

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pojetí fotografie v díle Rolanda Barthese

Vedoucí práce: Mgr. Filip Hotový, Ph.D.

Autor práce: Tereza Kautzká

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4. ročník

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu své kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz, provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, 31. července 2019

Tereza Kautzká

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Filipu Hotovému, Ph.D. za jeho trpělivost a cenné rady při vedení této práce.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá estetikou fotografie, tak jak k ní ve svém díle přistupuje Roland Barthes. Stěžejním dílem pro celou práci je jeho poslední studie z roku 1980 s názvem *Světlá komora – Poznámka k fotografii*, ve které se odklání od svého typicky sémiologického přístupu ve prospěch širšího a z filozofického hlediska osobněji ukotveného pojetí fotografie na pomezí fenomenologie, sémiologie, psychoanalýzy a osobní biografie. Skrze tuto práci se budu odkazovat k Barthesovým předešlým textům, ve kterých se o fotografii více či méně zajímal. Jedná se zejména o *Fotografickou zprávu* (1961), *Rétoriku obrazu* (1964) a *Třetí smysl* (1970). Zaměřím se na charakteristiku fotografie jako takové, na její ontologii a na to čím je fotografie specifická a co ji odlišuje například od jiných druhů umění. Budu se věnovat zejména dvěma stěžejním pojmům ze *Světlé komory*, pojmům *studium* a *punctum*, a tomu, jak je *punctum* provázáno s časem a se smrtí.

Klíčová slova: fotografie, Roland Barthes, *studium*, *punctum*, čas, smrt

Annotation

This bachelor thesis deals with an aesthetic of photography from the point of view of Roland Barthes. The main work I am going to deal with in this thesis is the last study called *Camera Lucida – Reflections of photography* by Roland Barthes from 1980. In this book, he deviates from his typical semiological approach to the benefit of wider and more personal gripped concept of photography on the border with phenomenology, semiology, psychoanalysis and personal biography. In this thesis, I am also going to work with Barthes' previous texts in which he was interested in photography. These texts include the *Photographic Message* (1961), *The Rhetoric of the Image* (1964) and *The Third Meaning* (1970). I am going to focus on the characteristic of photography like a photography itself, on its ontology and why the photography is that specific and what makes it that specific from the other kind of Art. Mainly I will focus on two key concepts from the *Camera Lucida*, the concepts of *studium* and *punctum* and how this *punctum* is connected to time and death.

Keywords: Roland Barthes, *studium*, *punctum*, time, death



[1] *Daniel Boudinet , Polaroid (1979)*

Obsah

1. ÚVOD	8
2. SVĚTLÁ KOMORA	10
3. STUDIUM	12
3.1 KÓDOVANÉ SDĚLENÍ.....	13
3.2. NEKÓDOVANÉ SDĚLENÍ.....	17
3.2. SMYSL VSTRÍCNÝ A TUPÝ.....	19
4. PUNCTUM	21
4.1. PUNCTUM-DETAIL.....	22
4.2. SATORI.....	24
4.3 PUNCTUM JAKO “TOTO BYLO”.....	25
4.4. PŘÍTOMNOST SMRTI VE FOTOGRAFIÍ.....	28
6. ZÁVĚR	30
7. PŘÍLOHY	32
7.1. ROLAND BARTHES.....	32
7.2 OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	33
8. Seznam použité literatury.....	37

1. Úvod

V této práci se zaměříme na uvažování Rolanda Barthesa o fotografii. Výchozím a nejdůležitějším textem pro nás bude studie s názvem *Světlá komora – Poznámka k fotografii*¹, skrze kterou budeme postupovat k Barthesovým dalším textům, ve kterých se o fotografie více či méně zajímal a přes něž se budeme snažit porozumět pojmům ze *Světlé komory*. Stěžejními pro nás budou dva pojmy, a to pojmy *studium* a *punctum*, které Barthes v této studii zavádí, a které se staly běžnou součástí slovníku v různých debatách o fotografii. Nebudeme postupovat chronologicky po jednotlivých textech až k textu poslednímu. Bude to především pojem *studium*, skrze který se v první části této práce dostaneme k Barthesovým předešlým textům, které nám pomohou lépe pochopit jeho vývoj v pojmání fotografie. Ve druhé části se zaměříme na pojem, který je pro *Světlou komoru* zásadnější, a tím je pojem *punctum*. Tento pojem definuje Barthes hned dvakrát. V první části knihy hovoří o *punctum* jako o určitém detailu, který nám narušuje *studium*. Ve druhé části pak tento pojem spojuje s noematem fotografie „toto bylo“. Zaměříme se na to, jak se *punctum* vztahuje k času a k pojmu smrti, jejíž přítomnost je *Světlou komorou* provázána.

Barthesovo dílo není možné seřadit do koherentního celku, jež by tvořilo ucelenou teoretickou linii. Postupně se od kritiky dějin přesouvá k obecné i aplikované sémiologii, až si nakonec utvoří zcela jedinečný způsob uvažování.² Sám Barthes své dílo dělí do několika fází, k nimž přiřazuje určitý intertext, ve kterém se nemusí nutně jednat o přímý vliv na dané období, ale jak sám uvádí „je to spíše jakási hudba figur, metafor, myšlenek – slov“.³ Prvním obdobím, o kterém hovoří, je období *intervence*, jedná se o mytologické období (žánr sociální mytologie). Intertextem jsou zde Sartre, Marx, Brecht a spadají sem díla jako *Nulový stupeň rukopisu*⁴, *Texty o divadle*⁵ a *Mytologie*⁶. Druhou fází nazývá *fikci*, což je Barthesovo sémiologické období, hlavním intertextem zde není nikdo jiný než Saussure a spadají sem díla *Základy sémiologie*⁷ a

¹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

² BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-33-4.str. 1.

³ Tamtéž, str. 175.

⁴ Nulový stupeň rukopisu-jedná se o studii vydanou v roce 1953, která pojednává o historických podmínkách literární řeči.

⁵ *Écrits sur le théâtre*-posmrtně vydaný soubor.

⁶ Jedná se o eseje z let 1954-1956, zabývající se povahou, funkcí a dosahem mýtů v moderní společnosti.

⁷ Kniha byla vydána v roce 1964. Zabývá se studiem pojmů strukturární lingvistiky.

*Systém módy*⁸. Posledním obdobím jsou pak *střípky, fragmenty, věty*. K tomuto období Barthes přiřazuje dva žánry, a to: textualitu (*S/Z*⁹, *Říše znaků*¹⁰) a moralitu, kterou chápe jako přesný opak morálky (patří sem zejména texty jako *Rozkoš z textu*¹¹, *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*¹²).

Mezi jednotlivými obdobími není žádná pevně oddělitelná hranice, naopak, jednotlivých obdobích nalezneme mnoho přesahů, návratů a pozůstatků předešlých fází. K propojením mezi těmito obdobími pak dochází především díky článkům v odborných časopisech.¹³

Abychom lépe porozuměli tomu, proč Barthes nakonec opouští od svého čistě sémiotického pojetí, budeme stopovat jeho zájem o fotografie zejména v prvních dvou obdobích, kde nalezneme ono kulturní a kódované. Třetí období *střípků, fragmentů, vět*, je pak nejvíce napojeno na *Světlou komoru*. Toto pozdní období se propíjí do uvažování o fotografii skrze střípky, pojmy a předkulturní denotaci. Nicméně klíč k porozumění *Světlé komory*, nenalezneme čistě v tomto období, protože touto studií nám začíná zcela nové období, které však bohužel bylo přerušeno Barthesovou náhlou smrtí.

⁸ *Systém módy* vyšel v roce 1967 a Barthes strukturální metodu a postupy lingvistiky aplikuje na oblast módy.

⁹ *S/Z* bylo publikováno v roce 1970 a jedná se o strukturální analýzu Balzacovy povídky *Sarrasine*.

¹⁰ *Říše znaků* jsou eseje o Japonsku, o zemi rukopisu. Vydáno v roce 1970.

¹¹ Vydáno v roce 1973, jedná se o tzv. „manifest hédonistické estetiky“. Esej je věnována především vizuálnímu umění a recepci literárního díla.

¹² Jedná se o autobiografické fragmenty vydané v roce 1975.

¹³ BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-33-4.str. 175.

2. Světlá komora

Světlá komora – Poznámka k fotografii, v originále *La Chambre claire – Note sur la photographie*, je studie, která vyšla v roce 1980, tedy ve stejném roce, kdy Roland Barthes tragicky zahynul a jak již bylo řečeno, jedná se o jeho poslední knihu. Tato studie je jakýmsi milníkem v Barthesově uvažování o fotografii. I přes to, že je Roland Barthes jedním z čelních představitelů sémiologie, v této práci k fotografii přistupuje z širšího filozofického hlediska, čistě skrze svou vlastní subjektivitu a definice pojmů, které zde zavádí, tak podřizuje své vlastní zkušenosti a emocím. Pohybuje se zde na pomezí fenomenologie, psychoanalýzy a osobní biografie.

