

„ČÍTANIE“, ALEBO INTERPRETÁCIA? OBRAZ V RUKÁCH SEMIOTIKA

RADANA ŠAFARÍKOVÁ, Katedra elektronické kultúry a sémiotiky FHS UK, Praha, ČR

„Čítajte príbeh a obraz, aby ste rozpoznali, či každá vec zodpovedá téme.“

Citát pochádza z listu, ktorým Poussin v roku 1637 sprevádza zásielku obrazu *Manna* pre svojho dlhoročného mecéna Chanteloua. O pár storočí neskôr, vytrhnutá z kontextu, magneticky priťahuje pozornosť viacerých teoretikov, pre ktorých sú semiotické nástroje podstatnou metodologickou výbavou. „Ak je čítanie adekvátne v prípade príbehu, je použiteľné aj v prípade obrazu?“ ([3], 80). Má „čítanie“ právoplatné uplatnenie na obrazovej ploche? Alebo ide o lacnú metaforu, ktorá len používa iný názov pre už dávno existujúce praktiky ikonografickej a ikonologickej analýzy umeleckého diela? A konečne, čo sa stane, ak vezmeme daný citát „à la lettre“? Nebezpečný podnik, tvrdia jedni; zbytočná špekulácia, tvrdia ďalší; plodná úvaha, tvrdia niektorí. Medzi tých posledných patrí aj Louis Marin, podľa ktorého možno chápať Poussinov výrok dvojako: Prvé vysvetlenie odkazuje na vzťahy medzi obrazom a textom-predlohou (v tomto prípade je to úryvok z *Exodu*), ktorý obraz ilustruje. Nástroje ikonografie sa potom núkajú samé: „Čítať“ obraz tu logicky znamená *čítať príbeh preložený do vizuálneho obrazového jazyka*. Súhlasíme s kritikmi, ktorí v tomto vysvetlení „čítania“ vidia „falošný pojem“ ([2], 30), redukujúci obraz na text, kde každý prvok obrazu zodpovedá prvku lingvistickému. Vzťah textu a obrazu je však ďaleko komplexnejší a neobmedzuje sa iba na kvázipodriadenosť obrazu svojmu textu-predlohe. Druhé vysvetlenie Poussinovho výroku podľa Marin obe zložky zrovnoprávňuje: Text možno študovať v obraze a naopak, obraz v texte. Ich spoločné hranice, čiastočné prekrytia, neisté pnutia sú ozajstným materiálom „čítania“ obrazu – ide o „spletenec, kde sa text stáva tkanivom s obrazom a v obraze – *textualizuje ho* – a kde obraz je obrazom, ikonou s textom a v texte – *ikonizuje ho*“ ([3], 79).

Svedčí o tom i tzv. „vizuálny šum“, ktorý sa nám vkradne do hlavy pri pozorovaní obrazu. Ide o šum zložený „z úryvku básne, z fragmentu príbehu, z časti článku, z prerušeného odkazu, z ozveny konverzácie, z náhodnej spomienky..., šum, ktorý sa objaví, aby zjemnil naše utrpenie nerozlučiteľne späté s potešením (či vzrušením) vidieť nemé formy a farby rozmiestnené na plátne“ ([4], 7 – 8). Týmto poetickým jazykom Marin uvádza svoju publikáciu venovanú z veľkej časti Poussinovi a jeho majstrovskému dielu *Pastieri z Arkádie*, obrazu, u ktorého pátranie po „pravom“ význame zvädzalo viacerých historikov umenia. Marin verí, že na „zčítateľnenie“ spomínaného obrazového šumu – špeciálne v súvislosti s analýzou Poussinovho obrazu – je nevyhnutné vydať sa nie priamou cestou založenou na kontinuite a naratívnej kauzálnosti, ale zvoliť okľuky, priečne cesty, skratky, digresie, vybočenia... *Flanerie, vagabondage*, alebo aj *priečne čítania (lectures traversières)* sú pojmy, ktorými náš autor ([6], 10) označuje svoje blúdenia medzi znakmi, pričom príslub definitívneho pochopenia zmyslu obrazu je vopred odsúdený na neúspech. Čo Marin ponúka, to je skôr možnosť *uchopenia logiky fungovania významu*, a nie jeho definitívne ukončenie. *Priečne čítanie*, názov inšpirovaný paríž-

skou ulicou *Rue Traversière* v 11. obvode, má iba ten zmysel a smer, ktorý mu dočasne určí prechádzajúci sa, a tak ako pri prechádzkach parížskymi ulicami (bez začiatku a konca, bez jasného cieľa) „je to smer segmentovaný, zmysel fragmentovaný, a mení sa v okamihu zahnutia“.

