normy. Barthesovy příspěvky k projektu sémiologie se snaží poukázat na podobnou arbitrárnost u všech ostatních znakových systémů. Barthes analyzoval například systémy módy či jídla, aby ukázal, že i tak materiální a tělesné fenomény jako obživa či ochrana těla jsou v každé společnosti přinejmenším zčásti kódovány arbitrárním systémem, který má platnost společenské normy, tak jako jazyk. Cílem Barthesovy sémiologie bylo ukázat arbitrárnost, umělost a nepřirozenost i takových „přirozených“ a samozřejmých činností a zvyků, jako je pořadí chodů jídla „polévka – hlavní chod – desert“ a vždy omezená paleta konkrétních pokrmů, kterými lze toto schéma naplnit, či spojení dámských večerních šatů s botami na podpatku. Barthesovy analýzy chtěly zdůraznit historičnost a nahodilost takovýchto zvyků, které mají tendenci se prezentovat jako přirozený a jediný možný stav věcí.

Barthes se proslavil svými *mytologiemi*: v letech 1954-1956 časopisecky analyzoval novodobé mýty obsažené ve fenoménech jako biftek s hranolky či reklama na prací prášek.² Chtěl ukázat, že i takovéto na první pohled banální předměty jsou plně společenského a historicky podmíněného významu, který skrývají za svou „přirozenost“ a „nevinnost“. Pro Barthesa není žádný společenský fenomén nevinný, vše je významuplné a vřazené do společenských kódů, které si nárokuje nutnost či dokonce přirozenost, přestože jsou vždy arbitrární a historicky dané. Sémiologie je pro Barthesa metodou, jak na společenské normy a kódy poukázat, jak zničit jejich neviditelnost a nevinnost.

Barthes později od sémiologické metody upouští, přesto ale zůstává důležitou realizací jeho snahy o analýzu vytváření a udržování společenských významů. Jonathan Culler ve své monografii o Barthesovi shrnuje:

„Jebo texty se nám snaží ukázat, jakým způsobem děláme svůj svět srozumitelným a především to, že to vůbec děláme: významy, které nám připadají přirozené, jsou kulturní produkty, výsledky konceptuálních rámců, které jsou tak známé, že proklouznou nepovšimnuté. Zpochybněním přijatého názoru a navrhováním nových perspektiv Barthes odhaluje zvykové způsoby děláni světa srozumitelným a pracuje na jejich změně.“⁶

„Srozumitelný“ svět je vždy lidským výtvozem, nikdy není nevinný a přirozený. Žijeme ve znakových systémech, které jsou arbitrární a které se musíme naučit. Významy i způsoby značení jsou společensky podmíněné a v každé společnosti rozdílné.

² Srov. Barthes, Roland. 2018. *Mytologie*. Praha: Dokořán.

³ Culler, Jonathan D. 1983. *Roland Barthes*. New York: Oxford University Press, str. 17.

Po své návštěvě Japonska napsal Barthes sbírku esejů *Říše znaků*, ve které popisuje japonský způsob nakládání se znaky.⁴ Více než o Japonsku ovšem tato kniha vypovídá o Barthesově přístupu ke znakům jeho vlastní společnosti. „Japonský způsob značení“, či spíše jeho idealizaci, vychvaluje Barthes pro jasnost a čitelnost, pro obřadnost a umělost, která nezakrývá svou arbitrárnost, která se neskrývá za přirozenost. Naše západní moderní společnost se naopak znaky snaží skrýt: „Odpor k odhalování kódů je příznačný pro měšťanskou společnost a pro masovou kulturu, které dala vznik: obě potřebují znaky, které jako znaky nevypadají.“⁵

Není tedy divu, že se fenomén fotografie stal důležitým Barthesovým tématem. Právě fotografie je znakem, který se zdá naprosto přirozený, zcela nearbitrární, který je v přímém analogickém vztahu s realitou.

1.2. Démon analogie

Beletrizující autobiografie *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* obsahuje heslo Démon analogie:

*„Saussurovou příšerou byla arbitrárnost (znaku). On zase z duše nesnáší analogii. „Analogická“ umění (film, fotografie), „analogické“ metody (například univerzitní kritika) jsou zdiskreditovány. Proč? Protože analogie s sebou nese určitý efekt Přirozenosti: to co je „přirozené“, pozdvihuje na zdroj pravdy; a prokletí analogie je ještě posilováno tím, že je nepotlačitelná. Jakmile spatříme nějaký tvar, je třeba, aby se něčemu podobal: zdá se, že lidstvo je odsouzeno k Analogii, tj. v posledku k Přirozenosti.“*⁶

Analogické znaky jsou „homeomorfní“⁷, podobné tomu, co označují. Vztah označujícího a označovaného je motivovaný, ustanovený na základě jakési „přirozené“ podobnosti. Analogie potlačuje arbitrárnost, nemotivovanost, kterou se Barthes snažil svými sémiologickými analýzami zdůraznit.

Absolutně analogickým znakem je fotografie, analogon reality. Kresba či malba jsou vždy svým způsobem kódovány, vždy z reality něco zdůrazňují a něco potlačují, vznikají jakýmsi „překladem“. I film je více kódován stříhem a další postprodukcí, vytváří určitý příběh, který je vždy kulturním výtvozem. Fotografie se ovšem zdá jako „nevinný“, „přirozený“ znak, který dokáže vypovídat přímo, bez společensky ustanoveného kódu.

Je tedy jasné, že fotografie byla pro Barthesa důležitým a podnětným fenoménem, jehož zkoumání se věnoval v průběhu celého života. Mimo mnou zkoumaných raných textů ještě fotografii věnoval svou úplně poslední knihu, *Světlo komoru*. V té už k fotografii přistupuje z úplně jiných, kvazifenomenologických teoretických pozic. Chci ovšem ukázat, že zárodek tohoto přístupu se ukazuje již v raných textech a že souvisí právě s fotografií jakožto zvláštním, neanalyzovatelným znakem. V článcích ze 60. let Barthes sémiologickou metodou fotografii ze všech stran obchází, popisuje ji spíše negativně, ukazuje to, čím není. Věnuje se analýze toho, jakým způsobem se na ní paraziticky lepí cizí konotované významy, o samotné „čisté“ fotografii toho ovšem moc nemůže říci a klade si otázku, zdali vůbec může existovat. Možnost nachází ve fotografiích traumatických, v záznamech různých nehod, zranění či katastrof. Takové fotografie, pokud působí dostatečně silně, jsou schopny zcela „zastavit řeč“, tedy kód, ve kterém se jinak stále pohybujeme a kterým je fotografie kódována a členěna. Po „zastavení řeči“ dokáží fotografie působit afektivně, nesměřují k „jazykovému rozumu“, nýbrž k tělu diváka.

Právě obratem od „racionálně vědeckých“ sémiologických metod k teoriím tělesného či hedonistického prožívání textu a znaků lze charakterizovat pozdější Barthesův vývoj a nabízí se

⁴ Srov. Barthes, Roland. 2012. *Říše znaků*. Praha: Fra.

⁵ Barthes, Roland. 2002. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*, 9-43. Brno: Host, str. 37-38.

⁶ Barthes, Roland *Barthes o Rolandu Barthesovi*, str. 52.

⁷ Tamtéž, str. 53.

interpretace, že zkoumání fotografie tomuto obratu přispělo.⁸ Ve *Světle komoře* si Barthes stanovuje metodu afektivní a tělesnou a ptá se: „Co ví mé tělo o Fotografii?“⁹ Právě prožitky těla a afekty jako by mohly nabízet určitou „přirozenost“, která jinak společenským významům chybí, a fotografie je v tomto ohledu opět podnětným předmětem. Slavné rozlišení mezi *studium* a *punctum* lze chápat právě jako rozdíl mezi společenským kulturním věděním a jakousi trhlinou v něm, „která mne zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“¹⁰ *Punctum* probodává, zasahuje mne, jakožto bytost, která je tělesná a konečná, a společenské významy a věděním přenechává *studium*.

Můj zájem je nyní ovšem jiný, chci ukázat, jakým způsobem Barthes chápal fotografii ze sémiologických pozic a jaké rozpory v sémiologické metodě fotografická analogičnost či dokonce „přirozenost“ odhaluje. Tyto poznatky poté porovnáám s tím, jakým způsobem se o analogičnost může pokoušet textové vyprávění a ukážu, proč mu jeho jazyková povaha brání dosáhnout stejné „přirozenosti“, jaké je schopná fotografie. Prvním krokem mého výkladu je shrnutí sémiologické metody.

⁸ Dalším, souvisejícím důvodem pro opuštění sémiologické metody je Barthesova četba Nietzscheho kritiky vědy, jak ukazuje E. Oxman: srov. Oxman, Elena. 2010. "Sensing the Image: Roland Barthes and the Affect of the Visual." *SubStance* 39, no. 2: 71-90.

⁹ Barthes, Roland. 1994. *Světla komora: vysvětlivky k fotografii*. Bratislava: Archa, str. 14.

¹⁰ Tamtéž, str. 28.

2. Základy sémiologie

Sémiologie jako obecná nauka o znacích vznikla ze strukturalistické lingvistiky, kterou založil Ferdinand de Saussure svým *Kurzem obecné lingvistiky*. Saussure sám sémiologii navrhoval, představoval si „vědu, která studuje život znaků v životě společnosti“ a předpokládal, že „lingvistika je pouze částí této obecné vědy a zákony objevené sémiologií bude možné uplatnit i na lingvistiku.“¹¹ Jazyk pro Saussura byl důležitým, ne však absolutně výsadním znakovým systémem. Navrhovaná sémiologie měla zkoumat všechny znaky a lingvistika být pouze její součástí.

Barthesem navrhovaná sémiologie tento předpoklad nenaplnuje, je závislá na lingvistice, nikoliv naopak, jak to do budoucna očekával Saussure. Dle Barthes jazyk prostupuje celou naši existenci, u každého znakového systému vždy nakonec narazíme na řeč. „Předměty, obrazy, chování sice mohou označovat (a skutečně tomu tak je), ale nikdy ne autonomně; každý sémiologický systém se směšuje s řečí.“¹² Řeč je nejhlubším kódem, systémem naší existence, začleňuje nás do společnosti, udržuje smysl věcí.

Při výkladu sémiologických pojmů proto vždy Barthes začíná u řeči a snaží se lingvistické poznatky rozšířit na znakové systémy obecně. V tomto postupu ho budu následovat a při výkladu lingvistických poznatků o řeči se pokusím zdůraznit aspekty relevantní pro pochopení problematiky textu. Při přesunu do obecné sémiologie budu používat fotografii jako příklad jiného znakového „systému“, přestože uvidíme, že u ní spousta tezí a metodologických postupů nebude fungovat.

Právě fenomén fotografie nejlépe ukazuje slabiny metody založené na aplikaci lingvistických modelů v nejazykové sféře. Saussure své pojmy a na nich založenou metodu navrhoval pro jazyk a kladl si otázku, zdali je schopná vysvětlit i nearbitrární, motivované znaky, jestliže „zcela arbitrární znaky realizují ideál sémiologického procesu lépe než jiné.“¹³ Barthes se pokusil sémiologickou metodu založenou na jazykovědných pojmech uskutečnit, a právě u zcela motivovaného, analogického znaku fotografie narazil na její limity a tím Saussurovu otázku zodpověděl negativně. Abych mohl ukázat limity, které Barthes objevil, vyložím nyní základní pojmy a postupy sémiologie budované na Saussurově lingvistice.

2.1. Jazyk a mluva, kód a zpráva

Základním Saussurovým metodologickým rozlišením je rozdělení *řeči* na *jazyk* a *mluvu*.¹⁴ Řeč označuje celek znakového systému a jeho užití. Jazyk je abstrahovaný systém, který se snaží popsat lingvistika. Mluva je aktualizací, jednotlivou instancí tohoto systému. Z mnohosti mluvy, z jednotlivých promluv, chce lingvistika „vydestilovat“, analyzovat jazyk, systém, který veškerou mluvu podmiňuje.

Zjednodušeně řečeno je jazyk jakýmsi jednojazyčným slovníkem a gramatikou, je systémem, ze kterého vybíráme, když chceme mluvit. Je uložen v našem podvědomí a při běžné mluvě zůstává nereflektovaný. Každý mluvčí jazyka používá trochu odlišnou část systému, jazyk ve své celistvosti existuje pouze v společenském nevědomí. Jazyk je společenskou institucí, je kolektivní, „existuje jen v mase.“¹⁵

¹¹ Saussure, Ferdinand de. 1989. *Kurz obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, str. 52.

¹² Barthes, Roland. 1997. „Základy sémiologie“. In: *Kritika a pravda*, 81-181. Liberec: Dauphin, str. 84.

¹³ Saussure, op. cit., str. 98.

¹⁴ Tamtéž, str. 50. V českém prostředí je pro překlad *parole* užíváno spíše „promluva.“ Přesto se budu držet překladu „mluva“ od Fr. Čermáka z r. 1989, ze kterého vycházím. Stejně totiž překládají *parole* i J. Čermák a J. Dubský ve svém překladu Barthesových Základů sémiologie z r. 1997 a z důvodu jednoty citací nepovažuji za žádoucí tento překlad měnit.

¹⁵ Tamtéž.

Mluva je naproti tomu individuální, jedinečná, je to konkrétní realizace tohoto systému, „individuální akt výběru a aktualizace.“¹⁶ Ze „slovníku“ vybíráme slova, která jsou vhodná pro konkrétní a jedinečnou situaci, a díky (nevědomé) znalosti gramatiky a syntaxe sestavujeme větu.

Jazyk a mluva jsou v dialektickém vztahu, není jazyka bez mluvy a mluvy bez jazyka. Jednotlivé aktualizace systému ho pomalu dokáží proměňovat, historický vývoj jazyka se děje právě díky mluvě.

Vývoj jazyka ovšem strukturalistická lingvistika záměrně zcela přehlíží. Saussurovým metodologickým rozhodnutím bylo zkoumat pouze jazyk v jednom časovém bodě. Mluvu zcela opomíjí, je to něco nahodilého, nestálého a individuálního: „Oddělujeme-li jazyk od mluvy, oddělujeme zároveň i: (1) to, co je u jednotlivce sociálního; (2) to, co je podstatné od toho, co je podružné a více či méně náhodné.“¹⁷

Přesto se ovšem empiricky nemůžeme setkat s ničím jiným než právě mluvou, jazyk existuje pouze jako soubor společenských norem. Hlavní úkol lingvistiky spočívá v abstrahování jazyka z mluvy, v popsání systému, který každá promluva aktualizuje. Výsledky lingvistické práce jsou slovníky, gramatiky a další popisy a analýzy systému jazyka.