Cílem *Světlé komory* není nalézt nějakou obecnou podstatu fotografie, tedy *mathesis universalis* (sémiotika jako věda), protože ve své podstatě je fotografie jedinečná a nahodilá, jak sám Barthes ve *Světlé komoře* uvádí, fotografie je dobrodružství. Barthes směřuje od samotné věci směrem k zasaženému vědomí – tedy k *mathesis singularis* (za hranicemi sémiotiky)¹⁴ a místo obecné podstaty fotografie se Barthes snaží vyjít z toho, čím je fotografie pro něj samotného. Geoffrey Batchen *Světlou komoru* přirovnává k filozofickému detektivnímu románu, kdy cílem knihy je postupně odhalit *génia* fotografie, nikoli její podstatu.¹⁵

Roland Barthes rozděluje knihu na dvě části. V první části se věnuje fotografii jako takové, vymezuje svou metodu zkoumání a zaměřuje se na původ přitažlivosti určitých snímků, dále zde definuje a rozvíjí své dva stěžejní pojmy *studium* a *punctum*.

Druhá část *Světlé komory* je věnovaná tomu, jak se fotografický snímek vztahuje k pojmu času a provázanosti fotografie se smrtí. Barthes tuto část nazývá odvoláním předešlé části (palinodií), kde se mu podařilo odhalit zdroj a povahu jeho vlastní touhy u určitých fotografií, ale ne povahu fotografií jako takových. Přichází tedy s druhou definicí *punctum*, které je spojeno s noematem fotografie „toto bylo“. Tato část *Světlé komory* je doprovázena (ne)přítomností snímku *Zimní zahrada*, na kterém je zobrazena Barthesova krátce zesnulá matka, kterou se Barthes po její smrti snaží najít alespoň na jejích fotografiích. I přesto, že je zde snímek popsán a jedná se o jeden

¹⁴ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filozofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5., str.129.

¹⁵ BATCHEN, Geoffrey. *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2009. ISBN 0262013258. str. 10.

z nejdůležitějších snímků z této studie (Barthes na něj často poukazuje a odkazuje na něj), v knize není snímek zveřejněn, ale k tomu se dostaneme později.

Kniha je doplněna o fotografie od Barthesových oblíbených fotografů jako je Nadar, Kartész, Wessing a další. Najdeme zde i jednu fotografii z autorovy soukromé sbírky¹⁶. Všechny fotografie jsou černobílé, krom jediné. Jedná se o fotografii, která je vytištěna v přední části knihy, ještě před začátkem první kapitoly (ta samá fotografie, kterou můžeme vidět v popředí této práce).

Tato fotografie je od Daniela Boudineta a nese název *Polaroid* [1]. Fotografii Barthes zahlédl na Boudinetově výstavě v roce 1979, v době, kdy byl uprostřed psaní *Světlé komory*. Barthes trval na tom, aby byla fotografie vytištěna na speciální lesklý papír a aby byla ohraničena černým rámem. Díky tomu tak mohla působit jako umělecké dílo. Zajímavé je, že se Barthes k této fotografii v celé *Světlé komoře* nikterak nevyjadřuje, jako by nebyla vůbec důležitá (tuto tezi podtrhuje i fakt, že fotografie je z ekonomických důvodů v řadě vydání zcela vynechána, například v českém vydání *Světlé komory* fotografii *Polaroid* nenalezneme). Na druhou stranu, Barthes ji použil jako vstupní fotografii ke *Světlé komoře*, jedinou barevnou fotografii v celé této studii jako první věc, kterou vidíme po jejím otevření. Na otázku, v čem by mohla spočívat důležitost tohoto snímku, si neodpovíme nyní, ale odpověď si necháme až na úplný závěr této práce, kdy budeme poučeni o pojmech ze *Světlé komory*, o tom, jak zde Barthes fotografii pojímá a zda je tedy onen snímek, tak snadno postradatelný, či nikoliv.

¹⁶ Jedná se o fotografii s názvem „Rod“, která patří ke 43. stejnojmenné kapitole.

3. Studium

V kapitole s názvem *studium* se zaměříme na pojem samotný, na to, jak tento pojem ve *Světlé komoře* definuje Roland Barthes a s čím je spojen. Abychom mu lépe porozuměli, tak se v jednotlivých podkapitolách podíváme na pojmy z předešlých textů, které tomuto *studium* předcházely. Díky těmto textům si nejen ukážeme postupný vývoj Barthesova pojmání fotografie, ale především díky nim lépe porozumíme tomu, proč Barthes nakonec tento pojem shledává nedostatečným.

Jak již bylo řečeno, *studium* je jeden ze dvou základních prvků, které ve fotografii nacházíme. Nejedná se o studium, na které jsme zvyklí a jež je spojené například se studiem na škole. Toto *studium*, o němž Barthes hovoří, souvisí se všeobecným, kulturním zájmem, se kterým k fotografii přistupujeme. Barthes si slovo *studium* vypůjčuje z latiny a znamená “pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem”¹⁷. Jedná se tedy o zalíbení, o něco, co přitahuje naši pozornost, nicméně ji nepřitahuje nikterak naléhavě.¹⁸

Studium je důvodem proč u fotografií říkáme “toto se mi líbí” a “toto nikoliv”. Jak Barthes uvádí, *studium* je z řádu “I like” nikoliv z řádu “I love”¹⁹. Je předmětem kulturního zájmu, který na nás nepůsobí nikterak uhrančivě.

Mluvíme-li o tomto pojmu, máme na mysli sémiologickou analýzu fotografie, dekódování kulturních významů, pronikání do struktury fotografie – *studium* strukturu nenarušuje, nevytrhává nás, nezasahuje nás. Jedná se pouze o jakési všeobecné zalíbení, jež je spojeno s naším věděním a s naší kulturou. Barthes uvádí, že *studium* vždy poukazuje k nějaké klasické informaci. Emoce, jež přicházejí u určitých snímků, pramení z racionálního zprostředkování morální a politické kultury.²⁰

Zajímám-li se o fotografie skrze *studium*, tak je to právě díky porozumění záměrům fotografa (protože *studium* je vždy kódované). Zajímám se o ně, protože mi zprostředkovávají mou kulturu, ať už je to z hlediska politického, historického nebo úplně jiného.

¹⁷ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 31.

¹⁸ Tamtéž, str. 31.

¹⁹ Tamtéž, str. 32.

²⁰ Tamtéž, str. 31-32.

“Rozpoznat *studium* znamená vycházet vstříc intencím fotografa, harmonovat s nimi, schvalovat je, nebo neschvalovat, avšak vždy jim rozumět, v duchu o nich diskutovat, neboť kultura (k níž *studium* náleží) je smlouva uzavřena mezi tvůrci a konzumenty.”²¹

3.1 Kódované sdělení

Řekli jsme si, že *studium* je vždy kódované a že je spojeno s naší kulturou, kterou nám toto *studium* zprostředkovává. Abychom lépe porozuměli tomu, proč Barthes nakonec tento pojem shledává nedostatečným, přesuneme se k textům, ve kterých se právě kódovaným sdělením zabývá.

Ještě před tím, než se budeme věnovat prvnímu textu, si uděláme krátký, avšak nezbytný, exkurz ke dvěma důležitým pojmům, které budeme pro následující kapitolu potřebovat. Jedná se o pojmy denotace a konotace. Barthes je podrobněji definuje v knize *Základy sémiologie*²² z roku 1964. Denotace je v tomto případě význam znaku v jeho čisté formě, značí nám základní rovinu smyslu, který by měl být v daném společenství lidí vykládán stejným způsobem. Jedná se o nehodnotící, čistý popis (z lingvistického hlediska by se tedy jednalo o obecný popis, který nalezneme ve slovníku). Čistá denotace však ve skutečnosti není možná, vždy je „zatížena“ nějakou konotací. Z hlediska definice můžeme říci, že konotace je „určení, vztah, anafora, rys, jenž má schopnost vztahovat se k předchozím, pozdějším nebo vnějším zmínkám, k jiným místům textu“²³. Konotace tedy vychází z denotovaného sdělení (prvotního smyslu) a vytváří z něj výraz s novou signifikací.

Prvním textem, který si vezmeme na pomoc, je studie z roku 1961 s názvem *Fotografická zpráva*²⁴ (v originále *Le message photographique*). Barthes se zde zabývá specifickou fotografií, kterou je fotografie novinová. Už na první pohled nám může být jasné, že v případě novinového snímku, budeme hovořit o fotografii, jakožto kódovaném sdělení.

²¹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 33.

²² BARTHES, Roland: *Základy sémiologie*. In: Roland Barthes, *Kritika a pravda*. Praha: Dauphin, 1997, str. 169.

²³ BARTHES, Roland. S/Z. Přeložil Josef FULKA. Praha: Garamond 2007. Francouzské myšlení. ISBN 978-80-86955-73-5. str. 17.

²⁴ BARTHES, Roland. *The Photographic Message*, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, str. 15–31.