Interpretácia/čítanie Poussinovho obrazu možno ani nemá inú alternatívu: môžeme sa len uspokojiť so „zmyslom fragmentovaným“ a s významom bližšie neurčeným. Konfrontácia jeho analýzy *Pastierov z Arkádie* ([4]; [7], 263 – 275) s analýzou jedného z najpopulárnejších historikov umenia Erwina Panofského [8] plastickejšie vystihne rozdiely medzi oboma prístupmi a tiež Marinov paradox „bližšie neurčiteľného významu“. Marinov rozbor vychádza z transferu lingvistického modelu komunikácie, konkrétne z tzv. deiktickej štruktúry, ktorej uplatnenie v jazyku má jasné pravidlá, na maľbu. Podľa Emila Benvenisteho je *deiktika* tvorená časovými a miestnymi súradnicami, v ktorých prebieha reč (parole), napríklad osobnými alebo ukazovacími zámenami, príslovkami času a miesta atď. Zatiaľ čo reč je v systémoch vypovedania doménou *prejavu* (discours), jazyk zodpovedá systému *príbehu* (histoire). Zatiaľ čo prvý sa vyznačuje prítomnosťou „deiktickej siete“ („ja“, „ty“, „tu“, „tam“...) a predpokladá rozprávača a poslucháča, v druhom „nikto nehovorí a jednotlivé udalosti sa zdanlivo rozprávajú samy“ ([1], 238 – 242). Historické vypovedanie je charakteristické pre rozprávanie o minulých javoch, ktoré sa udiali v istom čase a bez zásahu poslucháča. V maľbe je prítomnosť formálneho aparátu prejavu otázná. Z vlastnej skúsenosti vieme, že na obraze jednoducho pozorujeme figúry „performujúce“ svoje naratívne funkcie, „akoby sa rozprávali samé od seba“. Marin však tvrdí, že v maľbe sú oba systémy – *discours* a *histoire* – prítomné simultánne a koexistujú v každej obrazovej „reprezentácii-vypovedaní“ s tým rozdielom, že v maľbe sú všeobecne potlačené, nepriznané. Existujú však výnimky, keď ich priznanie tvorí hlavnú tému obrazu – aspoň tak to tvrdí Marin o *Pastieroch z Arkádie*. „Ponúkam nasledovné,“ píše Marin: „Obraz z Louvru je reprezentáciou procesu naratívnej reprezentácie charakteristickej pre príbeh. Pozornému pohľadu ukazuje proces popretia vypovedania, charakteristický pre historický výpoveď“ ([4], 37). Podľa Freuda je každé popretie (denegácia) súčasne maskovaným potvrdením. A tak nielen pre *Pastierov z Arkádie*, ale pre všetky obrazy založené na modeli reprezentácie je charakteristické potlačenie systému vypovedania (deiktickej alebo naratívnej štruktúry) v prospech výpovede, teda zobrazeného príbehu. Tak, ako pri čítaní prechádzame skrz písané alebo tlačené znaky rovno k významu, v obraze ignorujeme všetko to, čo sa zúčastnilo na jeho tvorbe. Rovnako, ako pri čítaní sú znaky síce nevyhnutné, no pod pohľadom čítajúceho sa musia akoby rozplynúť, aby sa nezastavil na pol ceste pri *označujúcich* a aby *označované* neustránil z dohľadu, aj pri čítaní obrazu musí aparát *prezentácie* zmiznúť a nechať priestor čisto ikonickému *reprezentácii*. *Pastieri z Arkádie* sú výnimoční práve tematizovaním tohto stručne načrtnutého problému: Nerozprávajú príbeh, ale to, ako sa príbeh v obrazovej reprezentácii rozpráva. V samotnom centre obrazu je vpísané EGO – nesúrodá inštancia prejavu – niekoho, kto príbeh zobrazených *pastierov* rozpráva. Ale kto? A aký príbeh? Ilustráciu literárneho príbehu tradičného elegického razenia podľa Panofského, „primitívne dejiny výmeny“, pôvod komunikácie podľa Marina ([4], 49).

„Et in Arcadia Ego“ je nápis umiestnený v strede obrazu. Jeho dešifrovanie a interpretácia vo vzťahu k téme obrazu a k historickému vývoju podobných ikonografických námetov je jadrom Panofského analýzy. Dva alternatívne preklady latinského nápisu

zaručujú dve možné interpretácie obrazu: jedna je správna z gramatického hľadiska, druhá sa skôr zhoduje s umeleckým vývinom. Fascinácia samotným nápisom vytláča v Panofského štúdiu obraz ako taký: nápis je totiž nevyvrátiteľným dôkazom „zobrazeného zmyslu“. Prvý preklad „Aj v Arkádii, ja, Smrť, existujem“ začleňuje obraz do tradície *memento mori*, kde podobné slová zvykla vyslovovať lebka, aby pripomenula pomítnulosť života; druhý preklad „Aj ja som žil v Arkádii“ prenecháva miesto sentimentálnemu, elegickému žánru, ktorého reprezentácie sýtli bukolickú literatúru (Ovídius, Vergílius). Umelecké diela v Panofského analýze tieto premeny zmyslu nanajvyš ilustrujú: „Obraz z Louvru už nezobrazuje dramatické stretnutie so Smrťou, ale kontemplatívnu meditáciu nad ideou smrteľnosti“ ([8], 296); scéna zobrazuje „prenesený význam“ nápisu a v tom spočíva dôležitosť Poussinovho obrazu. *Čitateľné* je chápané ako syntetická a ikonologická operácia, pri ktorej sa „prekladajú“ do *viditeľného* sveta *neviditeľné* témy, koncepty a idey.