Barthesova sémiologie aplikuje tento jazykový model na všechny znakové systémy: „Položíme si jako postulát, že existuje obecná kategorie protikladu jazyk/mluva, již lze rozšířit na všechny systémy označení.“¹⁸ Sama podstata sémiologického bádání spočívá právě v oddělení jazyka od mluvy, kódu od zprávy.

Dvojici pojmů *kód/zpráva* přebírá Barthes od Romana Jakobsona a používá ji v podstatě synonymně ke dvojici jazyk/mluva.¹⁹ Stejně budu používat tyto dvojice i já. Kód a zpráva jsou trochu intuitivnější pojmy k užití u nejazykových systémů, jde ovšem stále o úplně stejný model, jako popisují u řeči pojmy jazyk a mluva. Například při zkoumání systému módy chtěl Barthes z mnohosti jednotlivých „zpráv“ – reálných oděvů, co lidé nosí – analyzovat a popsat kód – systém pravidel určující co, jakým způsobem a v jakých kombinacích je v dané společnosti vůbec možné nosit.

Stejné hledání „kódu“ v mnohosti „zpráv“ si klade za úkol naratologie při zkoumání vyprávění. Ta mohou být jazyková, ale i jiná, např. filmová. Stále ovšem platí výše zmíněná primárnost řeči před ostatními systémy, a tak se naratologie zabývá především znaky, které vznikají na vyšší úrovni při užití jazyka. Jakým způsobem se naratologie snaží najít „jazyk“, kterého je narativ pouze „promluvou“, popíšu později, nyní chci poukázat na to, že v textu se potkávají jazyk lingvistický a naratologický.

Rozlišování mezi kódem a zprávou je centrem samotné sémiologické práce. Když se tímto prizmatem podíváme na fotografii, už zde se objeví neshody. Barthes charakterizuje fotografii jako „zprávu bez kódu“²⁰ a z toho je patrné, že půjde o skutečně unikátní znak. Abych mohl předvést zvláštnost fotografického znaku ve všech ohledech, zaměřím se nyní na obecné charakteristiky sémiologicky pojatého znaku.

2.2. Znak

Znak je ve strukturalistickém pojetí jednotkou kódu, ze které se skládají zprávy. Při zkoumání jazyka lingvistika odhaluje vztahy mezi jednotlivými jazykovými znaky (slovy, zjednodušeně řečeno), jejich pozice v celkové struktuře systému.

¹⁶ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 90.

¹⁷ Saussure, op. cit., str. 50.

¹⁸ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 101.

¹⁹ Tamtéž, str. 97.

²⁰ Barthes, Roland. 1982. „The Photographic Message“. In: *A Barthes Reader*, 194-210. New York: Hill and Wang, str. 196.

Samotný znak je spojení dvou prvků – *označujícího* a *označovaného*.²¹ Rozlišování mezi označujícím a označovaným je vždy abstrakcí, v běžném fungování je znak jednotný. Přes tuto nedělitelnost je spojení mezi označujícím a označovaným v jazyce udržováno pouze zvykem, je nemotivované, arbitrární. Jak jsem naznačil v úvodu, stejnou arbitrárnost hledá Barthesova sémiologie ve všech znacích. Znak, který je v běžném fungování jednotný a „přirozený“, rozkládá na označující a označované a poukazuje na arbitrární spojení těchto prvků.

Označujícím je v jazykovém znaku *akustický obraz* a označovaným *pojmem (koncept)*.²² Spojení mezi zvukem „kůň“ a pojmem koně není nijak motivované, anglický akustický obraz „horse“ plní funkci označujícího k pojmu stejně dobře, přestože zní úplně jinak. Jak ale ukážu později, arbitrárnost jazykového znaku je ještě hlubší. Než se k této problematice dostanu, popíšu podrobněji označující a označované.

2.2.1. Označující, forma a substance

Označujícím jazyka je akustický obraz. Slova, kterým rozumíme, vydělujeme z ostatního zvuku. Rozumíme jim díky naučenému psychickému akustickému obrazu, který je odlišuje od jiných sluchových vjemů. Povaha akustického obrazu je skutečně psychická, objevuje se i bez zvukové realizace, např. když si v duchu mluvíme pro sebe.

Barthes po vzoru Luise Hjelmsleva rozlišuje v označujícím dvě vrstvy: *substanci* a *formu*.²³ Substancí myslí zvuk, který lze popsat nelingvistickými termíny. Forma označujícího jsou jazyková pravidla, která ve zvuku substance rozpoznáváme, tedy samotný psychický akustický obraz. Jde o poměrně složitou problematiku, pro mě je ovšem rozlišení mezi formou a substancí jazykového označujícího důležité z toho důvodu, že „jedna a táž forma může mít dvě různé substance, jednu zvukovou a jednu psanou.“²⁴ Vyslechnutí a přečtení stejného slova tedy využívá stejné formy – psychické entity, kterou ve zvuku či textu rozpoznáváme, přestože pokaždé jiným způsobem a v jiné substanci. Text je možné definovat právě jeho psanou substancí, která dovoluje jinou situovanost „mluvčího“, než při skutečné „zvukové“ promluvě. Písmo je jiným znakovým systémem než jazyk, je jeho reprezentací.²⁵ K této problematice se dostanu později u výkladu problematiky textu.

Rozlišení forma/substance je důležité i pro obecnou sémiologii, dokonce snad více než pro lingvistiku. U mimojazykových znaků se totiž setkáme se substancemi, které nemají funkci čistě komunikační, jako má u jazyka zvuk, nýbrž také jinak užitelné. Oděv či jídlo jsou na rovině substance skutečně pouze ochrana těla a výživa. Jakmile ovšem nabydou znakovou funkci (a to se děje hned, jakmile se stanou součástí určitého společenského úzu, zvyku, tedy v podstatě ve všech případech), připojí se kulturní „jazyková“, psychická forma (to, co v nich rozpoznáváme jako významuplné), která z nich učiní označující.

Substance fotografie je také zvláštního charakteru. Je tvořena „liniemi, povrchy, stíny“,²⁶ je zcela analogická s realitou. Obsah fotografické zprávy „nějakým způsobem zcela vyplní substancí.“²⁷ Přesto je ale funkce fotografie čistě komunikační a nijak užitelná, nemůže jít o samu realitu. Tyto zvláštní teze prozatím nechám otevřené a vrátím se k nim při samotném výkladu o fotografii. Pro jejich vysvětlení je třeba promyslet, co vlastně Barthes chápe realitou. Nyní se podívám na druhou polovinu znaku, na označované. Jak ale uvidíme, stejný problém reality se objeví i zde.

²¹ Saussure, op. cit., str. 97.

²² Tamtéž, str. 96.

²³ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 115.

²⁴ Tamtéž, str. 116.

²⁵ Saussure, op. cit., str. 59.

²⁶ Barthes, *The Photographic Message*, str. 195.

²⁷ Tamtéž, str. 197.

2.2.2. Označované

V jazyce je označovaným pojem, koncept. Označující neoznačují reálné věci, ale psychické entity, pojem „není věc, nýbrž psychická představa věci.“²⁸ Ani „psychická představa“ ovšem není úplně přesné, nejde o představování si věcí, označované existuje pouze v procesu označování. Pojmy jsou definované negativně navzájem v systému jazyka, významem pojmu je to, že znamená něco jiného, než jiné pojmy „kolem“. Strukturalismus zkoumá znak pouze v uzavřeném systému jazyka, kde jsou jednotlivé prvky definovány svými vztahy. Nepotřebuje proto mimo označující a označované žádnou vnější třetí entitu (realitu), která by byla významem slov, ke které by slova odkazovala. Realita není žádným způsobem součástí znaku.

U fotografie je tomu úplně naopak, realita je označovaným, které navíc určuje podobu označujícího:

„Označované jsou tvořeny reálnými objekty scény, a označující jsou fotografované předměty, neboť je zřejmé – protože v analogické reprezentaci není vztah označované věci a označujícího obrazu „arbitrární“ (jako je tomu v jazyku) –, že zde není třeba zavádět jakožto převod nějaký třetí termín ve formě psychického obrazu objektu.“²⁹

Analogické znaky tedy fungují nějak úplně jinak, což Barthes předesílá v už *Základech sémiologie*: „Případ obrazu by měl být ve skutečnosti ponechán stranou, protože obraz je ihned „sdělující“, i když ne označující“³⁰ Proč nemohou být obrazy označující? V citaci výše čteme, že zde chybí „třetí termín“, psychický obraz. Chybí tedy pojem, který by byl označován, označované, jak bylo analyzováno v jazykovém znaku.

Opět se zde ukazuje nepřevoditelnost jazykového modelu na mimojazykové fenomény. V tomto případě se ovšem objevuje slabina i samotného strukturalistického pojetí jazykového znaku. Toto pojetí pracuje s dvěma prvky, označujícím a označovaným. Co zbývá, jestliže obrazy neoznačují pojem, tedy označované, jak ho známe z jazyka? Barthes v citaci výše počítá s jakýmsi třetím prvkem.

2.2.3. Referent

Pro snadnější pochopení této problematiky si vypomůžu pojmy z pozdního Barthesova období. V *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* připomíná situaci značení a její tři prvky: označující, označované a referent.³¹ Pojem referentu nám může pomoci vysvětlit nastalý zmatek. Referent je reálná věc ve světě, ke které znak (tedy spojení označujícího a označovaného) odkazuje.

Jednou z velkých zásluh strukturalismu je odmítnutí referenční teorie jazyka. Je skutečně neudržitelné tvrdit, že by slova znamenala reálně existující věci, že by vždy měla referent. Strukturalistické bádání se věnuje pouze jazyku jako systému a v něm jsou slova definována navzájem mezi sebou, není zde třeba odkaz na třetí entitu mimo.

Jinak je tomu ovšem v mluvě, kterou strukturalistické bádání zcela přehlízí. Právě v jednotlivých aktualizacích mluvy se slova skutečně s realitou potkávají, mohou (ale nemusí) mít jasný referent. Nejlepším příkladem jsou osobní či ukazovací zájmena. „Já, ty“ či „to, tamto“ sice mají nějaký význam i v systému jazyka, teprve v promluvě ale fungují tak, jak mají. Referentem „já“ jsem já, když promlouvám, referentem „to“ je reálný objekt, na který ukazují v situaci promluvy.

²⁸ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 119.

²⁹ Barthes, Roland. 2004. „Rétorika obrazu“. In: *Co je to fotografie*, 51-61. Praha: Hermann & synové, str. 53.

³⁰ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 116.

³¹ Barthes, *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*, str. 200.

Tato problematika má k fotografii blíží, než by se zdálo. Ve *Světlé komoře* Barthes přirovnává fotografii právě k ukazovacím zájmenům: „Malé dítě označuje věc prstem se slovy: *to, tady, tohle*. Fotografie je pokaždé na konci tohoto gesta; říká: *toto, to je to, takto!* avšak nic jiného.“³²

Fotografie ovšem „neříká“ toto či tamto, ona to přímo sděluje, bez nutnosti označování pojmu. Fotografie svým označujícím označuje přímo referent, reálnou věc ve světě, a nepotřebuje k tomu třetí entitu, „psychický obraz“, tedy označované. Aplikací lingvistických pojmů označující/označované v raném období Barthes poněkud zastírá důležitý rozdíl mezi „označovaným“ fotografie a skutečným označovaným jazykového znaku. Analogické znaky „ihned sdělují“, protože jdou hned k referentu. Neoznačují, protože zde není označované – pojem.

Absence pojmu u fotografie poukazuje na další strukturalistickou charakteristiku znaku, kterou fotografie nespĺňuje, a tou je článkovitost, artikulovanost. Analogičnost fotografie nespočívá pouze v podobnosti s referentem, ale také ve fotografické zprávě samotné. Ta není artikulována, není složena z menších oddělitelných jednotek, tak jako zpráva jazyka. Fotografie je čistě analogická a stojí tak v protikladu k „digitálnímu“ jazyku.

2.2.4. Artikulovanost znaku

Jak už jsem zmínil, význam strukturalistického znaku je dán vztahem ke znakům ostatním, k celé struktuře jazyka. Aby se mohl význam ustanovit, je nutné, aby od sebe jednotlivé znaky byly odděleny. Významuplný znak vzniká vydělením částí dvou rovin – zvukové a psychické. Označující se vydělí z amorfnní masy zvuku, označované z masy představ. Barthes výstižně shrnuje:

„Na počátku významu představy a zvuky vytvářejí dvě neobraněné masy substancí, labilní, nepřetržitě a souběžné; smysl zasahuje, jakmile se vydělí najednou a naráz tyto dvě masy: znaky (které takto vzniknou) jsou tedy articuli; mezi těmito dvěma chaosy představuje tedy význam nějaký řád, avšak tento řád spočívá v podstatě v rozdělení: jazyk je předmět stojící uprostřed mezi zvukem a myšlenkou: jeho úkol spočívá v tom, že je navzájem spojuje a navzájem je rozkládá.“³³

Úkol jazyka spočívá v artikulování, v rozdělování, pouze tím může vzniknout význam. Fotografie potom z tohoto úhlu pohledu stojí někde na hranici významu nebo až za ní, je analogická, nedělí, neartikuluje. Samozřejmě, že má fotografie svůj rám, v rámci něj však v Barthesově pojetí fotografie nic nedělí, nic nezduřazuje, nic nevynechává.

Jak jsem ukázal, „označovaným“ fotografie je ve skutečnosti referent, realita sama. Právě ta není fotografií dělena a artikulována, zůstává ve své bezvýznamné „nevinnosti.“ Co tedy dělá s referentem jazykový znak? Provádí stejné dělení, jako se odehrává na rovinách zvuku a představ. Právě zde se ukazuje ona „hlubší“ arbitrárnost, nemotivovanost řeči. Ta totiž nespočívá pouze ve vztahu označujícího a označovaného, jde až k referentu: „Řeč v jistém smyslu dělí skutečno (například souvislé spektrum barev se ve slovech redukuje na řadu nesouvislých členů).“³⁴ Pojmy každého jazyka „dělí“, artikulují realitu jinak, nejsou zcela převoditelné. Neexistuje žádný objektivní pojmový systém, ke kterému by jednotlivé jazyky jen přiřazovaly různé zvukové obrazy. Už to, jaké objekty, vlastnosti či jevy „vydělujeme“ ze skutečnosti je dáno naším jazykem, naší kulturou. Právě z tohoto důvodu je jazyk primárním znakovým systémem, všechny ostatní znakové systémy prostupuje, hluboce určuje naše vnímání, článkuje naši skutečnost. Ani pojmy nejsou nevinné a přirozené, vždy jsou nějak společensky předpřipraveny.