Novinový snímek se nám totiž nesestává z pouhé fotografie (složka vizuální), ale také z článku, ke kterému je přiřazena (složka lingvistická) Novinová fotografie je samostatné sdělení, které vzniká v redakci novin (jedná se o zdroj fotografie), kde někdo fotografii pořídí, upraví ji, přiřadí ji určitý popis a zařadí ji k určitému článku – všechny tyto procesy vytvářejí výsledné sdělení snímku. Toto sdělení však mohou ovlivnit i další faktory, jako například samotné noviny. Tím se myslí to, že naše čtení ovlivní faktory, jako jsou název novin (zda noviny známe, jestli jsou seriózní, či nikoliv), grafika, na jaká témata jsou dané noviny zaměřené atd. Z toho vyplývá, že struktura fotografie je spjatá s dalšími strukturami, které každý novinový snímek provází – titulek, článek apod. Sdělení jedné a té samé fotografie se tedy může lišit napříč různými novinami. Výsledné sdělení krom redakce novin (zdroj) a daných novin (přenosový kanál) jako takových ovlivňuje také společnost, pro které jsou noviny určeny (příjímač).²⁵

Barthes v jednotlivých kapitolách *Fotografické zprávy* popisuje různé konotační techniky, jež se využívají pro novinovou fotografii. Jednou z těchto technik je *falšování* fotografií.²⁶ Fotografie se dají upravovat takovým způsobem, že výsledný obraz, byť na první pohled se může jevit jako obraz reality, bude ve skutečnosti podvod. Tuto techniku Barthes popisuje na fotografii z 50. let, kde můžeme vidět amerického senátora, který hovoří s americkým komunistickým aktivistou Earlem Browderem. Jedná se však o podvod, vytvořený přiblížením dvou fotografických snímků.

Dalším způsobem konotace může být *póza*, která je typická například pro volební fotografie, kde se politici snaží promlouvat skrze své postoje. Volební fotografii se Barthes věnuje také v *Mytologiích*²⁷ z roku 1957 (vydané 4 roky před *Fotografickou zprávou*). V kapitole s názvem „Volební fotogeničnost“²⁸ se Barthes zabývá právě tím, jaké portréty si politici vybírají ke svému volebnímu programu.²⁹

²⁵ BARTHES, Roland. The Photographic Message, in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977, str. 15.

²⁶ Tamtéž, str. 20.

²⁷ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Třetí vydání v českém jazyce. Přeložil Josef FULKA. Praha: Dokořán, 2018. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-888-7.

²⁸ Tamtéž, str. 87-89.

²⁹ V této esejí se Barthes věnuje analýze fotografických snímků politiků, kteří kandidují do francouzského Národního shromáždění. Fotografie jsou zde vnímány jako přesah z politického života do toho soukromého (rodinný, sociální život). Volič se tak může s daným kandidátem ztotožnit, volí ho, protože vidí podobiznu sebe sama. Fotografie je zde nástrojem ideologie, kdy voliči jsou přesvědčován o tom, že se mohou identifikovat s kandidáty, kteří sdílejí stejné hodnoty a představy o tom, jak by měla vypadat společnost.

Jako další techniku konotace Barthes uvádí *objekty*. Samotné rozmístění objektů (například úhel, ze kterého je předmět fotografován, rozmístění budov v pozadí nebo třeba předměty, které jsou v pozadí vyfotografované a zdají se být jako náhodná součást scény atd.) je něco, co se využívá ke konotaci skutečnosti. K těmto třem výše zmíněným způsobům konotace dochází díky pozměnění skutečnosti, v následujících třech způsobech, pak ke konotaci dochází díky různým technickým prostředkům. Do této skupiny pak patří *fotogeničnost (fotogenie), estetismus a kompozice*.

V poslední kapitole *Fotografické zprávy* se pak Barthes věnuje *textu*, který fotografie doprovází a utváří tím zcela nové významové roviny. Zároveň poznamenává, že vztah textu a novinového snímku se výrazně změnil. Dříve byl snímek v novinách především obohacením nějakého článku. V současné době je tomu jinak, protože žijeme obklopení obrazy a naše současná kultura je na tom postavená. Text už pouze jen doprovází obraz a směřuje ho určitým směrem.³⁰

Samotnou fotografii většinou chápeme jako něco, co nám přímo zobrazuje realitu, která je ovšem určitým způsobem zkreslená – fotografie je redukována co se proporcí týče a stejně tak její barvy jsou oproti realitě pozměněné. Nicméně, i přes tuto zkreslenost, bereme fotografii jako přímou analogii se skutečností. Máme zde tedy denotační charakter fotografie, ke kterému se ale váže několik dalších konotací (viz výše – umístění snímku v novinách, přidělený titulek a popis fotografie, úpravy snímku apod.). Barthes v tomto případě hovoří o paradoxu, kdy fotografie je na jedné straně denotovaným sdělením bez kódu a současně na straně druhé kódovaným sdělením. Fotografie se tak snaží být zcela přirozená a zobrazovat realitu takovou jaká ve skutečnosti je, zároveň ale je fotografie zcela kulturní záležitostí – je upravena, vybrána podle určitých norem, nebo doplněna o nějaký komentář. A v tom onen fotografický paradox spočívá.

Dalším textem, ve kterém se Barthes zabývá fotografií, jakožto kódovaným sdělením, je studie s názvem *Rétorika obrazu*³¹. Studie je z roku 1964 a jejím hlavním předmětem je vizuální kultura a druhy komunikace. Podobě jako ve *Fotografické zprávě*, tak i zde se Barthes zabývá specifickou fotografií, a to reklamním snímkem.

³⁰ BARTHES, Roland. The Photographic Message, in: Roland Barthes, Image, Music, Text. Londýn: Fontana Press 1977. str. 25.

³¹ BARTHES, Roland. Rétorika obrazu, in: Karel Císař (ed.), Co je to fotografie, Praha: Hermann & synové 2004.

Hovoří zde o třech typech sdělení, a to o sdělení lingvistickém, ikonickém kódovaném a ikonickém nekódovaném. Jako ukázkou pro svou studii si Barthes vypůjčuje reklamní snímek na těstoviny Panzani [3], na kterém můžeme vidět napůl otevřenou nákupní tašku s těstovinami a s čerstvými produkty jako jsou rajčata, cibule atp., vše na červeném iopuzúpozadí. Reklamní obraz si Barthes vybírá záměrně, a to z toho důvodu, že význam obrazu je zde zcela zřejmý a jako téměř každá reklama, tak i tento obraz je sestaven tak, aby jeho přečtení bylo co nejjednodušší a reklama tak mohla působit na co největší počet lidí (ostatně i novinový snímek je sestaven tak, aby jeho přečtení bylo, co nejjednodušší).

První sdělení, tedy lingvistické, se v daném reklamním snímku vyskytuje ve formě etiket na obalech a ve formě textu na kraji fotografie. K porozumění tohoto typu sdělení není zapotřebí ničeho jiného, než znalosti písma a francouzského jazyka.³² Jedná se tedy o jasnou promluvu, která nám ukotvuje celkový význam, a tím pádem se snaží zamezit tomu, aby docházelo k rozdílným interpretacím reklamního snímku.³³ Vedle jazykové složky máme u reklamního snímku složku vizuální, tedy ikonickou (i když, jak sám Barthes podotýká, tak i lingvistické sdělení obsahuje složku ikonickou, protože i u lingvistického sdělení si všímáme například barevnosti písma nebo třeba fontu, a to vše ovlivňuje naše výsledné přečtení daného sdělení). Nyní se tedy můžeme přesunout k druhému typu sdělení a tím je sdělení ikonické kódované.

Podíváme-li se na čistý obraz reklamy na těstoviny Panzani, objeví se před námi několik nahodilých znaků. Například otevřená nákupní taška nám značí návrat z obchodu, což nám evokuje čerstvost právě nakoupených produktů a následnou domácí přípravu jídla. Četba tohoto znaku je podmíněna našimi zvyky a zkušenostmi. Stejně tak další znak a tím je italskost obrazu, která je dána záměrnou barevností fotografie (stejně jako vlajka Itálie-bílá, zelená, červená) a produkty jako jsou rajčata a těstoviny. I tento znak je podmíněn znalostí určitých stereotypů, které si představíme pod pojmem italskost (v Itálii by pravděpodobně nebylo využito takovéto reklamy, četba tohoto znaku je podmíněna určitými turistickými stereotypy, které si představíme pod pojmem „italskost“). Mohli bychom ve zkoumání obrazu jistě pokračovat dál a určitě bychom našli několik dalších znaků, protože jako každá reklama, tak i tato je těchto znaků plná. Četba tohoto typu sdělení je tedy determinována kulturním prostředím a příjemcem

³² BARTHES, Roland: Rétorika obrazu. In: Císař, Karel (Ed.): Co je to fotografie? str. 52.

³³ Tamtéž, str. 55.

dané fotografie. Výsledný obraz Barthes nazývá „symbolickým“ a tento obraz je na úrovni konotace.³⁴

V obou dvou textech (*Fotografické zprávě* a *Rétorice obrazu*) klade Barthes velký důraz na konotativní charakter fotografie. Tato konotace je o to zřetelnější, díky výběru specifických snímků (novinová, reklamní fotografie). Četbu fotografií zde podřizuje kulturnímu prostředí, díky kterému k fotografiím přistupujeme s určitým stereotypem. Ve *Fotografické zprávě* sice uvádí, že bereme fotografii jako něco, co nám přímo zobrazuje skutečnost, nicméně se stále jedná o čistě kulturní záležitost. V *Rétorice obrazu* však onen „skutečnostní“ charakter rozvíjí o něco více. Vedle ikonického sdělení kódovaného, hovoří o obrazu po zbavení všech kódů. Přichází tedy se třetím a posledním sdělením, kterým je sdělení ikonické nekódované.