Aké témy a príbehy, pýta sa Marin, keď to, čo je zobrazené na Poussinovom obraze, predstavené štyrmi postavami zhluknutými okolo nápisu na kamennej hrobke, je príbeh (*histoire*) ako taký? Traja pastieri si vymieňajú pohľady a gestá vzťahujúce sa na štvrtého pastiera, ktorý je zároveň správou i referenciou. Pred očami máme tichý dialóg realizovaný v čisto ikonickej podobe: „ukazovacie gesto a tri pohľady, minimálna abeceda maliarskeho jazyka“ ([4], 47). Pastier vľavo je v indiferentnom vzťahu k ostatným postavám, až na to, že sa na kľáčiacu postavu pozerá; ikonicky povedané, vysiela ju ako správu (vysielanie), teda „predmet-na-videnie“ smerom k pastierke vpravo, ktorá ju prijíma (prijem), zatiaľ čo pastier vpravo sa k nej simultánne svojím indikujúcim gestom (referencia) vzťahuje a pohľadom sa pýta (kód) pastierky. Spolu s Marinom bez problémov rozpoznáme známy Jakobsonov model komunikácie a práve daný model je podľa neho ozajstnou témou Poussinovho obrazu: maliar a neskôr aj divák sú v pozícii lingvistu konštruujúceho model, *vypovedajú o modeli vypovedania, reprezentujú model reprezentácie*. No aká je konečne „správa“ tohto obrazu? Kľáčiaci pastier, ktorý sa zároveň pozerá na hladkú stenu múru, ukazuje na ňu prstom, číta ju, či dokonca ju potichu vyslovuje: slová „*e t i n A r - c a d i a...*“ akoby vychádzali priamo z jeho úst ako kedysi na stredovekom fylaktéri. A kto je potom *Ego*, kto píše, aký je význam vytesanej vety? Sú to otázky, ktoré si kladieme spolu s pastierom, vyvedení z rovnováhy dvojitou absenciou: jednak subjektu reprezentácie a výpovede bez adresáta, jednak bodu pohľadu maliara/diváka a bodu úniku v centre obrazu. Centrum obrazu je totiž „zatarasené“ hladkou plochou náhrobnej dosky a tak, ako je pre kľáčiaceho pastiera – nášho dvojníka – táto doska obrazom, pre nás je obrazom jeho hrobka. „Vidí tak, ako vidím ja, číta tak, ako čítam ja, ukazuje tak, ako ukazujem ja; a to, čo je pre mňa obrazom, je pre neho hrobkou: hrobka je jeho obraz. Jeho hrobka je môj obraz“ ([4], 52), píše Marin pri jednom zo svojich *priečnych čítaní*. Definitívneho zmyslu obrazu sa v Marinovovom „čítaní“ obrazu nedopátrame, zato logika jeho fungovania nám odhalí netušené možnosti „čítania príbehu a obrazu“, radikálne odlišného od ikonografických interpretačných techník.

LITERATÚRA

- [1] BENVENISTE, E.: *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard 1966.
- [2] DAMISH, H.: Sémiologie et iconographie. In: *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*. Paris: Denoël/Gonthier 1976.
- [3] MARIN, L.: *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck 1971.
- [4] MARIN, L.: *Détruire la peinture*. Paris: Flammarion 1977.
- [5] MARIN, L.: Panofsky et Poussin en Arcadie. In: *Sublime Poussin*. Paris: Seuil 1995, pp. 106 – 125.
- [6] MARIN, L.: *Lectures traversières*. Paris: Ed. Albin Michel 1992.
- [7] MARIN, L.: Toward a theory of reading in the Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Shepherds'. In: *The Art History: A Critical Anthology*. NY: Oxford University Press 1988 (pôvodne in: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. S. Leiman et I. Crossman (eds.) 1980).
- [8] PANOFSKY, E.: Et in Arcadia Ego. Poussin et la tradition élégiaque. In: *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris: Gallimard 1969.

Mgr. Radana Šafaříková, PhD.
Katedra elektronické kultury a sémiotiky FHS UK
Hůrka, budova B
U kříže 8
158 00 Praha 5
Česká republika
e-mail: radanasafarik@yahoo.com