Fotografie je tedy skoro jakýmsi magickým předmětem, dokáže-li zachytit předpojmovou realitu. Řeč se na fotografii samozřejmě hned „lepší“, fotografii „čteme“ svým jazykem stejně jako

³² Barthes, *Světlá komora*, str. 10.

³³ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 135-136.

³⁴ Tamtéž, str. 143.

všechno ostatní. Přesto ovšem alespoň hypoteticky nabízí určitý „čistý“ stav, určité setkání s realitou bez reality. K podrobnějšímu náhledu na tuto problematiku se dostanu u samotného výkladu o fotografii, nyní se ještě podívám na to, jakým způsobem jsou dle sémiologie strukturovány znakové kódy a zprávy. Uvidíme, že pojmy používané pro postihnutí charakteru znakových systémů jsou nutné pro plné vysvětlení Barthesova náhledu na fotografii, přestože nemá žádný „systém“ a jako by ani nebyla znakovým.

2.3. Paradigma a syntagma

Jazykové znaky, artikulované prvky systému jazyka, mohou navzájem být ve dvou typech vztahů probíhajících po dvou osách řeči – vertikální *paradigmatické* a horizontální *syntagmatické*.³⁵

Vezmeme-li si větu, můžeme z ní vydělit jedno slovo a toto slovo nahradit jiným, které např. lépe vystihuje to, co chceme sdělit. V tomto případě jsou tyto zaměnitelná slova ve vztahu na vertikální ose paradigmatu. Tyto vztahy probíhají *in absentia* – zvolit můžeme vždycky pouze jedno ze slov, která jsou v paradigmatickém vztahu.

Věta ovšem také může být změněna jiným slovosledem, který zdůrazní určité slovo, přestože v ní zůstanou slova úplně stejná a jen změní pořadí. V tomto ohledu jsou slova v horizontálních, syntagmatických vztazích, je důležité, co každému předchází a co po něm následuje. Tento typ vztahu probíhá *in praesentia*, všechny zúčastněné znaky jsou přítomné.

Paradigma je skutečně systémové, jazykové, existuje *in absentia*, tak jako jazyk sám v podvědomí mluvčího. Paradigma tvoří *asociační pole* (Saussure nepoužívá pojem paradigma, ale právě *asociační vztahy*³⁶), tedy skupiny znaků, které jsou určitým způsobem spojeny. „Každé pole je zásobárnou virtuálních členů (neboť pouze jeden z nich je aktualizován v dané promluvě).“³⁷ Jednotlivé členy pole jsou si zároveň podobné (tím jsou spojeny) i nepodobné (proto je k aktualizaci vybrán jeden člen a ne jiný). Podobnost je založena na příbuznosti zvukové (např. obraz, příraz, podraz, odraz) nebo významové, pojmové (např. škola, studium, vzdělávání, edukace). Z paradigmatu, asociačního pole vybíráme členy, které užíváme v syntagmatu.

Vybírání ze systému prvků k užití velmi připomíná rozlišení mezi jazykem a mluvou. Syntagma je skutečně mluvě velmi blízké, přesto je i v něm něco jazykového. „Volnost, jež vytváří mluvu, je kontrolovanou volností.“³⁸ Lingvistika na syntagmatu zkoumá syntax, pravidla tvoření věty. Zároveň je zkoumání syntagmatu nutné pro samotné vydělení jednotlivých znaků, které poté můžeme zkoumat v paradigmatu. Syntagma je proudem mluvy, ze kterého vydělujeme jednotlivá slova.

Při zkoumání nejazykových syntagmat se tedy opět dostaneme ke stejnému problému, který už jsem zmiňoval výše u artikulovanosti znaku:

*„Ikonická syntagmata, zakládající se na víceméně analogickém zobrazení skutečné scény, se dají ještě mnohem nesnadněji vydělit, a snad právě z tohoto důvodu jsou tyto systémy téměř všeobecně doprovázeny artikulovanou mluvou, která je vybavuje nespojitostí, jež jim chybí. Přes tyto nesnáze je vydělování syntagmatu základní operace, neboť má poskytnout paradigmatické jednotky systému; v podstatě spočívá definice syntagmatu právě v tom, že je utvářeno substancí, jež musí být vydělena.“*³⁹

Ikonickými syntagmaty má Barthes na mysli syntagmata znaků, které jsou založeny na podobnosti, analogii. Pojem *ikon* má původ v teorii znaků Charlese S. Pierce, kterou Barthes znal, ale nijak

³⁵ Tamtéž, str. 137.

³⁶ Saussure, op. cit., str. 150.

³⁷ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 151.

³⁸ Tamtéž, str. 148.

³⁹ Tamtéž, str. 143-144.

výrazně se jí nevěnoval a v *Základech sémiologie* jí věnuje pouze letmý odkaz.⁴⁰ Adjektivum „ikonický“ ovšem používá vcelku často, a to právě ve smyslu „analogicky znakový“, tedy víceméně v Piercově konceptualizaci.

Analogická syntagmata představují pro sémiologii problém, protože nejdou artikulovat, rozčlenit na řadu oddělených prvků. Vydělování syntagmatu je přitom základní operací sémiologie. Může tedy tato metoda něco říci o obrazech, natož o fotografii? Právě fotografie jako čirý analogon je pouhým neděleným syntagmatem, neexistuje u ní paradigma.

Proto se k ní často připojuje paradigma jiného systému, které fotografii dává význam, které jí dělí. Jak Barthes píše v citaci výše, „vybavovat nespojitostí“ může artikulovaná řeč. Mimo ni to ovšem může dělat i další systém, kterému naopak schází syntagma. Tímto systémem je *ideologie*, což je systém jakýchsi „hotových“ významů, které jsou konotovány jinými znaky.⁴¹ Označované ideologie jako „Luxus“, „Italskost“, či „Spravedlnost“ jsou ideje, které jsou v dané (v Barthesově případě francouzské) společnosti udržovány a které jsou aktualizovány prostřednictvím jiných znaků. Fotografie je k přijímání takových ideologických významů náchylná právě pro absenci paradigmatu. Zároveň ovšem tyto významy naturalizuje, svou „přirozenou“ analogickou povahou zastírá jejich historičnost. Na tuto problematiku se podrobněji podívám vzápětí při samotném výkladu o fotografii, v Barthesově raném pojetí fotografie je právě tento moment spojení „nevinné“ fotografie a dalších, společensky podmíněných významů zcela klíčový.

Nyní je třeba vysvětlit, jakými způsoby mohou znaky značit a jak je možné, že mohou být určité významy „aktualizovány“, přestože samy neexistují v podobě autonomního znaku.

2.4. Denotace, konotace a metajazyk

Běžným způsobem značení je *denotace*.⁴² To je čistý, jednoúrovňový vztah označujícího a označovaného, kterým vzniká znak. Například zvukový obraz „kůň“ denotuje pojem koně.

Celý znak (spojení označujícího a označovaného) se ovšem může stát prvkem znaku vyššího, dvouúrovňového. Pokud se znak stane označujícím dalšího označovaného, jde o *konotaci*.⁴³ Slovo kůň tak může konotovat ideje jako „Historie“, „Luxus“ či „Romantika“. Znak konotace je složen ze dvou prvků: znaku prvního řádu, který se stává označujícím, tedy *konotátorem*, a označovaného, což je prvek systému ideologie. „Označované konotace má zároveň obecný, globální a difuzní ráz: je to jakýsi zlomek ideologie: souhrn zpráv ve francouzštině odkazuje například na označované „Francouzština“; dílo může odkazovat na označované „Literatura“; tato označovaná souvisejí úzce s kulturou, věděním, historií a jimi, abychom tak řekli, svět proniká do systému.“⁴⁴

Jak jsem již zmínil, ideologie je pro Barthes systém „předpřipravených“ významů, idejí, které prostupují život společnosti a vydávají se za přirozené a nutné. Ideologie je tam, kde se věci rozumí „samo sebou“, kde „to dá zdravý rozum“. Ideologie pro Barthes není nutně negativní pojem, vždy v nějaké musíme žít. Snaží se ovšem ukázat, že něco takového vůbec existuje, že svůj svět tímto způsobem osmyslňujeme, a že ideologie, ve které žijeme, není v mnoha ohledech ideální. Neviditelnost ideologie je umožněna právě tím, že je vždy konotována – vždy se může schovat za konotátor, za původní znak, který se tváří jako „nevinný“. Na koni se jedu projet, protože mám rád koně, ne proto, že by to snad bylo luxusní či romantické.

Opakem konotace a prostředkem pro rozbití její nevinnosti je metajazyk. V něm se znak stává označovaným vyššího znaku. Metajazykem je např. samotná sémiologie, když mluví o jiných znacích, či lingvistika a jiné vědy. Barthesovy mytologie se snaží být určitým metajazykem ideologie,

⁴⁰ Tamtéž, str. 112.

⁴¹ Srov. Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 60.

⁴² Barthes, *Základy sémiologie*, str. 169.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž, str. 171.

ukazovat její přítomnost. Zajímavým příkladem metajazyka, kterému se budu později věnovat podrobněji, je artikulovaná řeč, která se stává metajazykem fotografie. Ta naopak dokáže ideologii do fotografie přinést a ovlivnit významy, které ve fotografii „čteme.“

S pomocí Barthesových *Základů sémiologie* jsem shrnul sémiologické pojmy, jejichž užití lze chápat jako určitou metodu. Ta spočívá v oddělení jazyka od mluvy, kódu od zprávy. V syntagmatu zprávy se odhaluje paradigma znaků, které jsou artikulované a skládají se z označujících a označovaných. Touto metodou toho o fotografii nelze mnoho říci, proto ji Barthes sémiologickými pojmy ze všech stran opisuje a ukazuje její specifčnost negativním popisem. Na to, co Barthes ve svých raných koncepcích pomocí sémiologických pojmů říká o fotografii, se nyní zaměřím.

3. Fotografie

Při představení Barthesova raného pojetí fotografie budu vycházet ze dvou článků, a to *Fotografická zpráva* z r. 1961 a *Rétorika obrazu* z r. 1964. Přestože každý článek klade důraz trochu na něco jiného a je patrný určitý posun, texty si nikde výrazně neprotirečí a lze je považovat za jednotnou teorii fotografie, kterou se nyní pokusím vyložit.

Oba články se zabývají příklady užití fotografie, ve *Fotografické zprávě* Barthes zkoumá snímky v novinách, v *Rétorice obrazu* reklamní fotografii. Umělecké a rodinné fotografie v tomto období leží mimo jeho zájem, na rozdíl od pozdní *Světlé komory*. Výběr zkoumaného materiálu je dle mého názoru podmíněn především politickou a společenskou angažovaností mladšího Barthesa, který raději zkoumá obrazy, které nás všude obklopují a aktivně fungují v každodenní cirkulaci společenských významů, než aby se zabýval osobními či experimentálními fotografiemi. Pro zkoumání různých vrstev společenských významů, kterému se Barthes ve svém raném období především věnuje, je právě užitá fotografie exemplárnější. Přesto dochází k závěrům, které mají být obecně platné pro médium fotografie, ačkoliv různé snímky a různá užití mohou zdůrazňovat odlišné aspekty.

Ve fotografii zveřejněné v novinách či na reklamní ploše rozlišuje Barthes tři roviny sdělení.⁴⁵ První z nich je denotovaná zpráva, ona hypotetická „nevinná“ fotografie. K té se ovšem hned přidružuje druhé sdělení, které je konotované, kulturní, ideologické. Třetí rovinou je jazykové sdělení, které je k fotografii připojeno a které dokáže silně ovlivnit naše vnímání fotografie. Jazyk v tomto případě přistupuje k fotografii z pozice metajazyka.

Třetí rovina řeči nemusí být vždy přítomna, je zde však častěji, než bychom očekávali. V novinách či reklamě je zcela samozřejmou, ale i k uměleckým fotografiím přiřazujeme názvy a popisky, které výrazně ovlivňují naši zkušenost se samotnou fotografií, a při prohlížení rodinných alb velmi často přidáváme nějaký jazykový komentář.

Druhá, konotovaná rovina se objevuje skoro ve všech případech. Jak jsem předeslal již v úvodu, její absence je velmi speciální a neobvyklou událostí, je určitým zastavením kulturních kódů, ve kterých běžně fungujeme. Ve *Fotografické zprávě* nachází Barthes možnost absence konotované roviny u traumatických, silně afektivních fotografií. U nich bychom mohli zůstat pouze u čisté, denotované zprávy první roviny. Nyní se podívám na to, jaké jsou charakteristiky takové hypotetické „nevinné“ fotografie, poté se zaměřím na druhou konotovanou a třetí metajazykovou rovinu.

3.1. Denotovaná zpráva

Denotace je přímým vztahem mezi označujícím a označovaným. Jak jsem ale ukázal dříve, v případě fotografie by označované bylo vhodnější nazývat referentem. Ve znaku fotografie neexistuje žádný pojem, žádný třetí „třetí člen“ mezi označujícím a referentem. Co tedy vlastně fotografie denotuje? Barthes odpovídá jasně: „Scénu samotnou, doslovnou realitu.“⁴⁶

Fotografie není realita sama, je ovšem jejím dokonalým *analogonem*.⁴⁷ Realita není fotografií překládána, rozkládána, artikulována do oddělených jednotek, které by mohly vytvářet syntagmatické a paradigmatické vztahy kódu. Fotografie je *zpráva bez kódu*.⁴⁸ Díky znalosti sémiologických pojmů a metody, kterou mohou zakládat, vidíme, jak radikální pozici fotografie v Barthesově myšlení zaujímá. Ačkoliv jsou samozřejmě fotografie často velmi stylizované a

⁴⁵ Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 54

⁴⁶ Barthes, *The Photographic Message*, str. 196.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž.

následují určitá zvyková pravidla, která se v čase a různých společnostech mění, v základu fotografické zprávy leží jakási nekódovaná, zcela „přirozená“ informace o světě, jaký objektivně je. Jde o zprávu bez kódu, syntagma bez paradigmatu. Sémiologická metoda chce odhalovat kód a paradigma, fotografii proto může popsat pouze takto negativně. Jak ukážu později, pro popis dalších aspektů fotografie musel Barthes přijít s vlastními novými pojmy, to podstatné na fotografii nelze nalézt pomocí metody založené na Saussurově lingvistice.