3.2. Nekódované sdělení

Hovoříme-li o ikonickém sdělení nekódovaném, hovoříme o čistém obrazu po odstranění všech kódů, které nám snímek dává. Pokud tedy předchozí sdělení bylo symbolické, v tomto případě hovoříme o sdělení doslovném. Jednotlivé signifikáty tedy nejsou ničím podmíněny, jak tomu bylo u předchozího typu sdělení, ale jedná se o jednotlivé, vyfotografované předměty. U fotografického snímku je vztah mezi označovaným a označujícím jiný, než jak je tomu např. u jazyka. Vztah mezi nimi není arbitrární a vztah mezi označovaným předmětem a jeho označujícím snímkem není kódovaný. Barthes hovoří o sdělení bez kódu, protože pouze fotografie má schopnost přenášet doslovnou informaci – to znamená, že z veškerého společenstva obrazů, jediná fotografie má schopnost přenášet informace, a to nikoliv na úrovni transformace, ale zaznamenávání. Porovnáme-li totiž fotografii například s malířstvím, tak hlavní rozdíl bude především ve vztahu k referentu. Malovaný obraz nás na rozdíl od fotografického snímku může oklamat, neodkazuje (nutně) k reálně existující věci, nemáme jistotu, zda zobrazovaná věc před plátnem skutečně stála či je úplně fiktivní. Žádná malba nás nemůže přesvědčit o tom, zda její referent skutečně existoval, či nikoliv. Fotografie je sdělením bez kódu, o malbě, jakkoliv realisticky provedené, se toto říci nedá.

K přečtení této úrovně sdělení tedy nepotřebujeme žádné hlubší vědění, ale pouze to, které je spojeno s naším vnímáním. Barthes však poukazuje na to, že toto

³⁴ BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (Ed.): *Co je to fotografie?* str. 52. Tamtéž, str. 53-54.

vědění není zcela nulové, protože stále musíme vědět, co je to obraz a co jsou jednotlivé předměty, které jsou na něm zobrazené (v tomto případě rajče, nákup atd.). Toto sdělení tedy nazývá denotovaným obrazem. Je nutné podotknout, že ikonická sdělení kódovaná/nekódovaná lze od sebe oddělit pouze teoreticky, během běžného čtení přijímáme současně „čistý obraz“ s kulturním sdělením.

V závěru *Rétoriky obrazu* se Barthes dostává k něčemu, co bychom mohli nazvat časovým charakterem fotografie. Což je aspekt, který později podrobně rozvíjí ve *Světlé komoře*. Tento charakter vyplývá z vědomí, že to, co vidíme na fotografii není tady a teď, ale že to nutně bylo. „...její realita je realitou toho, co zde bylo, poněvadž v každé fotografii nás ohromuje zřejmost právě tohoto: tak to tedy bylo; tímto způsobem tedy máme – jak zázračné a vzácné – realitu, před kterou jsme chráněni.“³⁵ Tento typ vědomí Barthes nazývá antropologickou revolucí v dějinách člověka, protože vědomí, že to, co vidíme, je realitou, která skutečně byla, nemá žádných předchůdců před fotografií. Jak si můžeme povšimnout, kulturní pojetí fotografie, přestává být pro Barthes dostatečné. Všímá si, že to, čím je fotografie unikátní, stojí mimo kódované sdělení, mimo veškerou intencionalitu.

Nyní se postupně dostáváme k textu, kde je ona Barthesova potřeba postihnout fotografii jako něco, co nevyčerpává toto kulturní čtení a co zcela stojí mimo kódované sdělení, ještě více znatelná, než tomu bylo u předešlých textů. Postupně se dostává k tomu, že ve fotografii zůstává něco, co zde přebývá a co není tak jednoduše postihnutelné.

³⁵ BARTHES, Roland: *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie*. Praha: Herrmann & synové, 2004. str. 58.

3.2. Smysl vstřícný a tupý

Text, kterým se ještě o něco více přiblížíme tomu, jak fotografii pojímá Barthes ve *Světlé komoře*, je „*Třetí smysl: Poznámky z výzkumu několika fotogramů S.M. Ejzenštejna*“³⁶ z roku 1970. V českém jazyce byl tento text publikován v časopise *Iluminace*³⁷ v roce 1994. Barthes se v něm nezabývá klasickým fotografickým snímkem, ale fotogramem, fragmentem filmové sekvence. Pro nás bude tato studie důležitá především díky jejím dvěma pojmům, kterými jsou *smysl vstřícný* a *smysl tupý*, jež můžeme chápat jako jakýsi předstupeň k pojmům *studium* a *punctum*.

Nutno dodat, že Roland Barthes byl velkým odpůrcem filmu a i v tomto textu, kde se několika filmům věnuje (*Ivan Hrozný, Křižník Potěmkin, Obyčejný fašismus*,...), musel film rozbít na části – na fotogramy, protože jak sám uvádí ve *Světlé komoře*, na rozdíl od filmu se mu fotografie líbí.

„Odpor k filmu: sám signifikant je zde ze své podstaty vždy hladký, ať už je rétorika záběrů jakákoli: je to neúnavně postupující kontinuum obrazů.“³⁸

Co nám z toho vyplývá? Povaha fotografie je založena na *póze*, jedná se o jeden jediný okamžik, který je zachycen. Když si prohlédneme fotografický snímek, myšlenku onoho okamžiku nevyhnutelně zahrnujeme do svého pozorování.³⁹ „Projektuji tedy nehybnost přítomného snímku do minuvšího záběru, avšak právě toto zadržení je základem pózy“.⁴⁰ Pokud však dáme fotografii do pohybu, póza zmizí. U filmu zcela chybí možnost na chvíli zavřít oči a chvíli o snímku přemýšlet (v okamžiku, kdy oči otevřeme, bude onen obraz pryč a na plátně bude obraz jiný). Jednotlivé obrazy jsou tlačeny dopředu k dalším a dalším obrazům a my jsme „odsouzeni“ k tomu je ustavičně hltat.⁴¹ Kdežto fotografie je bez budoucnosti, ta netáhne kupředu jako film, jehož referent je sice fotografický, ale je neustále posouván kupředu.⁴²

³⁶ BARTHES, Roland: *Třetí smysl: Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Iluminace* 6, 1994. str. 60.

³⁷ Časopis pro teorii, historii a estetiku.

³⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-33-4. str. 66.

³⁹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 76.

⁴⁰ Tamtéž, str. 76.

⁴¹ Tamtéž, str. 57.

⁴² Tamtéž, str. 86.

Jak nám název *Třetí smysl* naznačuje, Barthes zde rozlišuje tři úrovně smyslu. První úroveň je informativní, kterou můžeme také nazvat úrovní komunikace. Jedná se o prvotní smysl, první sémiotiku, jež je dána poznáním, které nám přináší výprava, kostýmy, postavy a jejich zařazením do příběhu. Druhá úroveň, symbolická, je úrovní signifikace, kterou můžeme rozdělit do několika vrstev: referenční symbolismus (ve filmu Ivan Hrozný je to odkaz k imperátorskému rituálu křtu zlatem), diegetický symbolismus (téma zlata, bohatství v Ivanu Hrozném), autorský symbolismus (jak se ono téma, v tomto případě zlato, vztahuje k celkové tvorbě S.M. Ejzenštejna), historický symbolismus (uvádí symbol zlata do scénografie). Tato celá úroveň je ve svém celku úrovní signifikace. Její analýza by byla o dost propracovanější sémiotikou, než tomu bylo u sémiotiky první.⁴³ Tuto úroveň komunikace Barthes nazývá *vstřícným smyslem* (sens obvie), protože člověku vychází vstříc, je evidentní, člověka si sám hledá a jeho uchopení je zcela intencionální. Podobně jako pojem *studium*, který je vždy záměrný.

Máme tu ovšem i jakýsi třetí smysl, něco, co je tu navíc. Tuto třetí úroveň, která přichází po úrovních komunikace a signifikace, nazývá Barthes úrovní signifikance. Tato úroveň se již nevztahuje k významu jako takovému, ale vztahuje se k signifikantu, tedy tomu, čemu říkáme označující. „Dodatek, který se mému intelektu nedaří dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlazený a splašený“⁴⁴. Barthes ho nazývá *smyslem tupým*. Jedná se o signifikant bez signifikátu, tedy označujícího bez označovaného, a to je důvod, proč je pro nás těžko uchopitelný. Je mimo jakýkoliv jazyk nebo řeč a zůstává někde mezi obrazem a jeho popisem. Prostupuje k nám skrze emoce a otupuje smysl druhý, *smysl vstřícný*, který je pro nás jasný, zřejmý a pojmenovatelný. Tento smysl není nic, co bychom mohli najít ve všech filmech, nebo u všech autorů. Pohybuje se tak, že se objevuje a zase mizí. Je to detail, který upoutá naši pozornost, i přes to, že onen detail je zde navíc. *Smysl tupý* je to, co Barthes později rozvíjí ve *Světlé komoře* pod pojmem *punctum*.