Už pojmy *analogie* či *analogon* přesahují výše představenou sémiologickou metodu. Analogickými znaky jsou všechny obrazy, přesto pouze fotografie obsahuje rovinu čisté denotace referentu. Kresba i malba vznikají určitým překladem, při tvorbě musíme rozdělit viděné na oddělené barvy, linie a tvary, ze kterých vybíráme podstatné od nepodstatného a tvoříme znak vždy částečně kódovaně. Obrazy vycházejí z tradice, mají určitý styl, jsou tedy aktualizací určitého kódu. Fotografie je naproti tomu mechanickým zaznamenáním reality, jde o redukci, nikoliv transformaci. Fotografie z reality zachycuje také pouze něco, tvary, stíny a textury z velmi omezeného pole objektivu. Přesto je toto „něco“ mechanicky zaznamenáno chemickou reakcí, bez „překladač“ pomocí lidského, společensky podmíněného „jazyka“.⁴⁹

Proto pro Barthes ve fotografii „nikdy není *umění*, ale vždycky *význam*“.⁵⁰ Jak ukážu podobněji u problematiky literatury a textu, umění lze u Barthes chápat jako specifický způsob značení, jednotlivé umělecké styly jdou popsat jako různé způsoby nakládání se znaky. Literární realismus tak nemusí být definován s ohledem na realitu, jde pouze o jeden specifický druh značení. Podobným způsobem by Barthes mohl částečně přistoupit i k malbě a kresbě, nikoli však k fotografii. Její absolutní realismus, přímá denotace reality, se může obejít zcela bez jakéhokoliv ustanoveného způsobu značení, bez umění. Ve fotografii je rovina, která je zcela nevinná, nekódovaná, ve které sice význam je, ale pouze jako objektivně zachycená realita, která není artikulována a kódována arbitrárními společenskými kódy.

Abychom tuto čistě denotovanou rovinu fotografie pochopili, je nutné se podívat na to, co vlastně Barthes míní realitou. Sám své pojetí reality nikde explicitně nesděljuje, už z výše řečeného je ovšem patrné, že musí nějak souviset s fotografií, která dokáže realitu zcela nevinně zachytit.

3.1.1. Barthesova realita

Když se na fotografii podíváme sémiologickými pojmy, můžeme rozlišit označující, tedy samotný fotografický obraz, a označované (či spíše referent), tedy denotovanou realitu. V označujícím dále rozlišíme substanci a formu. Připomenu, že substance je materiál (např. zvuk u jazyka), který je zformován, uzpůsoben, aby v něm byla rozpoznatelná forma, tedy samotné označované znaku (např. akustický obraz).

V případě fotografie mohou být substance různorodé: samotný film, dále fotografický papír, barvami potíštěný reklamní plakát či v případě digitální fotografie pole definovaných pixelů. Digitální fotografie zní z pohledu Barthesova pojetí skoro jako oxymoron, vždyť právě analogičnost a plnost fotografické zprávy je její definující charakteristikou. Přesto i digitální fotografii lze Barthesovými teoriemi přinejmenším částečně vysvětlit. Její existence by ho donutila přehodnotit určité formulace, nikoliv celou koncepci.

Sám totiž o fotografické substanci tvrdí pouze to, že ji tvoří „linie, povrchy a stíny“.⁵¹ I pixely mohou být uspořádány do linií a povrchů, které jsou při „čtení“ fotografie vnímány jako analogické s realitou, stejně jako fotografický papír či plakát. Už na úrovni uzpůsobení substance totiž Barthes uvažuje spojení fotografie s realitou: „Fotografie se zdá být mechanickým analogem reality, zpráva

⁴⁹ Srov. tamtéž, str. 196-199.

⁵⁰ Tamtéž, str. 203.

⁵¹ Barthes, *The Photographic Message*, str. 195.

první roviny v určitém smyslu zcela vyplní substancí.⁵² Zpráva první roviny je čistě denotovaná realita a substancí fotografie Barthes charakterizuje jako „zformovanou“ do linií, povrchů a stínů. Toto „zformování“ je zcela nevinné, odehrálo se mechanicky, bez vlivu společenských kódů. Neproběhl zde žádný překlad, transformace, pouze redukce. Můžeme z toho vyvozovat, že realita je pro Barthes z podstatné části (dokáže-li být fotografie jejím analogonem) tvořena právě z linií, povrchů a stínů, tedy jakéhosi neosmyslného, neinteligibilního viděného?

Barthes sám k odpovědi na tuto otázku moc nepřispívá. Výslovně své pojetí reality nikdy nepodává a pracuje s ním, jako by se rozumělo samo sebou. Interpretaci, kterou zde naznačují a dále ještě rozvinu, lze považovat za trochu vyhrocenou a krajní, přesto dle mého názoru říká o Barthesově myšlení něco zajímavého, co sám autor nikde nereflektuje.

S interpretací Barthesovy reality jako „viděného“ přichází ve své monografii o Barthesovi Jakub Česka. Všimá si Barthesova odporu k metaforám hloubky, vnitřku či niternosti, to skutečné jako by existovalo pouze na povrchu, kde se nabízí pohledu. Tento prvek Barthesova myšlení uvádí do širších souvislostí a interpretuje ho jako inverzní četbu Platóna:

„Máme-li u Platóna striktně oddělený svět viditelný a neviditelný, smyslově přístupný a inteligibilní, lze toto dělení nalézt také u Barthesa. Avšak hodnocení těchto oddělených lokalit je u něj zcela opačné. Neboť inteligibilní, jež se upíná k viditelnému, je vždy nějakým způsobem odcizuje, deformuje. Sice se v těchto obecných formulacích pokouším pozici vyostřit, ale jak jinak rozumět Barthesově kritice novodobých mýtů než jako destrukci inteligibilních nánosů?“⁵³

Platón odvrhuje vnímanou realitu jako stíny skutečně existujících idejí, Barthes naopak chápe viditelné, tedy stíny, linie a povrchy, jako skutečně existující, ke kterému se přidává historicky a společensky podmíněná ideologie, určité předpřipravené rozumění světa, činění světa inteligibilním.

Fotografie je zcela zásadní předmět z toho důvodu, že jako jediná dokáže zachytit tuto viditelnou realitu bez ideologie, bez inteligibilních nánosů. Vztah fotografie k realitě je vlastně *tautologický*.⁵⁴ Fotografie fotografované nepřekládá pomocí kódu, pouze zaznamenává, sděluje totožné. Je samozřejmě možné se ptát, nakolik je potom takováto představa reality jako „viditelného“ ovlivněna existencí média fotografie. Bylo by možné uvažovat o „prostě viděném“ bez toho, aniž bychom toto „viděné“ znali zachycené na fotografii? Klouzal bych se k odpovědi, že nikoliv. I tato pozice ovšem nemusí pojetí reality jako viditelného vyvracet, naopak by potvrzovala význačnou roli v dějinách informací, kterou fotografii Barthes přisuzuje.

Problematictější začne být „viděné“ ve chvíli, kdy začneme podrobněji zkoumat, co viděným vlastně míníme. Dokud se pohybujeme na úrovni substance, tedy neinteligibilních tvarů, linií a stínů, které jsou na fotografii zachycovány, jde o určité realističnosti ještě uvažovat. Barthes o denotativní fotografii mluví jako o „absenci smyslu naplněného všemi smysly“⁵⁵ a takovouto charakteristiku lze dle mého názoru přisoudit právě neinteligibilní vizuální substancí. Právě na úrovni substance se totiž zatím pohybujeme. I fotografickou substancí ovšem již v okamžiku vnímání formujeme, rozdělujeme jazykem, vkládáme do ní formu rozpoznávaných věcí. Jak lze tuto formu charakterizovat? Tuto otázku si Barthes vůbec neklade, a proto ani neposkytuje odpověď.

Barthesova sémiologie zcela opomíjí otázku vizuální formy, tedy rozpoznávání významuplných aspektů ve zformované substancí. Vidění chápe skoro jako antropologické, objektivní, nijak se nezabývá jeho „jazykem“ či „kódem“,“ fotografie je přece sdělením bez kódu.

⁵² Tamtéž, str. 197.

⁵³ Česka, Jakub. 2010. *Zotročný mýtus: Roland Barthes*. Praha: Togga, str. 30.

⁵⁴ Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 53.

⁵⁵ Tamtéž, str. 56.

U jazyka strukturalistická lingvistika objevila fonémy, jakési minimální, binárně protikladné jednotky, které ve zvukové substanci rozpoznáváme a na kterých se dále může zakládat význam.⁵⁶ Když se sémiologie pokouší vysvětlit vizuální znaky, podobné minimální jednotky nenachází, problematiku vizuálních forem nechává zcela stranou. Jedním z důvodů může být to, že vizuální formy netvoří uzavřený znakový systém, naopak je musíme používat pro „čtení“, osmyslnění samotné reality. U fotografie neexistuje žádný speciální znakový systém forem, které se musíme naučit rozpoznávat, tak jako když se učíme rozumět jazyku. Využíváme znalost forem, které používáme ve zkušenosti s realitou. Fotografie je naprostý analogon reality, protože poskytuje plnou, analogickou substanci, ve které můžeme vizuálně rozpoznávat věci stejným způsobem, jako to děláme v realitě.

Jak i sám Barthes tvrdí ve výše zmíněném příkladu s jazykovým dělením barevného spektra, rozpoznávání forem ve vizuální substanci je vedeno naším jazykem, který je společenský a naučený. Naše pojmy nám artikulují, dělí viděnou realitu. Problematiku propojenosti vizuální percepce a řeči ovšem Barthes nikde podrobněji nerozpracovává, fotografie je pro něj sdělením bez kódu, a proto zde práce sémiologa končí.

Tím vzniká v Barthesových textech určité zmatení. Na jedné straně tak Barthes fotografii v *Rétorice obrazu* označuje za:

„dostačující sdělení, protože má přinejmenším jeden smysl na rovině identifikace reprezentované scény; litera obrazu odpovídá prvnímu stupni inteligibility (před tímto stupněm pouze linie, tvary a bary), avšak tato inteligibilita je díky své chudobě virtuální, poněvadž kdokoli, kdo pochází z nějaké reálné společnosti, má vždy vědění vyšší, než je vědění antropologické, a vnímá více než literu.“⁵⁷

Fotografie jako by sama o sobě byla dostačující, jako by rozpoznání zobrazených předmětů bylo nějak nutně antropologicky podloženo.

Na druhé straně ovšem „dostatečnost“ či „antropologičnost“ fotografického sdělení sám ve *Fotografické zprávě* problematizuje a pozastavuje se nad jazykovým „čtením“ obrazu: „Obraz, okamžitě uchopen vnitřním metajazykem, tedy jazykem samotným, ve skutečnosti nemá žádný denotovaný stav. Díky své sociální existenci je přinejmenším ponořen do základní vrstvy konotace – do kategorií jazyka.“⁵⁸ Ve fotografii můžeme věci rozeznávat, protože pro ně máme pojmy v našem jazyce, nejsou v ní nějak objektivně přítomné.

Zároveň ale jsou, i bez ohledu na jazykové čtení: na úrovni substance je skutečně fotografie analogická k tomu, jak mohlo být „viděné“ ve chvíli focení viděno, je s tím tautologická. Tuto dvojakost nazývá Barthes *fotografickým paradoxem*, který spočívá v „koexistenci dvou zpráv, jedné bez kódu (fotografický analog) a druhé s kódem (rétorika fotografie).“⁵⁹ Na první denotované rovině je skutečně jakási objektivně zachycená realita, přestože pouze v podobě tvarů, linií a stínů. Nabízí se ovšem kódovanému čtení, které do „viděného“ vkládá další, konotovanou zprávu. Paradox spočívá v tom, že konotovaná zpráva je založena na zcela objektivní a „nevinné“ denotaci, za kterou se může skrývat a která ji může potvrzovat a autentifikovat. Naše čtení fotografie je zcela samozřejmé, vše je na ni přece objektivně zachyceno. Fotografie navíc poskytuje potvrzení minulé existence zachyceného „viděného“.

Kromě vizuální analogičnosti se totiž denotovaná zpráva vyznačuje ještě jednou vlastností, která je pro médium fotografie zcela určující. Fotografie dokáže potvrdit existenci zobrazeného, svým mechanickým vznikem je s viděnou realitou přímo pojena, nemůžeme vyfotit něco, co není.

⁵⁶ Srov. Barthes, *Základy sémiologie*, str. 154.

⁵⁷ Tamtéž, str. 56.

⁵⁸ Barthes, *The Photographic Message*, str. 207.

⁵⁹ Tamtéž, str. 198.

3.1.2. Ireálná realita fotografie

Zatímco analogickými znaky jsou do určité míry i ostatní obrazy, fotografie na úrovni denotované zprávy poskytuje ještě další informaci, která je vlastní pouze jí:

„Fotografie zakládá nikoli vědomí, že věci jsou zde (to by mohla způsobit každá kopie), nýbrž vědomí, že zde byly. Jde tedy o novou kategorii časoprostoru: místně bezprostřední a časově předchůdnou; ve fotografii se odehrává alogické spojení mezi zde a tehdy. Na této rovině denotovaného sdělení či sdělení bez kódu lze tedy plně pochopit reálnou irealitu fotografie: její irealita je neskutečností onoho zde, protože fotografie nikdy není prožívána jako iluze, v žádném případě není přítomností, (...) její realita je realitou toho, co zde bylo. (...) Tímto způsobem tedy máme realitu, před kterou jsme chráněni.“⁶⁰

Barthes považuje fotografii za naprostou revoluci v dějinách médií právě z důvodu tohoto specifického vědomí *zde a tehdy*. Fotografie považujeme za důkazy věcí minulých, za jejich záznam, za jejich ireálnou realitu, tedy *zde a tehdy*.

Právě v realitě toho, že zobrazené věci *byly*, se skrývá možnost čistě denotativní, naprosto nevinné fotografie. Jak jsem již zmínil v úvodu, Barthes za potenciálně němé, nevinné fotografie nepovažuje obyčejné, banální snímky, ale naopak záznamy silně afektivní, traumatické. Čistá denotace vzniká u fotografií, ke kterým nemůžeme nic říci, ke kterým nepřihazujeme žádné znalosti a žádnou hodnotu. Celá jejich síla spočívá v tom, že zobrazené věci *byly*: „U fotografie je trauma zcela závislé na jistotě, že se scéna „opravdu“ stala: *fotograf tam musel být* (mystická definice denotace).“⁶¹

Uvažování o *zde a tehdy* již nemá se sémiologickými pojmy nic společného. Naopak se již blíží k pozdějším Barthesovým textům a poetičtějšímu způsobu psaní. Ve *Světlé komoře* je podstatou fotografie právě vědomí „*toto bylo*“⁶², síla fotografie je v potvrzení existence referentu. Tato problematika se sémiologické metodě naprosto vymyká a Barthes byl proto nucen již ve svých raných sémiologických textech vymýšlet vlastní pojmy. Sémiologie založená na saussurovské lingvistice u fotografie narazila na své limity a Barthes dostatečně nerozvíjel jiné směry zkoumání znaků a neměl proto k dispozici připravenou terminologii. Nepřebírá cizí pojmy, přestože zkoumá problematiku, pro kterou Charles S. Peirce používá pojem *index*, tedy znak, který je nějak věcně spojen s referentem.⁶³ Místo toho Barthes mluví o svém *zde a tehdy*, v kterém už je zárodek pozdějšího *toto bylo*. K opuštění sémiologických pojmů ho při tom nutí samotné médium fotografie, ve kterém nachází tento důležitý aspekt „bylosti“, který původními sémiologickými pojmy nelze popsat.

Fotografie ovšem ukazuje limity sémiologické metody i jakožto plně analogický vizuální znak. K problematice vizuálních forem, které pro „čtení“ fotografie musíme rozpoznat, Barthesova sémiologie nemá co říci. Netvoří totiž znakový systém, který by byl strukturován tak, aby na něj fungovaly sémiologické pojmy. U vizuálních znaků hraje důležitou roli podobnost, analogie, u fotografie dokonce úplná. Jsou tedy motivované, nearbitrární. Neexistuje zde kód, kterého by byly aktualizací, paradigma, ze kterého by se vybíralo. Barthes je proto sémiologickou metodou může popsat pouze negativně, pro lepší uchopení by potřeboval rozvinout teorie podrobněji pracující právě s pojmy podobnosti či analogie. To ovšem nedělá, a proto ho nelze plně považovat za teoretika vizuality, přestože je fotografie jedním z jeho důležitých témat. Ve svých raných textech k ní přistupuje metodou založenou na jazykovém modelu, pomocí které ji může popsat pouze

⁶⁰ Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 57.

⁶¹ Barthes, *The Photographic Message*, str. 209.

⁶² Barthes, *Světlá komora*, str. 70.

⁶³ Barthes, *Základy sémiologie*, str. 112.

negativně jako zprávu bez kódu či neartikulované syntagma bez paradigmatu. Pro popsání dalších aspektů už musí přijít s vlastním a zcela nesémiologickým *zde a tehdy*.

Sémiologické pojmy přestávají stačit na rovině denotované fotografické zprávy. Zde existuje zcela objektivní, reálná informace o tom, že zobrazené věci *byly*, a navíc poskytuje čistý *analogon* zobrazené reality. Na dalších rovinách, konotované a jazykové, už ovšem sémiologická metoda funguje. Konotovaná i jazyková zpráva jsou tvořeny společensky kódovanými významy, které sémiologie může zkoumat a Barthes při jejich výkladu využívá sémiologické pojmy mnohem častěji. V základu fotografického znaku ovšem zůstává rovina, která nabízí „nevinnou“ informaci o světě, která je potvrzením zobrazeného. Denotovaná zpráva proto poskytuje „ukotvení“ a autentifikaci všem dalším rovinám, které se za ni ovšem mohou skrývat. Fotografický paradox spočívá v koexistenci nekódovaného a kódovaného sdělení, které jsou při běžném fungování nedělitelné. Nejzajímavěji se toto spojení ukazuje u konotované roviny fotografie, na kterou se nyní zaměřím.

3.2. Konotovaná zpráva

Jak se ukázalo výše, už samotné rozpoznání objektů ve fotografii je svým způsobem konotovanou zprávou. Tuto konotaci nazývá Barthes *perceptivní*⁶⁴ a její analýza by potřebovala ucelenou teorii vizuální percepce, kterou Barthes nemá a nezabývá se jí.

Vedle perceptivní konotace Barthes identifikuje ještě konotaci *kognitivní*.⁶⁵ Čtení kognitivní konotace „úzce závisí na mé kultuře, na mých znalostech o světě.“⁶⁶ Můžeme si klást otázku, nakolik jdou tyto znalosti oddělit od perceptivní konotace a jazyka. Při prohlížení fotografie pyramid v Gíze, před kterými kráčejí velbloudi, sice rozpoznávám pyramidu a velbloudy na úrovni perceptivní konotace, hned ovšem postupuji ke konotaci kognitivní, konotují se ideje jako „Historie“, „Dovolená“ či „Arabskost“, které jsou hluboce provázány už se samotným rozpoznáním velbloudů a pyramid.

Přesto toto rozlišení dává určitý smysl, „Historii“ či „Arabskost“ nemůžu skutečně na fotografii přímo vnímat, a proto se konotace těchto idejí může za denotovanou zprávu úplně skrýt, na rozdíl od pojmů jazyka. Ideologie a jazyk jsou dva různé kódy společenských významů, přestože jsou hluboce propletené a oba výsostně kulturní. Jazyk užíváme k osmyslnění fotografické substance, perceptivní konotace jako by byla přítomná ve fotografii samotné, právě ona zakládá dojem plnosti a autonomie fotografie. Kognitivní konotace se k fotografii přidružuje volněji, není přítomná tak „očividně“.

3.2.1. Konotační techniky

Barthes zkoumá způsoby, jakými fotografie může konotovat části ideologie, tedy kognitivní konotaci. Ve *Fotografické zprávě* poskytuje výčet technik, které jsou ve fotografii užívány pro vytváření žádoucích konotací. Polovina z nich vytváří konotaci již na úrovni označovaného, tedy reálného referentu. Druhá polovina na úrovni označujícího, samotné fotografie.

Do první skupiny patří *trikové efekty*.⁶⁷ Jde o upravené fotografie, fotomontáže. Ty fungují právě díky denotativní síle fotografie a důkaznému vědomí *zde a tehdy*, uměle vytvořený znak se zde vydává za čistou denotaci reality. Fotomontáž jako podvrh je skutečně možná pouze u fotografie, u malby či kresby by šlo jednoduše o jinou verzi, která by nic nezakrývala a nijak „nelhala.“

Další z postupů je *póza*.⁶⁸ Nejde přímo o fotografickou proceduru, využívají se konotované významy póz lidí, jak je chápeme v realitě. Na volebních plakátech se politici pózami předhánějí

⁶⁴ Tamtéž, str. 208.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, str. 200.

⁶⁸ Tamtéž, str. 201.

v tom, kdo bude působit nejdůvěryhodněji. Ve fotografii ovšem pózy získávají určitou nevinnost, zatímco v běžném konání je pózování nápadné, ve fotografii se může tvářit jako omylem zachycená momentka, konotovaný význam se opět skrývá pod nevinnost denotace.

Podobně fungují i vyfocené *objekty*.⁶⁹ Když se politický kandidát nechá vyfotit s dýmku, její význam spočívá v konotaci „Tradice“, „Pohody“ či „Starých dobrých časů“. V rámci fotografie ale přitom vypadá zcela nevinně, politik byl prostě zachycen ve svém každodenním životě.

Druhá skupina konotačních procedur už spočívá v samotné fotografii, nikoliv ve fotografování. První z těchto způsobů konotace je *fotogenie*.⁷⁰ Ta je jako jediná skutečně fotografická technika, jde o efekty světla, expozice či tisku. Např. trochu rozmazané fotografie mohou konotovat rychlost či pohyb, snímky s výrazným užitím blesku určitou bulvárnost či dramatickosti. Právě fotogenii lze brát jako určité fotografické „umění“, jako stylotvorný způsob značení. Fotogenie zakládá skutečný kód v sémiologickém smyslu, jde o lexikon technických efektů, které zvykem dostaly určitý společenský význam. Barthes ovšem fotogenii považuje za okrajovou problematiku, to podstatné na fotografii je její analogičnost a vědomí *zde a tehdy*. Nabízí se otázka, zda by zkoumáním fotogenie nešlo zpochybnit Barthesovo tvrzení, že ve fotografii nikdy není „umění“ – všechny fotografie jsou přece vyfoceny určitým způsobem, který vytváří význam neredukovatelný na zobrazenou realitu. Barthes tuto problematiku zcela přehlíží a fotogenii chápe pouze jako nadbytečný nános na autonomní denotovanou rovinu.

Podobně jako fotogenie pracuje i další technika, která ovšem využívá „lexikon“ prostředků jiného média. *Estetismus*⁷¹ je snahou přiblížit fotografii malbě, snahou značit „výtvarná umění.“ Fotografie se kompozicí či námětem snaží přiblížit vizuálnímu jazyku malby.

Poslední technika už překračuje rovinu jedné fotografie. V sérii fotografií může konotovaný význam vznikat díky *syntaxi*.⁷² Při juxtapozici více fotografií mohou vznikat nové významy, které na úrovni jednotlivých snímků nejsou.

Tento výčet technik poskytuje Barthes jako návrh možného zkoumání vzniku konotace ve fotografii. Veškeré fotografické konotaci je vlastní, že je jí možné skrývat za čistou denotaci první roviny. Realističnost fotografického analogonu poskytuje alibi veškerým konotovaným významům. Výrazně rozostřená fotografie kytice květin tak zakládá svůj efekt na estetismu využívajícímu tvarosloví zátiší, fotogenii konotující křehkost a něžnost a volbě objektu, který je sám plný společenských významů. Přesto se může tvářit jako „pouhá“ fotografie květin, která neznamená nic jiného než reálné květiny, které byly v danou chvíli zaznamenány fotoaparátem. Rovina čisté denotace dokáže všechny přidružené významy odůvodnit či skrýt.

Další charakteristikou fotografické konotace (kromě fotomontáží, které chtějí působit jako denotace) je to, že je založena na společenských kódech, ze kterých jsou aktualizovány artikulované jednotky. Aby póza konotovala podřízenost, musí obsahovat charakteristická gesta jako pohled do fotoaparátu zezdola či skrčená ramena. Tato gesta jsou artikulována od gest dominance či třeba radosti, tvoří určitý kód, který může zkoumat sémiologie. Společenský kód je ovšem ve fotografii naturalizován, a to díky přítomnosti denotované zprávy. Nyní se podívám na to, jak tato naturalizace probíhá.

3.2.2. Naturalizace konotace

Barthes v *Rétorice obrazu* zkoumá reklamní fotografii na výrobky firmy Panzani.⁷³ Nachází v ní několik artikulovaných, oddělených znaků. Síťovka s nákupem značí návrat z trhu, rajčata a

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž, str. 202.

⁷¹ Tamtéž, str. 203.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 52.

barevné tónování zase „Italskost.“ V těchto znacích je konotace vytvořena výběrem objektů. Zároveň celá fotografie využívá estetismus, odkazuje k uměleckému zátiší.

„Italskost“, zátiší i „Čerstvost“ či „Hojnost“ konotované sít'ovkou jsou ideje z ideologie francouzské společnosti. Ital by si nikdy italskosti rajčat nevšiml. Ani Francouz ovšem nemusí „přečíst“ všechny konotace, například konotované zátiší nemusí být pro všechny patrné. To ovšem ničemu nebrání, protože tyto ideje, tedy označované z kódu ideologie, jsou označeny označujícím, které je již plným znakem, denotovanou fotografickou zprávou.

Jak jsem již zmínil výše, ideologie je kód, který nemá vlastní syntagma, nelze se setkat s čistou ideologií, vždy je něčím konotována. Označující ideologie jsou *konotátory*,⁷⁴ tedy plné, smysluplné znaky, které mají význam ve vlastním syntagmatu, a přitom zároveň konotují označované ideologie. Rajče tak může konotovat „Italskost“ ve fotografickém znaku v reklamě, kde dává smysl v tašce s nákupem, zmíněné v románu, v jehož ději hraje roli, i namalované na obraze, kde dotváří barevnou kompozici.

Ideje se „organizují do asociativních polí, paradigmatických artikulací.“⁷⁵ „Italskost“ se řadí do paradigmatické řady k „Španělskosti“ či „Čínskosti“, „Hojnost“ je vázána s „Bohatstvím“ či „Plností“. Ideologie má vlastní paradigma, které vždy musí využívat cizího syntagmatu. Opět mohu připomenout Češkovu interpretaci Barthes jako inverzního Platóna. Ideologické paradigma lze přirovnat k jakési platónské „říši idejí“, přestože je opět hodnoceno zcela opačně. Ideologie je vždy historicky a společensky podmíněna, nejde o nic objektivního. Barthesovy ideje jsou jakýsi „exponovaný smysl“⁷⁶, aktualizovaný v syntagmatu jiných znakových systémů.

Aby byly ideje pomocí konotátorů aktualizovány, musí se zapojit do cizího syntagmatu. Přesně to popisuje Barthes na příkladu reklamy na špagety. Do jednotného, nedělitelného fotografického syntagmatu jsou schovány konotátory (rajče, taška, barevné sladění, kompozice), které označují dané ideje. Objevuje se zde fotografický paradox – do nevinného denotovaného sdělení „bez kódu“ se vkládá vysoce kulturní a kódovaná ideologie. Ideologie je tak naturalizována zcela reálným a „přirozeným“ denotativním syntagmatem:

„Systém konotovaného sdělení je naturalizován právě syntagmatem denotovaného sdělení. Anebo také: konotace je toliko systém, může být definována pouze jakožto paradigma; ikonická denotace je toliko syntagma, sdružuje prvky bez systému: diskontinuitní konotátory jsou vázány, aktualizovány, „pronášeny“ skrze syntagma denotace: diskontinuitní svět symbolů je ponořen do dějin denotované scény jako do očistné lázně nevinnosti.“⁷⁷

U fotografie je ona „očistná lázeň nevinnosti“ silnější než u jiných obrazů, protože jde o analogon reality, kterému stále zůstává ono potvrzující *zde a tehdy*. Díky tomu dokáže společenské kódy naturalizovat, odintelektualizovat, co je zobrazeno na fotografii se totiž rozumí „samo sebou“. Fotografie nám zobrazenou realitu předkládá zcela prostě, spolu s ní se ovšem vkrádají i konotované významy.

K fotografickému paradoxu se proto váže i paradox etický: „Když chce člověk být „neutrální“ a „objektivní“, snaží se pečlivě kopírovat realitu, jako by analogické bylo faktorem vzoru proti vkladu hodnot (...); jak potom může být fotografie zároveň „objektivní“ a „angažovaná“, přírodní a kulturní?“⁷⁸ Barthes ukazuje, že fotografie skutečně může být obojí zároveň, že má dvě tváře, denotovanou přírodní a konotovanou kulturní. Právě v jejich praktické neoddelitelnosti tkví síla fotografie a její schopnost naturalizovat, schovávat konotované společenské významy za denotovanou realitu. Etický paradox neutrality či objektivnosti tak může řešit pouze sémiologie,

⁷⁴ Tamtéž, str. 60.

⁷⁵ Tamtéž, str. 59.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž, str. 61.