Shrňme si nyní poznatky, které nám o Barthesově pojmání fotografie vyplývají z předešlých textů. *Studium* a jeho aspekt spojen s kulturou a porozuměním kódům (konotace, jež *studium* obsahuje), které nám fotografický snímek dává, nalezneme ve všech výše popsaných textech. Barthes se v nich shoduje na tom, že k fotografii

⁴³ BARTHES, Roland. Třetí smysl: poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna. In: *Iluminace* 6, 1994, č. 1, str. 62.

⁴⁴ Tamtéž, str. 63.

přístupujeme kulturně, a i přes to, že fotografie je na jedné straně sdělením bez kódu, nemůžeme se zbavit konotací, které jsou k snímku kulturou přidány. O fotografie se zajímám, protože mi zprostředkovávají mou kulturu, rozumím záměrům fotografa a dalo by se říci, že se jedná o obyčejný zájem (nebo nezájem) o fotografie. Postupně však Barthes přichází s pojetím, které stojí mimo čistě kulturní chápání fotografie. V *Rétorice obrazu* si pokládá otázku, co nám zbude z obrazu, když se zbavíme oněch kódů, které ve fotografii nacházíme. Přichází zde s časovostí, která se k fotografii váže a kterou později ve *Světlé komoře* nazve jejím noematem (k tomu se ale ještě dostaneme). V *Třetím smyslu* hovoří o těžko uchopitelném dodatku, který nazývá *smyslem tupým*. Přichází s tím, že ve fotografii je ještě něco, co otupuje ono zřejmé a intencionální, a především to otupuje a zasahuje nás jako diváky, ale ani zdaleka to nenacházíme u všech snímků.

4. Punctum

Jak jsme se dozvěděli v předešlé kapitole, ve fotografii nacházíme ještě něco, co je v běžném jazyce nepojmenovatelné. Nějaký prvek, který stojí mimo kulturní čtení fotografií nebo dokonce ono kulturní prolamuje. Tímto se tedy přesouváme k dalšímu a významnějšímu prvku, který Barthes ve *Světlé komoře* uvádí a jehož přítomnost jsme si již trochu nastínili pod pojmem *smysl tupý*. V této kapitole se budeme věnovat tomu, čemu Barthes říká *punctum*. Definujeme si pojem samotný a řekneme si, jak se tento pojem staví do vztahu ke *studium*. Nejprve se budeme věnovat *punctum* jako nějakému detailu, který se pro Barthes ve druhé části *Světlé komory* stává nedostatečným, a tak přichází s jiným *punctum*, které se váže k pojmu času a smrti.

Tento pojem si Barthes opět vypůjčuje z latiny a znamená bodnutí, malou trhlínku, skvrnu či zanechání stopy, anebo také hod kostkou. *Punctum* ve fotografiích nevyhledáváme, přichází samo. Barthes o něm mluví jako o šípku, který nás zasahuje.

„*Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mne).“⁴⁵

⁴⁵ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 32.

4.1. Punctum-detail

Tento prvek stojí v opozici vůči *studium*–nesouvisí se čtením kulturních pojmů, naopak toto čtení narušuje. Hovoříme-li o *studium* – *punctum*, nehovoříme o vztahu protikladu, ale o vztahu kompozice. Jak sám Barthes říká, nelze přesně uvést pravidlo vztahu mezi nimi, i kdyby tu nějaké bylo.

Zatímco *studium* nacházíme u všech snímků, *punctum* nikoliv. Většina fotografií *punctum* zcela postrádá a obsahuje pouze *studium*. Tyto, ve kterých nacházíme pouze *studium*, snímky Barthes nazývá *unárními*⁴⁶ a těchto snímků je naprostá většina. Nerozdvojují ani nenarušují naši realitu, pouze nám ji transformují. S tímto se často setkáváme u reportážních snímků, které jsou většinou *unární*. Tyto snímky na nás mohou “křičet”, mohou nás šokovat či traumatizovat, ale nemohou nás rozrušit. Působí na nás okamžitě, ale žádný detail na nich nás nerozruší, neutkví nám v paměti. Další fotografie, které jsou převážně vždy *unární*, jsou pornografické snímky. Barthes je přirovnává k osvětleným výlohám, které nám nabízejí jeden jediný klenot, v tomto případě sex. Nikdy zde nenajdeme nic jiného, nějaký vedlejší detail, který by odváděl naši pozornost. Tyto snímky jsou zcela bez plánu a naivní.

“Zajímám se o ně (stejně jako se zajímám o svět), ale nemiluji je.”⁴⁷

Oním “detailem”, který nás na fotografii může upoutat, je právě *punctum*, které se do nás vbodne. Díky jeho přítomnosti můžeme mít pocit, že se díváme na zcela nový snímek, který díky tomu pro nás získává mnohem vyšší hodnotu. Tento detail není záměrný, kdyby byl na fotografii záměrně, nemohl by se do nás “vbodnout”, bylo by snadného ho rozluštit, porozumět mu.

Punctum se tedy na fotografii vyskytuje jako něco, co je zde navíc. Je to nahodilý detail, který absolutně vůbec nic nevyovídá o schopnostech fotografa, pouze nám říká, že na tomto místě byl a že tento dílčí prvek musel vyfotografovat, když fotil snímek jako celek.⁴⁸ Přesto *punctum* ovládá celou fotografii a strhává na sebe veškerý zájem. Tento zájem však nejsme schopni pojmenovat, protože to, co jsme schopni pojmenovat, to nás nemůže zasáhnout.

⁴⁶ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8, str. 44.

⁴⁷ Tamtéž, str. 44.

⁴⁸ Tamtéž, str. 51.

Punctum má schopnost se více či méně virtuálně šířit. Toto šíření se může nastat dvěma způsoby. Prvním je metonymická schopnost expanze, kdy nás něco na fotografii nutí u ní setrvat a připojit k fotografickému snímku ještě něco dalšího. Jedná se o sestupné prozkoumávání nejvýraznějších míst snímku po ty nejmenší detaily. Druhým způsobem je situace, kdy dílčí prvek, malý detail, ovládne celý fotografický snímek, ale paradoxně neustále zůstává “detailem”. Tento detail strhává veškerou naši pozornost, nutí nás nad fotografií setrvat a hledat odpovědi na otázky, které přináší. Snažíme se ho rozluštit, i přes to, že to není možné (pokud by se nám to podařilo, přestal by tento detail být *punctum* a stal by se pouhým *studium*).

Uvedu příklad *punctum* na fotografii od Sally Mann s názvem Candy Cigarette z roku 1989. Na černobílé fotografii můžeme vidět dívku v bílých šatech, která drží v ruce cigaretu, fotografie je na ní zaostřena, a i přes to, že je hlavním motivem fotografie, pro mne je *punctum* něco jiného. Detailem, který na sebe strhává pozornost, je pro mne dívka na chůdách v pozadí, je rozmazaná a nebýt bílých šatů, nejspíše by byla na fotografii neviditelná. Pro mne je však středem fotografie, nutí mě srovnávat ji s dívkou v popředí, přemýšlet nad tím, jak asi vypadá, kolik jí je a kam jde. Kdyby mi však někdo prozradil příběh, který za fotografií stojí, kdo je ona dívka na chůdách, nebo snad, že to ani není dívka, přestal by tento detail pro mě být *punctum*.

Hovoříme-li o *punctum*, máme na mysli čistě individuální záležitost. Konkrétní detail na určité fotografii zasahuje konkrétního člověka, a to je důvod, proč o této zkušenosti nemůžeme vyprávět jinou formou, než je ich-forma. V tomto ohledu je *punctum* v souvislosti s *mathesis singularis* (za hranicemi sémiotiky). Nicméně z onoho individuálního se Barthes snaží vytvořit něco univerzálního, jak uvádí ve *Světlé komoře*: „Učinil jsem tedy sebe sama mírou fotografického vědění.“⁴⁹

Fotografie nám zachycuje právě ono jedinečné, singulární. *Punctum* stojí zcela mimo jakékoliv kódy a tím pádem je daleko za hranicemi sémiotická.⁵⁰ Proto pokud hovoříme o *punctum*, hovoříme o konkrétním detailu na konkrétní fotografii. Nelze podat žádnou definici, která by tyto detaily spojovala, jak bylo řečeno již výše, jedná se o zcela nahodilý, nezáměrný prvek.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 16.

⁵⁰ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5. str. 136.

“Podat příklady tohoto *punctum* znamená rovněž jistým způsobem vydávat *všanc sebe sama*.”⁵¹

4.2. Satori

Tato krátká kapitola je věnovaná pojmu, který není ve *Světlé komoře* příliš zásadní. Nicméně, Barthes mu v knize věnuje pár odstavců a myslím si, že si na něm můžeme lépe ukázat, jak na nás výše popsané *punctum* působí. Především ale využijeme tuto kapitolu k tomu, abychom se dostali do bodu, kdy sám Roland Barthes přichází s tím, že tato definice *punctum* je nedostatečná, ve snaze obsáhnout skutečnou povahu fotografie.

Satori je název 21. kapitoly Barthesovy *Světlé komory*. *Satori* je drobné otřesení, něco jako průchod prázdňem, vyvolané působením *punctum* jako detailu.