⁷⁸ Barthes, *The Photographic Message*, str. 199.

když od sebe denotované a konotované významy odděluje a ukazuje nepřirozenost a historičnost jejich spojení. Rovina konotovaného sdělení tedy sémiologicky popsitelná je, syntagma denotované roviny je děleno na artikulované jednotky, které pochází z kulturních kódů. Stejně tak je analyzovatelná třetí rovina fotografie, jazyková zpráva, která k denotované rovině přistupuje z pozice metajazyka.

3.3. Jazyková zpráva

Denotovaná i konotovaná zpráva, kterou jsem zatím popisoval, jsou obě ikonické povahy. Skutečně vidíme vizuální reprezentace tašky i rajčat a konotované „Hojnost“ a „Italskost“ jako by byla přítomny přímo v obraze, kde je naturalizovány denotovanou rovinou. Dojmu, že se významy rodí pouze z „očividného“ obrazu, napomáhá autonomnost fotografie. Fotografie si může vystačit sama, je plným a smysluplným znakem, jedinou nutnou konotací je ta perceptivní. Přítomná jazyková sdělení (přidružený popis, článek či slogan, přímo vyfocený text v obraze fotografie nebo i mluvený komentář) proto mohou působit přebytečně.

Barthes ukazuje, že tomu tak není a že jazyková zpráva dokáže velmi ovlivnit naše čtení fotografie. Určité konotace může potlačit, jiné zdůraznit nebo také vytvořit úplně nové. Text rozehrává významy denotované a konotované fotografické zprávy, vytváří nové vztahy a směřuje pozornost diváka. Barthes popisuje dvě operace, které ve vztahu k fotografii může provádět text. Jsou jimi *zakotvení a převod*.⁷⁹

Převod je u statických fotografií vzácnější, text a fotografie v tomto případě tvoří jedno sdělení, které vytváří znak vyššího řádu – narativ. Text se nevztahuje pouze k fotografii, nýbrž k vyššímu celku vyprávění. U statických obrazů je této funkce nejvíc využíváno v komiksu, nekomplexněji je rozvinuta ve filmu.⁸⁰

Zakotvení je naopak vlastní právě fotografii, z důvodu její analogické a neartikulované povahy. Díky předchozímu výkladu je již srozumitelné tvrzení, že „každý obraz je polysémický, implikuje pod svými označujícími „plovoucí zřetězení“ označovaných, z nichž čtenář může jedny vybrat a jiné nechat stranou.“⁸¹ Fotografie je mnohoznačná, polysémická a její nedělené syntagma můžeme artikulovat pomocí jiných kódů. Funkce jazykového zakotvení spočívá právě ve vydělování syntagmatu, popisek pomáhá zvolit správnou rovinu vnímání, odpovídá na otázku „co to je?“ V tomto případě pracuje textové ukotvení na rovině perceptivní konotace, ovlivňuje to, co vůbec vidíme. Na Barthesem analyzované reklamě na Panzani je jednoduchý popis „těstoviny – omáčka – parmezán – luxusně po italsku.“ Slova označující propagované suroviny vedou naši pozornost a při letmém zhlédnutí reklamy si budeme všimnout žádoucích objektů, které si následně koupíme, nikoliv žampionů či cibulí, které jsou na fotografii pouze doplňkem.

„Luxusně po italsku“ ovšem už označuje něco jiného, co je na fotografii konotováno pouze kognitivně, tedy onu „Italskost“ a „Hojnost.“ Podobně funguje také další text ve fotografii, tedy samotné logo Panzani, jehož italské znění přispívá k vytvoření žádoucích konotací.⁸² Na rovině kognitivní konotace má ukotvování „dispečerskou funkci“⁸³, odvádí od nechtěných významů a vede k žádoucímu smyslu.

„Ve všech případech ukotvování má řeč zjevně funkci osvětlování, ale toto osvětlování je výběrové; jde o meta-řeč, která není aplikována na ikonické sdělení jako celek, nýbrž jen na některé z jeho znaků; skrze text dozívá tvůrce (a tedy společnost) na pozorování obrazu: ukotvení je kontrola, (...) ve vztahu k označovaným obrazu

⁷⁹ Barthes, *Rétorika obrazu*, str. 54.

⁸⁰ Tamtéž, str. 55.

⁸¹ Tamtéž, str. 54.

⁸² Tamtéž, str. 52.

⁸³ Tamtéž, str. 55.

*má text represivní hodnotu a je tedy pochopitelné, že na této rovině se prosazuje především morálka a ideologie dané společnosti.*⁸⁴

Text je metajazykem (meta-řečí) fotografie. Celistvý znak fotografie je uchopen jazykem a vzniká znak vyššího řádu, jazyk je označující a vybraná část fotografického syntagmatu označované. Z analogické plnosti fotografie se vybírá, vyděluje pouze něco. Takto artikulovaný, kódovaný znak se poté může snáze stát součástí ještě vyšší úrovně značení, konotace. Ta je díky přítomnosti metajazyka zřetelnější a ukotvenější. Komplikovaný celek značení (fotografická zpráva, metajazyková a konotovaná) je ovšem stále naturalizován a „vyživován“ z denotační roviny fotografie. Přidružený text i konotované významy se proto mohou tvářit zcela nevinně a přirozeně, přestože potenciálních významů původní zprávy využívají rozličnými způsoby.

Barthes uvádí příklad snímku královny Alžběty II. a prince Filipa při výstupu z letadla, kterému hrozilo nebezpečí. Tato fotografie v novinách nesla titulky „Byli blízko smrti, dokazují to jejich tváře“⁸⁵, přestože královský pár v momentu pořízení snímku o nebezpečí, kterému unikl, nemohl ani tušit. Pro čtenáře novin přesto vyfotografované tváře mohou „dokazovat blízkost smrti“, poněvadž jsou na fotografii skutečně přítomné a potvrzené denotovanou zprávou.

Faktorem, na kterém závisí rozsah naturalizace textu fotografií, je také jejich vzdálenost. „Čím blíže je text obrazu, tím méně to vypadá, že ho konotuje, (...) verbální zpráva jako by sdílela objektivnost, konotace jazyka je učiněna „nevinou“ skrze fotografickou denotaci.“⁸⁶ Popisek samotné fotografie se zdá být úplně nevinný, titulky článku už trochu méně a samotný článek se k fotografii váže volněji. Přesto přítomnost fotografie posiluje zdání autentičnosti a objektivnosti.

V případě popisku či reklamního sloganu je text parazitický na fotografii, artikuluje ji, racionalizuje. Informace je přenášena především objektivní fotografickou zprávou, text se zdá být pouze přebytečným doplňkem. Barthes ukazuje, že je toto přesvědčení mylné a na textovém sdělení naopak velmi záleží, pouze se při běžném čtení schovává za „přirozenou“ denotovanou zprávu a naturalizuje se.

Sémiologická struktura sdělení, ve kterém nese hlavní informaci fotografie, je v tomto ohledu protikladná ke struktuře klasické ilustrace, u které je většina informací poskytnuta textem. V jejím případě fungoval obraz jako „epizodický návrat k denotaci od hlavní zprávy (textu), která byla zakoušena jako konotovaná a právě proto potřebovala ilustraci.“⁸⁷ Obraz „realizoval, zjasňoval“ text, byl na něm závislý. Podobnou strukturu můžeme dnes nalézt u ilustrativních fotografií článků, ovšem s tím rozdílem, že text je „realizován“ mnohem přesvědčivěji. Přímá denotace fotografie s sebou nese mnohem silnější potvrzení reality, než ilustrace kresbou či malbou. Fotografie se svým *zde a tehdy* i v případě pouhé ilustrativní funkce přináší dojem objektivního potvrzení zprávy.

Tohoto fenoménu využívají tzv. hoaxy či fake news. Smyšlený článek s fotografií, která mohla být pořízena v úplně jiném prostředí a za jiných podmínek, než o kterých je v článku psáno, působí díky denotativní rovině fotografie mnohem přesvědčivěji než bez ilustrativního snímku. Fotografie totiž mimo fotomontáž nemůže „lhát“, vždy potvrzuje existenci toho, co je zobrazeno. V kombinaci s textem ovšem může být „zobrazené“ v mnohých ohledech překrouceno a reinterpreto这件. Přesto si ale zachovává určitou „pravdivou“ a „nevinou“ rovinu, která roviny dalšího významu potvrzuje a naturalizuje.

Vztah fotografie a reality je přímou denotací. Bathesovo pojetí reality lze chápat jako jakýsi neosmyslný, plochý, viditelný svět bez společensky vkládaných významů a idejí. Tuto realitu

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Barthes, *The Photographic Message*, str. 206.

⁸⁶ Tamtéž, str. 205.

⁸⁷ Tamtéž, str. 204.

dokáže fotografie mechanicky zachytit, a proto může být zcela „nevinným“ sdělením bez kódu, které navíc vyvolává potvrzující vědomí *zde a tehdy*. Tato čistá denotovaná rovina sdělení leží v základu každého fotografického sdělení a je schopna naturalizovat, skrývat všechny další roviny, které jsou již vysoce společenské, kódované a konstruované. Fotografický paradox koexistence dvou zpráv se odráží i v užití metodě. Konotovanou zprávu lze popsat pomocí původních sémiologických pojmů, denotovanou nikoliv. Proto byl Barthes nucen přijít s vlastními novými pojmy a metodami, které později rozvíjel. Z tohoto důvodu soudím, že fenomén fotografie hrál v Barthesově myšlenkovém vývoji důležitou roli, ukázal mu totiž limity sémiologické metody postavené na Saussurově jazykovém modelu.

Nyní se podívám na to, jak tento model funguje při zkoumání textu. Ukážu, že realistická literatura se dle Barthese pokouší o stejný způsob značení, jako je vlastní denotované rovině fotografie. Realistické přebytečné detaily jsou ovšem nakonec analyzovatelné jako artikulované znaky v narativním syntagmatu, text nemůže vytvořit plný a analogický znak, který by byl v přímém vztahu s realitou.

4. Text

V mnou zkoumaném období se Barthes vztahu textu a reality věnuje pouze v krátkém článku *Efekt reálného* z r. 1968. Nepředkládá tedy žádnou ucelenou teorii jazykové reference, pouze analyzuje jeden z prostředků, které může text využívat k vytváření dojmu přímého značení reálna. Po výkladu Barthesova pojetí fotografie, ve kterém přímý odkaz k realitě zaujímá centrální postavení, nepřekvapí, že se text musí snažit vytvářet podobný typ značení.

Než se dostanu k výkladu samotného pojmu efekt reálného, pokusím se sám podívat na textový znak a vyjasnit, na jaké rovině sdělení se Barthes při popisu efektu reálného pohybuje. I v textovém znaku totiž můžeme rozlišit několik rovin sdělení.

Jako první se při čtení setkáváme s písmem. Písmo je vždy kódovaný, artikulovaný znakový systém, který má své normy a který je arbitrární. Existují druhy písma, které lze považovat za motivovanější (hieroglyfy, „obrázková“ písma), přesto zde vždy působí určitá společenská zvyková norma. Saussure tvrdí, že písmo je reprezentací řeči.⁸⁸ Tato reprezentace je kódovaná a artikulovaná, nikoliv analogická. Na rovině písma tedy žádné přímé spojení s realitou nalézt nemůžeme, ani ve vztahu k vnímatelné mluvené řeči.

Řeč je druhou rovinou textového sdělení. Jak se již ukázalo při výkladu jazykové zprávy u fotografie, řeč je vždy s „viděnou“ realitou v neshodě, dělí ji svými arbitrárními znaky, kóduje její analogičnost. Samotné jazykové znaky proto s realitou nijak spjaty nejsou, nedokáží ji analogicky zaznamenat, tak jako fotografie. Referovat k ní mohou pouze v situaci promluvy, kde je ono „viděné“ reálně přítomné. Mohu na ně ukázat: „to, tamto!“

Písmo jako reprezentace řeči ovšem může vytrhnout mluvu z kontextu mluvení, dokáže vytvořit trvalý znak, který je oddělený od prostředí, ve kterém vznikl. Pokud je jediná možnost referenční funkce řeči v mluvě, kde dokážeme pomocí slov přímo ukázat, označit reálné (v Barthesově smyslu), záznamem v písmu se tato možnost ztrácí. Při promluvě, jejíž substancí je písmo, je možné pouze referovat k textu samotnému („tato bakalářská práce“), jiná vnímatelná realita je textu vždy vnější, není v něm zachycena.

V textu, tedy zřetězení jazykových znaků zaznamenaných systémem písma, se ovšem rodí ještě třetí rovina, a to vrstva narace, vyprávění. Právě na té Barthes hledá vztah k realitě. V strukturalismu byla rozvíjena disciplína naratologie, která se strukturalistickou metodou pokouší zkoumat systém vyprávění. O vyprávění přemýšlí jako o znaku, na který aplikuje strukturalistické pojmy. Lingvistické bádání končí u věty, ve zřetězení více vět nemůže nalézt žádné nové poznatky. Z více vět se ovšem začíná vytvářet další znak – narativ, který zkoumá naratologie. Text se stává substancí označujícího naratologického znaku, *diskursu*,⁸⁹ který označuje označované, *příběh*.⁹⁰

Vyprávění je v našich životech všudypřítomné, vypráví novinové články, historie, film či komiks.⁹¹ Přesto se většina naratologů zabývala především literaturou a Barthesův *Úvod do strukturalní analýzy vyprávění* z roku 1966 v tomto směru není výjimkou. V literatuře se totiž s vyprávěním pracuje nejzajímavěji, jde o jakési vyprávění pro vyprávění, uzavřený text sám pro sebe. Literární text nemusí vstupovat do vnějších vztahů, proto ho lze považovat za exemplární text, text pro text samotný.

U jiných textů, historického či novinového, je spojení s realitou ustavováno vnějškovými faktory, systémem citací, pravidly žurnalistické etiky. Vztah textu k realitě je autentifikován, potvrzován zvnějšku, sám to nedokáže. To se ukazuje u literatury, u které tato autentifikace

⁸⁸ Saussure, op. cit., str. 59.

⁸⁹ Barthes, *Úvod do strukturalní analýzy vyprávění*, str. 12.

⁹⁰ Tamtéž, str. 15.

⁹¹ Tamtéž, str. 9.

probíhat nemusí. Ani realistická literatura nedokáže referovat k reálnému, vytváří pouze efekt reálného. Následující výklad se bude věnovat realistické literatuře, přesto dle mého názoru lze uvažovat o obecné platnosti pro všechny texty. Přebytné detaily, které efekt reálného zakládají, mohou provádět podobnou autentifikační funkci i u neuměleckých textů. Setkáme-li se se samotným textem, který nemáme autentifikován nějak vnějškově, mohou právě přebytné detaily a informace zvyšovat pravděpodobnost toho, že textu uvěříme, že ho budeme vnímat jako skutečný záznam reality.