Tento pojem si Barthes přebírá ze zenového buddhismu, kde *satori* je cílem duchovní praxe a tradičně se vykládá jako probuzení nebo záblesk náhlého uvědomění. *Satori* lze také chápat jako naši přirozenost, kterou v sobě máme, ale pouze jsme na ni zapomněli, protože se až příliš zabýváme vnějším světem.

„*Satori* je jako otevření se nadčasovému. Na jedné straně je *satori* něčím, co se velmi liší od všech obvyklých lidských stavů vědomí. Je to jako katastrofické trauma v rámci běžného vědomí. Na druhé straně je *satori* to, co vede zpět k tomu, co ve vyšším významu může být bráno jako normální a přirozené.“⁵²

Dalo by se říci, že *satori* je něco, co nás probouzí z naší nevědomosti a pomáhá nám znovuobjevit naši pravou podstatu, díky čemuž získáváme zcela nový pohled na svět. Podobný proces nastává při působení *punctum*.

Prohlížíme-li si snímky plné obyčejného *studium*, jsme ovládáni lenivostí, četba je pomalá, zdlouhavá a nezáživná. Listujeme si „bezduše“ v časopisech, bez jakéhokoliv zájmu, žádná z fotografií nás ve skutečnosti nezaujme natolik, aby nás z onoho „bezduchého“ stavu vytrhla. Není se čemu divit, obrazy jsme obklopeni do takové míry, že ani není možné vnímat je jinak než bez hlubšího zájmu. Naproti tomu četba *punctum*

⁵¹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 47.

⁵² EVOLA, Julius. Význam a kontext zenového buddhismu. In: *JuliusEvola.cz* [online]. 26.8. 2012. [cit. 20.7. 2019] Dostupné z: <http://www.julius-evola.cz/category/clanky/page/2/>

je krátká a aktivní.⁵³ Je jako blesk, jako náhlé probuzení – je jako *satori*, náhlé vyjevení pravé podstaty.

Nyní se dostáváme k zásadnímu zlomu ve *Světlé komoře*. Toto pojmání *punctum*, je totiž velice individuální. Nelze tímto způsobem univerzálně popsat podstatu fotografií, ale můžeme pouze postupovat po jednotlivých snímcích a zjišťovat, jak tyto snímky působí konkrétně na nás samotné. Barthes sice i nadále bude pokračovat v čistě subjektivní cestě, tj. bude vycházet ze snímků, o kterých si je jistý, že v nich *punctum* nachází on sám, nicméně jeho snahou bude obsáhnout ono univerzální, co ve fotografiích nacházíme.

„Musel jsem si přiznat, že moje potěšení je pouze nedokonalý prostředník a že subjektivita redukována na svůj hédonistický rozvrh nedokáže rozpoznat to, co je univerzální.“⁵⁴

4.3 Punctum jako “toto bylo”

Jak už jsme se dozvěděli v posledním odstavci předešlé kapitoly, ve druhé části *Světlé komory* Barthes dospívá k názoru, že se mu vlastně vůbec nepodařilo objevit povahu fotografie, ale pouze povahu jeho vlastní touhy. Druhá část *Světlé komory* je tedy „odvoláním“ té předešlé (Barthes hovoří o jakési palinodii), je snahou nalézt ono univerzální, co určité fotografie odlišuje od ostatních snímků.⁵⁵ Přichází tedy s jiným *punctum*. Toto *punctum* již není detailem, nesouvisí s žádnou formou fotografie, ale s její intenzitou, s časem a s noematem⁵⁶ „toto bylo“. Barthes sestupuje více do sebe, aby našel ono univerzální.

Tato část knihy je velmi osobní, Barthes zde často uvádí snímek *Zimní zahrady* (který ale ve *Světlé komoře* není zveřejněn), kde je zobrazena jeho zesnulá matka, ke které měl autor velmi blízko. Po její smrti se mu ji nepodařilo najít na žádné z fotografií, na kterých svou matku poznával. Našel ji až na rodinném snímku ze *Zimní zahrady* z roku 1898, kde bylo jeho matce 5 let. I přes to, že to byla fotografie z doby,

⁵³ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.str. 51.

⁵⁴ Tamtéž, str. 61.

⁵⁵ Tamtéž, str. 61.

⁵⁶ Noema je pojem, využívaný ve fenomenologii a značí nám předmět myšlení.

ze které nemohl svou matku znát nebo ji poznat, byla to fotografie, na které svou matku opět našel. A našel ji *takovou, jaká v sobě byla*.⁵⁷

„Fotografický snímek mi v tomto případě dal pocit stejně přesný jako vzpomínka, to, co jednou zažil Proust, když se skláněl, aby si zul boty, a náhle mu v paměti vytanula pravá tvář jeho babičky – jejíž živou skutečnost jsem poprvé objevil v bezděčné a celistvé vzpomínce.“⁵⁸

Z toho jediného snímku, o němž Barthes tvrdí, že pro něj existuje způsobem zcela jistým, se rozhodl vyvodit esenci fotografie jako takové. Snímek *Zimní zahrada* existuje pouze pro Rolanda Barthesa a to je důvod, proč ho ve *Světlé komoře* nezveřejňuje, protože pro nás (čtenáře) by se jednalo pouze o jeden z tisíců dalších snímků něčeho.⁵⁹ Takováto fotografie by pro nás mohla být pouze *studium* – byla by pro nás pouze dobovým doložením, ukázkou módy, fotografického umu, ale nemohla by nás žádným způsobem zranit, nemohla by pro nás být *punctum*. To nás opět přivádí k onomu *mathesis singularis* jakožto metodě. Nemůžeme totiž hovořit o fotografii jako takové, ale jediné, z čeho je možné vycházet je to, čím je fotografie pro nás – tedy vyjadřujeme cosi univerzálního ze zcela osobního vztahu k určitým fotografiím.

Noema fotografie “toto bylo”, vychází ze vztahu fotografie k jejímu referentu. Ve svém vztahu k referentu se fotografie liší od společenstva jiných obrazů, které díky způsobům zobrazování nezobrazují předmět identický se svým referentem. U spousty konkrétních fotografií, tak nastává problém se zaostřením se na fotografii právě díky referentu, který strhává naši pozornost sám na sebe-fotografický snímek je neviditelný, protože ať už vidím cokoli, fotografický snímek to není. Divák tak není fascinovaný samotnou fotografií, ale spíše tím, co zobrazuje – např. vytoužený předmět, místo, nebo třeba rodinnou fotografii.⁶⁰

Fotografie je pevně spjatá se svým referentem, nikterak se neliší od toho, co právě reprezentuje. Barthes hovoří o fotografii jako o *toto, tady, takhle, tohle, to je to!* Fotografie je jako ukazování prstem – podívej se, tohle je můj syn, tady je můj dům atd. Událost, která je reprezentovaná na fotografickém snímku, nikdy nemůže překročit

⁵⁷ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8 str. 71.

⁵⁸ Tamtéž, str. 68.

⁵⁹ Tamtéž, str. 72.

⁶⁰ Tamtéž, str. 13.

sebe samotnou k něčemu jinému – je to *toto*. Ona zobrazená událost na fotografii je mechanickým zopakováním události, jež se ve skutečnosti nikdy opakovat nemohla.⁶¹

Tvrzení “toto bylo” představuje jistotu, která fotografické snímky provází – víme, že zobrazení na fotografii před fotoaparátem existovalo fyzicky v reálném světě. Tímto se fotografický referent značně liší od referentů jiných systému reprezentace. Fotografie nemůže jako malba předstírat nebo imitovat skutečnost, může nám jen říci “tato věc tu byla”. Tento minulostí a skutečností charakter referentu můžeme objevit pouze u fotografie a díky tomu můžeme ono “toto bylo” nazvat esencí fotografie, její noematem.

I přes to, že onen minulostní charakter nelze z fotografie odstranit (protože se jedná o noema fotografie), žijeme v době, kdy se na nás fotografické snímky valí ze všech stran, a tak ono “toto bylo“ neprožíváme a přijímáme ho se značnou lhostejností. Pro Barthes je to právě fotografie *Zimní zahrada*, která ho z oné lhostejnosti vytrhla, stala se pro něj „pravdivou“ a skutečně ho přesvědčila o tom, že onen referent na fotografii reálně existoval.

Tento charakter fotografie je jako stroj času – přenáší nás do minulosti (ovšem není jeho připomínkou, není to nostalgie, co nás na fotografiích přitahuje). „Je to živý obraz mrtvé věci“⁶² Zpřítomňuje nám okamžik, který již dávno pominul, oživuje věci, osoby, které jsou již dávno mrtvé. Nejedná se o žádnou metaforu, ale o skutečnost, která vychází už ze samého vzniku analogové fotografie. Noema „toto bylo“ je možné díky mechanismu, jakým fotografie vzniká a je umožněno díky objevu citlivosti stříbrných solí na světlo. Fotografie je tedy doslovně otiskem svého referentu. Latinsky bychom fotografii mohli přeložit jako *imago lucis opera expressa*, tedy obraz, jež je zjevený nebo exprimovaný působením světla. Fotografický snímek (analogový) je tedy umožněn tím, že onen konkrétní předmět, který na ní vidíme, se svými paprsky, svým vyzařováním, dotkl povrchu citlivého na světlo a tím zanechal svůj otisk. „Snímek *Zimní zahrady*, třebaže vybledlý, je pro mě právě proto pokladem paprsků, jež vytryskly onoho dne z mé matky jako dítěte, z jejích vlasů, z její kůže, z jejích šatů, z jejího pohledu.“⁶³

⁶¹ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 13.

⁶² Tamtéž, str. 77.

⁶³ Tamtéž, str. 79.

Fotografie nás nefascinuje proto, že by nám připomínala minulost, ani proto, že ji opět zpřítomňuje a opětovně nám obnovuje to, co již dávno pominulo, ale proto, že nás utvrzuje v tom, že fotografický snímek, který držíme v rukou je důkazem toho, že to, co vidím, skutečně bylo. Tato skutečnost nám nutně nepoukazuje k tomu, že to, co vidíme *už není*, pouze to, že *to bylo*. Na první pohled by se mohlo zdát, že mezi těmito výroky není až zas tak značný rozdíl, ale sám Barthes poukazuje na to, že není nutné pociťovat nostalgii (kterou pociťujeme, když řekneme *už není*) při prohlížení fotografií, ale pocit, který prožíváme vždy, je pocit jistoty.

4.4. Přítomnost smrti ve fotografii

„Všichni ti mladí fotografové, kteří se tuží po celém světě odhodláni zachytit jeho aktualitu, netuší, že jsou agenty Smrti.“⁶⁴

Téma smrti je pevně spjato s oním noematem „toto bylo“ a už není. Přítomnost smrti Barthes znázorňuje na fotografii *Alexandra Gardnera – Portrét Lewise Payna* z roku 1863 [7]. Na fotografii je zobrazený mladý Lewis Payne odsouzený k smrti za pokus o vraždu. Sedí v cele a čeká, až bude oběšen. *Punctum* je zde jasné: zemře. Prolínají se nám zde tedy dva časy a to je: *toto bude* a *toto bylo*. Můžeme zde tedy pozorovat předbudoucí čas, ve kterém si uvědomuje přítomnost smrti.⁶⁵

Barthes poukazuje na to, že nezáleží na tom, zda je osoba na fotografii mrtvá, či nikoliv. Ale „toto bylo“ a „už není“ v sobě nese poselství o smrti, protože daný subjekt už je mrtvý minimálně v takové chvíli, v jaké byl vyfotografován. A pokud jsme si vědomi smrti subjektu, kterého vidíme na fotografii, jsme si zároveň vědomi naší vlastní pomíjivosti, naší vlastní budoucí smrti. „...v každém fotografickém snímku je tento imperiální znak mé budoucí smrti.“⁶⁶

Smrt je přítomna také v rovině referentu, tedy fotografovaného subjektu. Když jsme fotografováni, většinou zaujímáme nějakou pózu, naše tělo se umrtvuje a pomalu se přetváří v obraz, metaforicky řečeno, prožíváme něco jako zkušenost smrti. Celý tento proces probíhá vědomě a je aktivní, cítím, jak fotografie vytváří mé nové tělo

⁶⁴ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8. str. 88.

⁶⁵ Tamtéž, 91-92.

⁶⁶ Tamtéž, str. 92.

(Barthes uvádí, že metaforicky vzato vděčíme fotografovi za svou existenci) a zároveň umrtvuje, jak se jí zlíbí.⁶⁷ Takto fotografie přetváří subjekt v objekt.

Barthes spojuje fotografii a její souvislost se smrtí s tzv. „krizí smrti“, která začala ve druhé polovině 19. století. Fotografie vzniká současně s ústupem rituálů, kdy se smrt začala vytrácet z náboženské oblasti a ta se musela přesunout jinde, protože přítomnost smrti ve společnosti je nutná. A tak se přesunula do fotografie, do obrazu, který smrt vytváří (ve snaze život uchovat).⁶⁸ Takovýto způsob uchovávání vzpomínek je, nicméně, nevyhnutelně odkázaný ke zkáze. Životnost fotografického snímku je shodná s životností papíru, na kterém je fotografie vyvolána. Od prvotního okamžiku svého vzniku, kdy fotografie vzniká mezi vyvíjejícími se zrnky stříbra, už jen pomalu zaniká (každou další sekundou fotografie jen pomalu bledne a postupně mizí). Nutno podotknout, že uchovávání vzpomínek nepřišlo až s fotografií, protože už staré společnosti si své vzpomínky uchovávaly. Místo fotografií stavěly monumenty, ve snaze konzervovat vzpomínky a uchovat život.⁶⁹

Přítomnost smrti není součástí pouze fotografického snímku. Protkáni instancí smrti je vlastní i dalšímu druhu umění, a to divadlu. Barthes hovoří o *tableau vivant* (o tzv. živém obraze), kde ona instance smrti spočívá, stejně jako ve fotografii, ve znehybnění těla, v umrtvování času.

„Snímek je jako primitivní divadlo, je jako *tableau vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“⁷⁰

Barthes se také zabývá využíváním masek a různých líčidel. Přítomnost smrti totiž můžeme nalézt u primitivních herců v původním divadle, kde hráli úlohu mrtvých. Chtěli se odlišit od společenství, a tak využívali různých líčidel k tomu, aby svá těla označili zároveň jako živá a mrtvá (nabílené poprsí u totemického divadla, pomalované tváře v čínském divadle, líčení rýžovou pastou v indickém představení apod.⁷¹). Stejně tak ve fotografii, jsme-li fotografováni zastavujeme se, umrtvujeme své tělo, z našich

⁶⁷ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8., str. 18.

⁶⁸ Tamtéž, str. 88.

⁶⁹ Tamtéž, str. 89.

⁷⁰ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8., str. 36.

⁷¹ Tamtéž, str. 36.

tváří jsou masky, podobně jako u herců v původním divadle Postupně se přetváříme v obraz – je to živý obraz mrtvé věci⁷².

6. Závěr

Závěr této práce bychom mohli započít otázkou – proč Roland Barthes pro svou studii volí název *Světlá komora*? Světlá komora (camera lucida) je, podobně jako temná komora (camera obscura), optické zařízení, které se využívá jako pomůcka ve výtvarném umění. Na rozdíl od temné komory, která je skutečně komorou, funguje světlá komora na plném světle. Sestává se z polopropustného hranolu, připevněném na podstavci a je lehce přenositelná a snadno použitelná. Při průhledu hranolem se objekt projektuje do kreslířova oka a zároveň na papír, na kterém se může obkreslit. Výsledný obraz, který je dán camerou lucidou, může vidět pouze samotný kreslíř, nikdo jiný. Zároveň však, pokud sám kreslíř vzhledne k samotnému objektu, tento obraz zmizí. „Esencí obrazu je být cele vně, bez jakékoliv intimity, a přitom být mnohem nedosažitelnější a tajemnější, než je myšlenka nejniternějšího nitra.“⁷³ Obraz je na papír přenášen skrze světelné paprsky, podobně jako tyto paprsky vytvářejí fotografický obraz a s ním noema fotografie „toto bylo“. Výsledný obraz camery lucidy je tak světelným otiskem daného objektu, stejně jako fotografický snímek.

Na začátku této práce jsme si položili ještě jednu otázku, která se týkala postradatelnosti jediného barevného snímku ve *Světlé komoře*, snímku *Polaroid*. Tímto tématem se zabývá Geoffrey Batchen v knize *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*⁷⁴. Důležitost této fotografie tkví v tom, že hned po otevření knihy se nám nabízí obraz, jehož temně modro-zelené barvy vytváří melancholickou náladu, která se bezpochyby četbou textu nese.⁷⁵ Zároveň však příslib světla za temnými závěsy, může evokovat název *Světlé komory*.

Pro Barthese má však pravděpodobně barevnost snímku *Polaroid* ještě jiný význam. O modro-zelené barvě mluví v souvislosti s barvou očí jeho matky, jejíž ztráta jej hluboce zasáhla. Tím, zda je tato fotografie pro *Světlou komoru* postradatelná, či nikoliv, se zabývá několik teoretiků. Je zřejmé, že pro mnoho editorů nepostradatelná

⁷² BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8., str. 77.

⁷³ Tamtéž, str. 100.

⁷⁴ BATCHEN, Geoffrey. *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2009. ISBN 0262013258.

⁷⁵ Tamtéž, str. 16.

není. Ovšem je důležitá pro Barthesa a možná je pro něj důležitější než všechny ostatní fotografie, které ve *Světlé komoře* nalezneme, a to by také mohlo být důvodem, proč se o ní v knize nezmiňuje. Jako kdyby stála v opozici vůči snímku *Zimní zahrada*, který bezpochyby pro Barthesa důležitý je. Snímek *Polaroid* je ve *Světlé komoře* zobrazen, ale nemáme o něm žádnou zmínku a naproti němu snímek *Zimní zahrada*, o kterém Barthes hovoří hned několikrát, ale zobrazen není.