Text musí dojem vztahu s realitou složitě konstruovat specifickým způsobem značení, což se nejlépe ukazuje u realistické literatury, kterou lze považovat za jakýsi exemplární text. Příkladnými fotografiemi Barthesova raného pojetí jsou naopak snímky užití v novinách, ve kterých není ani kousek umění a které na denotované rovině podávají určitou nevinnou zprávu o světě. Aniž bych se chtěl touto problematikou podrobněji zabývat, šel by z tohoto protikladu vyvozovat i Barthesův náhled na umění obecně. Fotografie se vyznačuje tím, že dokáže zcela mechanicky zachytit realitu, a proto není uměním. Literatura naopak musí dojem realističnosti vytvářet svými uměleckými prostředky a nikdy k realitě odkazovat nemůže. Když tedy Barthes navrhuje „opravit iluze o realismu“⁹², který analyzuje jako zvláštní druh značení bez vztahu k realitě, šlo by tuto opravu vést i za hranice literatury, do všech „realistických“ umění. Umění není nikdy realistické, protože když se sděluje pouze realita, jako to dělá fotografie, umění vzniknout nemůže.

Literatura je potom uměním příkladným, protože se k realitě nikdy přímo nevztahuje. Jak se o vztah s realitou může pokoušet, se nyní pokusím vyložit s Barthesovou naratologií a pojmem efekt reálného.

4.1. Barthesova naratologie

Zřetězením více vět vzniká znak vyššího řádu, narativ. Jazyková substance je zformována na označující tohoto znaku, *diskurs*, tedy způsob vyprávění. Označovaným narativu pak nejsou jen jednotlivé pojmy jazyka, nýbrž *příběh*, tedy to, o čem se vlastně mluví, obsah narativu. Barthes pojmy diskurs a příběh přiznaně přebírá od Tzvetana Todorova, který v nich rozpracovává teorie ruských formalistů.⁹³

Pro pochopení pojmu efekt reálného je třeba pochopit především to, jak Barthes chápe příběh. Právě ten totiž v přebytných detailech chybí, označující realistického diskursu nemají označované na rovině příběhu, a tak vytvářejí *referenční iluzi*, jako by slova přímo referovala k realitě „za“ příběhem. V syntagmatu diskursu jsou přebytná označující, která nevytváří paradigma, tak jako další narativní jednotky. Při referenční iluzi se text snaží vytvořit syntagma bez paradigmatu, které nemá označované a přímo referuje k realitě, přesně jako je tomu u denotované roviny fotografie. Textu se to ovšem nikdy nemůže povést, vytváří pouze konotaci ideje „Reálného.“

Když se podíváme, co Barthes v *Úvodu* tvrdí o příběhu a diskursu, abychom mohli takovýto „fotografický“ způsob značení pochopit, moc toho nezjistíme. Barthes sice pojmy příběh (či děj) a diskurs často používá, sám ovšem rozděluje narativní znak na tři roviny: *funkcí*, *akcí* a *narace*.⁹⁴ Roviny funkcí (děje) a akcí (ve skutečnosti jde o rovinu postav, které Barthes chápe pouze jako aktéry děje) lze chápat jako příběhové, patřící do sféry označovaného. Ovšem i u roviny narace řeší Barthes způsoby, jakými diskurs označuje vypravěče a čtenáře. Samotné označující, tedy diskurs nijak blíže zkoumán není a je proto matoucí, jak Barthes chápe narativ jako strukturalistický znak. V rámci výkladu se zabývá pouze označovaným příběhem, který navíc často terminologicky zaměňuje za narativ. Z důvodu přetěžování roviny příběhu a matoucí terminologie Jakub Česka

⁹² Tamtéž, str. 43.

⁹³ Srov. Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 15.

⁹⁴ Tamtéž.

dokonce soudí, že „nelze použít *Úvod do strukturální analýzy vyprávění* v té podobě, v jaké je, jako naratologický nástroj.“⁹⁵

Jak ukáží později, i pojem efekt reálného je kritizován pro svévolnost a arbitrárnost, přesto dle mého názoru má určitou explanační sílu, zvláště v návaznosti na Barthesovy úvahy o fotografii. Z *Úvodu* se proto pokusím vybrat pouze to podstatné pro pochopení efektu reálného a nekladu si za cíl plně vyložit Barthesovu naratologii.

Zaměřím se především na rovinu funkcí. V syntagmatu diskursu Barthes hledá minimální obsahové jednotky, ze kterých se narativ skládá. Tyto jednotky nazývá *funkce* a kritériem jejich vydělení ze syntagmatu musí být význam. Aby diskurs měl označované na rovině funkcí (a tím i na dalších rovinách), musí označovat něco významuplného. Jestliže se v syntagmatu diskursu objeví cokoliiv, co význam nemá, jde právě o přebytečný detail, který chce způsobit referenční iluzi. Co má tedy dle Barthes v narativu význam?

4.1.1. Narativní význam

Za významuplnou jednotku se „považuje každý segment příběhu, který je krajním členem relace. Duší každé funkce je její zárodek, který umožňuje oplodnit vyprávění prvkem, který uzraje později, na téže úrovni nebo i jinde.“⁹⁶ To zní poněkud enigmaticky, ale v zásadě jde o to, že cokoliiv se ve vyprávění objeví, musí se objevit ještě vícekrát, musí se osmyslnit svým dalším využitím v příběhu. Když se v románu zmíní revolver, mělo by se z něj někdy dále v příběhu vystřelit nebo jinak použít, samotná zmínka bez pozdějšího využití nemá význam, je nesmyslná. Funkční jednotky jsou relační, otevírají pole možností, jakým způsobem mohou být v příběhu dále využity. Toto pole možností využití lze považovat za druh paradigmatu: se zmíněným revolverem se může střílet, může se zaseknout, může být vyhozen z okna, může posloužit pro vzpomínku na minulost postavy – z tohoto paradigma možností se v příběhu vybere pouze jedna, která se objeví dále v syntagmatu a vytvoří tak význam vztahem s původní jednotkou. Pouze významuplné jednotky tvoří příběh, tedy označované. Jakmile se objeví něco, co nemá žádný korelát (tedy žádný další účel v rámci příběhu, nevytvoří se paradigma možností), jde o zvláštní způsob vyprávění, který chce vytvořit efekt reálného.

Veškerý význam je pro Barthes uvnitř samotného narativu, lze ho poznat zkoumáním relací jednotlivých funkcí. Jakmile se zde objeví něco bez korelátu, nemá v rámci příběhu význam, a proto vytváří dojem, že zde existuje něco „za“ příběhem. Nic takového ovšem neexistuje, jde pouze o zvláštní způsob značení samotného narativu. Barthes ve svém raném strukturalistickém období chápe narativní znak jako uzavřený a „objektivně“ obsahující význam, vůbec se nezabývá problematikou čtení a čtenáře. Tento přístup známe z výkladu o fotografii, kterou považoval za jakýsi „autonomní“ znak sám o sobě, bez přihlídnutí k aktu čtení, osmyslňování. Jenže zatímco u fotografie byl tento přístup motivován tím, že ji považoval za přímo referující analogon reality, u kterého žádné čtení nebylo potřeba, u literatury je naopak zaštitěn chápáním jazyka jako autonomního systému, zcela zbaveného reference k realitě. Významy jsou udržovány v systému samotného jazyka, není třeba zkoumat nic dalšího, vnějšího a stejně tak je tomu u jazykového narativu. „Řeč jako by se měla u Barthes zalknout,“ glosuje Češka.⁹⁷

Jazykový narativ nikdy nemůže mít vztah s realitou, tak jako je tomu u fotografie. Veškerý význam zůstává pouze uvnitř znaku, neexistuje zde žádná reference:

„Zaujetí, které v nás může rozvlnit četba románu, nepřamení z „vidění“ (skutečně „nevidíme“ nic), ale z významu, to znamená z nejvyššího řádu vztahů, který také má své emoce, naděje, brozby, vítězství. To, „co se

⁹⁵ Češka, op. cit., str. 111.

⁹⁶ Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 16.

⁹⁷ Češka, op. cit., str. 31.

děje“ ve vyprávění, není z hlediska referenčního (reálného) do slova a do písmene „nic“; „to, co nastává“, je sám jazyk, dobrodružství jazyka, jeho objevení se pokaždé oslavuje.⁹⁸

Barthesova pozice naprostého odmítnutí možnosti realistické literatury může působit poměrně extrémně. Když ovšem připomeneme Barthesovu realitu jako „viděnou“, jak ji v citaci výše dokonce sám charakterizuje, je jasné, že k ní jazyk nikdy referovat nemůže. Realismus literatury je pouze určitý způsob značení textu jakožto uzavřeného znaku složeného z označujícího a označovaného, vztah k referentu nemůže vzniknout, pouze referenční iluze.

Abych mohl vysvětlit specifický způsob značení, který vytváří referenční iluzi, musím nejdřív zmínit druhy narativních jednotek, které Barthes rozlišuje. Přebytné detaily jsou význačné právě tím, že funkční nejsou, je tedy třeba vysvětlit, vůči čemu jsou vymezovány.

4.1.2. Narativní jednotky

Barthes v syntagmatu vyprávění rozlišuje různé narativní jednotky, které se řadí do *sekvencí*, které dále tvoří strukturu vyprávění.⁹⁹ Pokouší se zkoumat jakousi „gramatiku“ vyprávění, tedy způsob, jak se jednotky mohou za sebou řadit do sekvencí a vytvářet syntagma narativu. Vyprávění má tedy určitý „jazyk“, který je odhalován v syntagmatu tak, že je rozdělováno na významuplné artikulované jednotky, které vytvářejí paradigma možností.

Nejdůležitějšími jednotkami jsou *jádra*, hlavní momenty vyprávění. Právě ty nejvíce otevírají alternativy směřování narativu, vytvářejí určité paradigma: „Jestliže na některém místě vyprávění *zazvoní telefon*, je stejně možné, že někdo zvedne sluchátko či nezvedne, což zajisté povede příběh dvěma odlišnými směry.“¹⁰⁰ Ostatní jednotky jsou na jádrech závislé, to nejpodstatnější z narativu se odehrává právě zde.

Mezi jednotlivými jádry se mohou vyskytovat *katalyzátory*, což jsou jednotky, které alternativy děje nenabízejí a vyplňují mezery mezi jádry, na která jsou vázané.¹⁰¹ Mezi zazvoněním telefonu a jeho ne/zvednutím se může odehrát spousta malých akcí jako třeba příchod hrdiny a uchopení sluchátka. Význam katalyzátorů je slabší, je parazitický na jádrech. Přesto nikdy není nulový, funkce katalyzátoru může najít svůj korelát i na narativní rovině – zpomalují či oživují vyprávění.

Význam jader se rodí na rovině funkcí, děje. Stejně tak význam katalyzátorů, které navíc mohou mít svou důležitost na narativní rovině. Další dva druhy jednotek naproti tomu svůj korelát nacházejí pouze na vyšších rovinách, akcí (postav) či narace, nejsou dějové.

Prvními z nich jsou *indicie*, „odkazující k povaze, k citu, k atmosféře, k filosofii.“¹⁰² Pomocí indicií můžeme poznávat charakter postav. Jejich korelát nemusí být nikdy vysloveně v diskursu zmíněn, jejich význam je vytvářen ze spojení s dalšími indiciemi, díky kterému pochopíme charakter postavy či situace.

Posledním typem jednotek jsou *informanty*, „které slouží k identifikaci, k situování v čase a prostoru.“¹⁰³ Jde o zvláštní typ jednotek, který Barthes v *Úvodu* moc nerozebírá a v *Efektu reálného* s pojmem informantu jakožto funkční jednotky vyprávění už vůbec nepracuje. Zvláštní jsou proto, že děj nijak nerozvíjí, pouze přináší jakousi „hotovou“ informaci. Ta může být funkční na rovině postav, pokud je o informaci o postavě. Jakmile ale informanty zbytně označují prostředí či přesný čas, který jinak v příběhu nemá žádný význam, začínají fungovat jinak, zakládají referenční iluzi, „zakotvují“ diskurs v realitě. Nyní se pomocí článku *Efekt reálného* podívám na to, jak toto „zakotvení“ probíhá.

⁹⁸ Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 43.

⁹⁹ Tamtéž, str. 26.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 20.

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Tamtéž, str. 21.

¹⁰³ Tamtéž, str. 22.

4.2. Efekt reálného

Když Barthes rozděluje syntagma realistických textů na funkční jednotky, zbydou mu přebytečné, bezvýznamné detaily. Nejde o katalyzátory či indicie, neodkazují ve vyprávění nikam dál, jsou zde zcela samy pro sebe. Jako příklad používá detail barometru z Flaubertova *Prostého srdce*:

„Když Flaubert popisuje sál, ve kterém stojí patronka Félicité paní Aubainová, říká nám, že se „na starém pianě pod barometrem vršila pyramida krabic a kartonů“ (...) Je-li ve Flaubertově popisu možné vidět v označení piana jakýsi index (indicii) měšťácké životní úrovně jeho majitelky a v označení kartonů znak nepořádků a jakoby opuštěnosti, způsobily konotovat atmosféru domu Aubainů, žádná účelovost se nezdá zdůvodňovat referenci barometru – objektu, který není ani nevhodný, ani signifikantní, a nepatří tak na první pohled do řádu podstatného.“¹⁰⁴

Zmíněný barometr je v tomto případě bezvýznamný, nepředává nám žádnou informaci, která by se dala ve vyprávění dále využít, která by zakládala paradigma korelátů. Je to přebytečný detail, jakýsi „přepych narace“¹⁰⁵, který neodkazuje k ničemu jinému než sám k sobě.

Lze problematizovat vymezení přebytečných detailů i metodu, kterou k tomuto vymezení Barthes dospívá. To činí Josef Fulka ve své monografii o Barthesovi: „Otázka zní, jaký epistemologický či metodologický princip nám tyto informace umožňuje určit jako „nadbytečné“ a „bezvýznamné“. (...) Barthesův nenucený přístup, zbavený „metodologické odpovědnosti“, se zde stýká se svévolí a arbitrárností.“¹⁰⁶ Nelze barometr interpretovat např. jako indicii pozornosti postav k počasí a prostředí? Jako znak určité vědeckosti majitelů domu? Kdo a jak může určit, zda je daný detail skutečně nevýznamný? Nejde pouze o určitou interpretační libovůli?

Tyto otázky jsou jistě pádné, přesto taktó nemůžeme „odvysvětlit“ všechny přebytečné detaily. Barthes totiž tato nesignifikantní označení spojuje s popisem. Právě popis v Barthesově pojetí funkčního vyprávění „není zdůvodněn žádnou dějovou či komunikační účelností.“¹⁰⁷ Realistické popisy prostředí z realistické literatury skutečně známe a nemůžeme je všechny plně převést na kombinaci indicí. Funkce popisu v realistické literatuře je „v něm samém“, nemá odkazovat nikam dál. Z pohledu Barthesova pojetí funkčního vyprávění proto popis klade otázku, zdali je skutečně všechno ve vyprávění signifikantní, významuplné. Pokud nikoliv, jaký je potom význam této nesignifikantnosti?

Popis měl význam, byl účelný v klasické rétorice: zde jeho účelem bylo krásno. Rétorické cvičení *ekphrasis* spočívalo právě ve vytvoření krásného popisu, na jeho pravdivost se ovšem vůbec nehledělo, v severní zemi mohou žít lvi i růst olivovníky.¹⁰⁸ Účel popisu zůstával uvnitř vyprávění, znaku, nemusel k ničemu referovat.

Estetický imperativ „krásného popisu“ je ovšem u realistické literatury omezován, je „smíšen s realistickými imperativy. Vypadá to, jako by přesnost referentu, nadřazeného či nezávislého na všech jiných funkcích sama poroučela a zdůvodňovala, jak jej popsat. (...) Estetická omezení se zde prostupují – alespoň jakožto alibi – s omezeními referenčními.“¹⁰⁹

Skutečná podoba popisovaných věcí u realistického popisu předurčuje, co může být zaznamenáno. Spisovatel si nesmí „vymýšlet“, musí se držet pravdivosti referentu. Toto referenční omezení je ovšem vždy prostoupeno s omezením estetickým – zaznamenat se může pouze něco,

¹⁰⁴ Barthes, Roland. 2006. „Efekt reálného“. *Aluze* 10 (3): 78-81, str. 78.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Fulka, Josef. 2010. *Roland Barthes – Od ideologie k fantasmatu*. Praha: Togga, str. 38.

¹⁰⁷ Barthes, *Efekt reálného*, str. 78.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 79.

¹⁰⁹ Tamtéž.

zvyklosti psaní zamezují „opojení z označení.“¹¹⁰ Jak jsme viděli u jazykové zprávy fotografie, řeč je vždy s „viděným“ v neshodě, vybírá pouze něco, nikdy nemůžeme slovy dokonale popsat analogickou plnost pohledu. Plnost viděného referentu by mohla být popisována donekonečna, proto musí být i realistický popis stále vázán pravidly psaní.

Analogičnost popisu je tedy třeba chápat v rámci celého narativního znaku. V syntagmatu diskursu se objevují malé detaily bez paradigmatu možností, bez významu. Tím vytvářejí dojem analogičnosti diskursu, tváří se jako neartikulované, nevydělitelné části. Nemají označované na rovině příběhu, a tak zakládají zdání toho, že referují k něčemu „za“ příběhem, k realitě: „Sémioticky je „konkrétní detail“ konstituován *přímým* spolčením referentu a označujícího; označované je vyloučeno ze znaku.“¹¹¹

Zde už vidíme spojitost s Barthesovým pojetím fotografie. Konkrétní detaily se snaží tvářit jako čisté spojení s referentem, s realitou, tak jako to dělá fotografie. Chybí jim označované na rovině příběhu, snaží se být čistým výrazem reality. Jenže zatímco fotografie je pro svou analogickou povahu takového značení schopna, jazykovému popisu se to nikdy nemůže povést. Přebytné detaily v realistické literatuře skutečně nereferují ke konkrétním referentům. Místo toho konotují ideu „Reálna.“ Realita se tedy do realistické literatury dostává jako konotovaná idea, realistický diskurs si musí osvojit rétoriku přebytných popisů a detailů, které nemají označované denotované, nýbrž konotují ideu „Reálného“: „Nedostatek označovaného ve prospěch jediného referentu se stává samotným označujícím realismu: vzniká *efekt reálného*, základ onoho nepřiznaného pravděpodobna, který formuje estetiku všech běžných děl modernity.“¹¹²

Význam přebytných detailů je proto na rovině narace, jak už Barthes předesílá v *Úvodu*: informanty jsou nakonec funkční, ale pouze jako realistický operátor na úrovni narace.¹¹³ Informanty potvrzují, autentifikují akt vyprávění. „Přepych narace“, přebytné detaily tak mají účel samy v sobě, už to, že jsou zmíněny, zakládá dojem realističnosti či dokonce pravdivosti vyprávění. Ondřej Sládek shrnuje: „Barometr v salónu paní Aubainové není významný proto, že je umístěn v salónu, nebo že se jedná právě o barometr, ale především proto, že je o něm v textu vůbec zmínka. Odkazuje pouze sám na sebe, čím potvrzuje sebe sama jako reálno.“¹¹⁴

Užití realistických informantů ovšem není vlastní všem vyprávěním, pouze těm moderním západním. Barthes projekt realismu považuje za jednu z realizací „dezintegrace znaku“, která je „velkou událostí modernity“¹¹⁵ Všechny moderní styly nakládají se znaky zvláštními způsoby, rozbíjí jejich klasickou podobu. V realismu se přítomna „intence proměnit trojčlennou povahu znaku tak, aby udělalo z označení pouhé setkání objektu a jeho výrazu.“¹¹⁶ Realismus chce vytvořit dojem, že je zde pouze označující a referent, jako je tomu u fotografie. Zcela se snaží skrýt kulturní, kódované označované, které realitu vždy určitým způsobem dělí, pozměňuje, interpretuje. Absence označovaného je ovšem pouze iluzorní, ve skutečnosti musí být vždy přítomno. Naše západní moderní kultura se ovšem dle Barthesa vyznačuje skrýváním arbitrárních kódů, vytvářením dojmu, že je jí vlastní jakási „nevinná“ či objektivní interpretace reality nebo dokonce realita sama.

I sám Barthes ovšem možnost objektivního záznamu reality připouští, a to právě u fotografie. Lze uvažovat o tom, že vynález nevinné reference k realitě ve fotografii přinejmenším přispěl k vývoji realismu jakožto uměleckého směru. Zkušenost fotografie, kterou Barthes charakterizuje

¹¹⁰ Tamtéž.

¹¹¹ Tamtéž, str. 80.

¹¹² Tamtéž, str. 81.

¹¹³ Srov. Barthes, *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*, str. 22.

¹¹⁴ Sládek, Ondřej. 2007. "Tři typy mimesis". *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická* 56 (V10): 11-22, str. 14.

¹¹⁵ Barthes, *Efekt reálného*, str. 81.

¹¹⁶ Tamtéž.

jako „absenci smyslu naplněného všemi smysly“, mohla přispět k užívání „nesignifikatních“ označení, jak je vytváří realistická literatura. Realistické imperativy se ovšem neomezují pouze na literaturu, zakrývání „smyslu“, tedy kódovaného označovaného, je vlastní celé naší kultuře: „Čistá a jednoduchá „repräsentace reálného“, prostý vztah „toho, co je“ (nebo bylo), se tak jeví jako odolávání vůči smyslu. (...) V ideologii naší doby je obsedantní reference „konkrétního“ (...) namířena vždy jako válečná zbraň proti smyslu.“¹¹⁷

Čistou repräsentaci reálného bez jakéhokoliv smyslu může hledat pouze kultura, která má fotografii, která zná prosté ukázání „toho, co bylo“, čistou referenci reality. Jak se ovšem ukázalo u konotačních rovin fotografie, tato „nevinná“ repräsentace není nikdy sama, skoro nikdy se s „čistou repräsentací“ setkat nemůžeme. Přesto právě tato „nevinná“ zpráva denotované roviny fotografie dokáže vyživovat a skrývat smysl, který se na ni lepí. Vše je samozřejmé, významy jakoby neexistující, automatické, vůbec jim nevěnujeme pozornost. Stejný proces jako by prováděly i jiné znaky, jako třeba literatura. Zde ovšem chybí čistá denotativní rovina, a tak je realita pouze konotována specifickým způsobem značení.

Sám Barthes dává fotografii s literárním realismem do souvislosti, stejně tak jako vědeckou historii či turismus. Všechny tyto fenomény vzniklé v 19. století zakládají obsesi realitou: „Reálno“ má reputaci vystačit si samo se sebou. (...) *Bytí zde* věci je dostačujícím principem promluvy.“¹¹⁸ Jakmile je reálno jakýmkoli způsobem přítomno, už se nemusíme ptát na rovinu smyslu, nemusí nás zajímat, jak moc je toto reálno pozměněno, kódováno, upraveno. Reálno funguje jako autentifikační „nevinný“ základ, ve kterém se všechny arbitrární společenské významy mohou schovat.

To vidíme nejlépe u fotografie, která dokáže skrýt velkou řadu konotovaných významů, a přesto se tvářit zcela „nevinně.“ Barthes ovšem svou sémiologií tyto významy odhaluje a ukazuje jejich umělost a arbitrárnost. K denotativní rovině toho ovšem sémiologickými pojmy mnoho říci nedokáže, musí přijít s vlastními novými výrazy. Sémiologie u denotované fotografické zprávy naráží na svůj limit, o absolutním analogonu reality toho nedokáže mnoho říci. Když se ovšem stejným způsobem Barthes zaměří na realistickou literaturu, původně neanalyzovatelné analogické znaky reálného jsou ukázány pouze jako konotátory idey „Reálného.“ S tímto způsobem značení si naopak sémiologie dokáže poradit, sémiologická metoda založená na strukturalistické lingvistice jazykové vyprávění nakonec dokáže plně analyzovat. Právě v naratologii, které byl Barthes průkopníkem, dále našla sémiologie velké uplatnění. V úvahách o fotografii a vizuálních znacích, stejně jako v dalším Barthesově myšlení, už ovšem své místo nenašla.

¹¹⁷ Barthes, *Efekt reálného*, str. 80.

¹¹⁸ Tamtéž.

5. Závěr

Vyložil jsem Barthesovy rané teorie fotografie a ukázal jsem jejich souvislost s pojmem efekt reálného. Komparoval jsem způsoby, jakými se k realitě dokáže vztahovat fotografie a textové vyprávění. Vedle toho jsem řešil otázku funkčnosti sémiologických pojmů a metody pro různé druhy znaků, především pro fotografii. Na závěr se pokusím zrekapitulovat závěry, ke kterým jsem došel.

Vztah fotografie k realitě je přímou denotací referentu. Chybí zde označovaný pojem, je proto zprávou bez kódu. Je analogonem viděné reality, jejíž minulou existenci je navíc schopna potvrdit. Jak analogičnost, tak „bylost“ fotografie jsou aspekty, které nejdou popsat sémiologickými pojmy založenými na strukturalistické lingvistice, proto nutí Barthes vymýšlet pojmy vlastní, a tak dle mého názoru přispívají k postupnému Barthesovu odklonu od rigorózní sémiologické metody.

Textové vyprávění naopak dokáže pouze konotovat ideu „Reálného“, sama realita nikdy ve znaku přítomna být nemůže. Přestože se realistické texty pokouší o stejnou absenci označovaného a „nevýznamuplnost“, jako je vlastní fotografii, Barthes nakonec ukazuje, že jde pouze o zvláštní druh značení. Bezvýznamné detaily jsou stejně artikulovanými a významuplnými znaky, jako všechny ostatní části narativního syntagmatu a fungují tak v jakési „gramatice“ či „jazyku“ vyprávění. V případě textového narativu je tedy jazykový model funkčnější než u fotografie.

Barthesova sémiologická metoda založená na Saussurově lingvistice si jako jeden cíl kladla poukázání na arbitrárnost a „nepřirozenost“ jazyka a dalších společenských kódů, ve kterých ve společnosti žijeme. V raném Barthesově myšlení, jak ho známe např. z *Mytologií*, měla být tato metoda dokonce politickým nástrojem, právě ukázání nahodilosti určitých zvyků a způsobů přemýšlení mělo vést k jejich změně.

Není tedy divu, že u zcela motivovaného, analogického znaku fotografie takto postavená metoda nemůže plně fungovat. Fenomén fotografie byl pro Barthesa důležitým tématem, protože mu ukázal limity sémiologie a přiměl ho hledat další možné směry bádání, které později rozvíjel např. ve *Světle komoře*.

Při analýze textového sdělení naopak takto postavená metoda funguje a daří se jí přesně to, co od ní Barthes požadoval. Ukazuje zdánlivě „přirozené“ a „nevinné“ značení reality jako konotovanou ideu „Reálna“ ze společenské ideologie. Rozbívá samozřejmost a „bezvýznamnost“ realistické „rétoriky“ přebytečných detailů a ukazuje konstruovanost a umělost narativního sdělení. Texty jsou totiž v protikladu k fotografii vrcholně kulturní a konstruované. Narativy lze chápat jako zdroje inteligibility, kterou osmyslňujeme svět. Právě proto ale nikdy nemohou přímo realitu zachytit. Pro Barthesovo pojetí „viděné“ reality jde totiž vždy o něco přidaného, kulturně a dějinně podmíněného, arbitrárního.

Bibliografie

Primární literatura

- Barthes, Roland. 2004. "Rétorika obrazu". In: *Co je to fotografie*, 51-61. Praha: Hermann & synové.
- Barthes, Roland. 1982. "The Photographic Message". In: *A Barthes Reader*, 194-210. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1994. *Světlá komora: vysvětlivky k fotografii*. Bratislava: Archa.
- Barthes, Roland. 2006. "Efekt reálného". *Aluze* 10 (3): 78-81.
- Barthes, Roland. 2002. "Úvod do strukturální analýzy vyprávění". In: *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*, 9-43. Brno: Host.
- Barthes, Roland. 1997. "Základy sémiologie". In: *Kritika a pravda*, 81-181. Liberec: Dauphin.
- Barthes, Roland. 2015. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Praha: Fra.
- Barthes, Roland. 2018. *Mytologie*. Praha: Dokořán.
- Barthes, Roland. 2012. *Říše znaků*. Praha: Fra.
- Saussure, Ferdinand de. 1989. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon.

Sekundární literatura

- Culler, Jonathan D. 1983. *Roland Barthes*. New York: Oxford University Press.
- Češka, Jakub. 2010. *Zotročený mýtus: Roland Barthes*. Praha: Togga.
- Fulka, Josef. 2010. *Roland Barthes – Od ideologie k fantasmatu*. Praha: Togga.
- Oxman, Elena. 2010. "Sensing the Image: Roland Barthes and the Affect of the Visual." *SubStance* 39, no. 2: 71-90.
- Sládek, Ondřej. 2007. "Tři typy mimesis". *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity. V, Řada literárněvědná bohemistická* 56 (V10): 11-22.