Zármutek nad ztrátou matky je obzvláště ve druhé části *Světlé komory* dost znatelný. Její hledání ve starých fotografiích a uvažování o smrti a čase, jsou důležitou částí této knihy. A snímek *Polaroid* je (nebo může být) dalším odkazem na Barthesovu matku. Z toho důvodu je podle mého názoru tato fotografie pro *Světlou komoru* důležitá, a i když jsem při čtení této knihy neměla o její existenci tušení, nyní ji v knize postrádám (a z toho důvodu ji nalezneme alespoň v popředí této práce).

I přes to, že je to už téměř 40 let od uveřejnění *Světlé komory*, její pojetí fotografie je natolik důležité, že se dodnes musíme teoreticky s tímto textem vypořádávat. Jedná se o jeden z nejcitovanějších textů na poli uvažování o fotografii. Cílem této práce nebylo obsáhnout kritickou reflexi, protože jen ta by byla tématem pro samostatnou práci. Naším cílem bylo stopovat Barthesův vývoj v pojmání fotografie a jeho snahu najít univerzální esenci fotografických snímků, která stojí mimo kulturní pojmání fotografie.

„Je bláznivá nebo moudrá? Fotografie může být jedním i druhým: je moudrá, zůstává-li její realismus relativní, temperovaný estetickými či empirickými zvyklostmi (listovat ilustrovaným časopisem u holiče, u zubaře); bláznivá, je-li tento realismus absolutní a, lze-li to tak říci, originální, to jest zavazující se navrátit zamilované a zděšené vědomí k samé literě Času: toť pohyb, který vskutku odvádí, který obrací běh věcí a který bych na závěr nazval fotografickou *extází*. Toto jsou tedy dvě cesty Fotografie. Musím volit sám: buď podřídím to, co předvádí, civilizovanému kódu dokonalých iluzí, anebo v ní budu čelit procitání nepolapitelné realitě.“⁷⁶

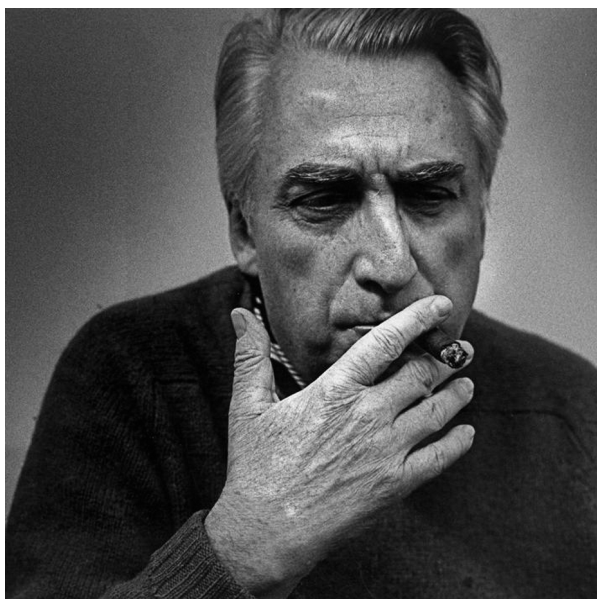
⁷⁶ BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8., str. 111-112.

7. Přílohy

7.1. Roland Barthes

Roland Barthes, jeden z předních francouzských strukturalistů, kritiků a teoretiků, se narodil v roce 1915 v Cherbourg ve Francii. V Paříži na Sorbonnské univerzitě vystudoval francouzský jazyk a klasickou literaturu, během studijních let založil celkem úspěšný divadelní soubor s názvem *Groupe de théâtre antique*⁷⁷ a zájem o divadlo ho neopustil ani později⁷⁸ (viz. *Texty o divadle*). Od jeho dospívání ho sužovala plicní tuberkulóza, která narušovala jeho studium a kvůli které strávil několik let po různých sanatoriích. Od roku 1948 pobýval v Rumunsku a posléze v Egyptě coby lektor na místních univerzitách. Roland Barthes zemřel v roce 1980 krátce po automobilové nehodě, kdy nepozorně přecházel vozovku po cestě domů.

„Život–studium, nemoci, jmenování. A zbytek? Různá setkání, přátelství, lásky, cesty, četba, slasti, strachy, přesvědčení, rozkoše, štěstí, rozhořčení, úzkosti: jedním slovem ozvuky? –V textu–ale nikoli v díle.“⁷⁹



[2] Ferdinando Scianna *Roland Barthes* (1977)

⁷⁷ V letech 1939-1940 cestoval s touto divadelní skupinou po Řecku.

⁷⁸ Vysokoškolský diplom získal za práci věnované řecké tragédii.

⁷⁹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-33-4, str. 221.

7.2 Obrazová příloha



[3] Reklama na těstoviny Panzani.

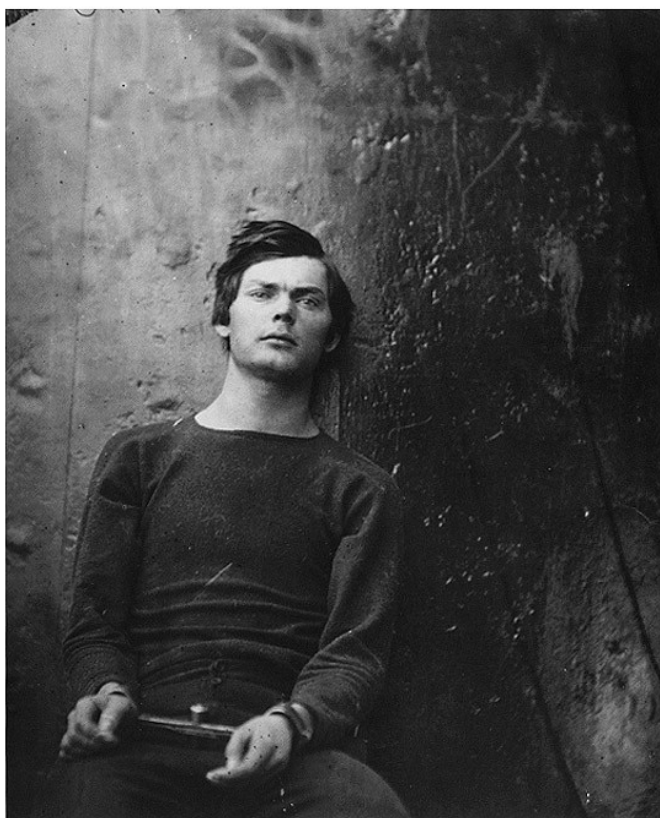




[4], [5] *Fotogramy z filmů v textu Třetí smysl*



[6] *Sally Mann, Candy Cigarette (1989)*



[7] *Alexander Gardner, Portrét Lewise Payna před popravou (1865)*



[8] *André Kertész, Psík (1928)*



[9] *Lewis H. Hine, Slabomyslní v ústavu (1924)*



[10] *Robert Mapplethorpe, Phil Glass a Bob Wilson (1976)*

8. Seznam použité literatury

BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Fra, 2015. Eseje (Fra). ISBN 978-80-87429-33-4.

CÍSAŘ, Karel, ed. *Co je to fotografie?*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-5169-6.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Třetí vydání v českém jazyce. Přeložil Josef FULKA. Praha: Dokořán, 2018. Bod (Dokořán). ISBN 978-80-7363-888-7.

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. Londýn: Fontana Press 1977. ISBN 9780006540670.

BARTHES, Roland: *Třetí smysl-Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Illuminace* 6, 1994.

BATCHEN, Geoffrey. *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's Camera lucida*. Cambridge, Mass.: MIT Press, c2009. ISBN 0262013258.

BARTHES, Roland. *Kritika a pravda*. Přeložil Julie ŠTĚPÁNKOVÁ, přeložil Josef ČERMÁK, přeložil Josef DUBSKÝ. Liberec: Dauphin, 1997. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-53-5.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Garamond 2007. Francouzské myšlení. ISBN 978-80-86955-73-5.

Seznam internetových zdrojů

EVOLA, Julius. Význam a kontext zenového buddhismu. In: *JuliusEvola.cz* [online]. 26.8. 2012. [cit.20.7. 2019] Dostupné z: <http://www.julius-evola.cz/category/clanky/page/2/>.

Seznam použitých obrázků

- [1] BAUDINET, Danie. Polaroid. In: BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard. Paris 1980. ISBN 207020541X.
- [2] SCIANNA, Ferdinando. Roland Barthes. In: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- [3] Reklama na těstoviny Panzani. In: BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie*, Praha: Hermann & synové 2004. ISBN 978802395169.
- [4] Fotogramy, In: BARTHES, Roland: *Třetí smysl - Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Illuminace* 6, 1994.
- [5] Fotogramy, In: BARTHES, Roland: *Třetí smysl - Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna*. In: *Illuminace* 6, 1994.
- [6] MANN, Sally. Candy cigarette [online]. [cit. 29.7.2019]. Dostupný na WWW: <https://www.vintag.es/2017/08/candy-cigarette-1989-by-sally-mann.html>.
- [7] GARDNER, Alexander. Portrét Lewise Payna před popravou. In: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- [8] KARTÉSZ, André. Psík. In: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- [9] HINE, H. Lewis. Slabomyslní v ústavu. In: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.
- [10] MAPPLETHORPE, Rober. Phil Glass a Bob Wilson. In: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.