

Choć jako podróżnik nie mam znaczących osiągnięć, najlepiej zaś czuję się we własnym domu, znana mi jest tęsknota za dałą.¹ Dlatego, w poczuciu wspólnoty z poetą, odpowiadam niekiedy na wzniosłe wezwanie „być znowu w drodze” i wyruszam z radością. A jednak nigdy nie udaje mi się dotrzeć na miejsce... Nie mam oczywiście na myśli jakiegoś niezwykłego pecha; jako nadzwyczaj wytrwały kierowca zazwyczaj realizuję zaplanowaną podróż. Chodzi mi o to, że temu szczególnemu stanowi „bycia tam” właściwy jest zawsze pewien niedostatek – skryty za bardzo oczywistym przecież w tych okolicznościach uczuciem zachwyty bądź zainteresowania – nawiedzający duszę niczym natrętny demon lub fantom. Niepokoi mnie zatem powracająca u kresu każdej drogi myśl, że nie będąc już u siebie, nie całkiem też jestem „na miejscu”; że wciąż to jedynie „poblże”, „okolica”; choć przecież wiem też, że jadąc gdzieś dalej, lub gdzie indziej, wcale się do celu nie zbliżę. Im bardziej zresztą staram się być właśnie w jakimś miejscu, nawet w swoim domu, tym trudniej mi się do niego przedrzeć przez gęstą zasłonę tworzących je słów – moich własnych, pisanych na gorąco w głowie, w strumieniu niekończącej się wewnętrznej relacji.

*

Czym jest „nie-miejsce”? Jaką wartość poznawczą może mieć zaprzeczenie tego, czy też temu, co tak zasadniczo naoczne i namacalne? Z jednej strony byłaby to figura logiczna, która – jak w klasycznej „utopii” – opisuje nieistniejące w rzeczywistości („nie mające miejsca”) złudzenia lub marzenia. Z drugiej – próba określenia szczególnej kondycji tych miejsc, które wprawdzie empirycznie bez wątpienia istnieją, ale jakoś inaczej, w sposób budzący wątpliwości, obawy lub nadzieje. Tak na przykład rzecz ujmuje Marc Augé w swoim znanym moralitecie etnograficznym, opisującym „odmiejscowiony” świat hipernowoczesności (dworców, supermarketów, autostrad), który rozpuszcza naszą antropologiczną tożsamość.² O przestrzeni doświadczanej społecznie i o paradoksalności pewnych realnie istniejących miejsc pisał również Michel Foucault, posługując się na ich określenie pojęciem „heterotopii” („ponieważ miejsca [*lieux*] te są absolutnie odmienne od wszystkich miejsc [*emplacements*], które odzwierciedlają i o których mówią”).³ Odmienność tych „inno-miejsc” nie wynika jednak z przemian dokonujących się w hipernowoczesnym świecie („nie ma przypuszczalnie na świecie takiej kultury, która nie tworzyłaby heterotopii”) i nie łączy się z utratą tożsamości; przeciwnie, są one „rodzajem efektywnie odgrywanej utopii, w której wszystkie inne rzeczywiste miejsca (*emplacements*), jakie można znaleźć w ramach kultury, są jednocześnie reprezentowane, kontestowane i odwracane”; istotną też subkategorię na liście

WOJCIECH MICHERA

„Po tej stronie rzes” Nie-miejsce, nie-osoba, foto-grafia

Dariuszowi Czai

Foucaulta tworzą heterotopie akumulacji czasu, jak muzea czy biblioteki.

W tym krótkim tekście sprzed prawie pół wieku najbardziej jednak interesuje mnie przykład wyjątkowej heterotopii, jaką jest *lustro*. Nie stanowi ono bowiem odrębnego fragmentu empirycznej przestrzeni, lecz szczególny aspekt potencjalnie każdego miejsca. Według Foucaulta jest to „miejsce bez miejsca” (patrząc w lustro, „widzę siebie tam, gdzie mnie nie ma, w nierealnej, wirtualnej przestrzeni, która otwiera się za jego powierzchnią”) i dlatego stanowi także utopię. Ale zarazem jest heterotopią, ponieważ realnie istnieje i zwrotnie oddziałuje na miejsce, które ją zajmuje. Kierując wzrok na samego siebie, odtwarzam się tam, gdzie jestem. „Zwierciadło funkcjonuje jako heterotopia w tym sensie, że miejsce, które zajmuje w momencie, gdy patrzę na siebie w lustrze, czyni jednocześnie absolutnie realnym, powiązaniem z całą otaczającą mnie przestrzenią, i absolutnie nierealnym, ponieważ aby mogło być postrzegane, musi ono przejść przez ów wirtualny punkt, który jest tam”.

O ile dobrze rozumiem, owa nie dająca się rozdzielić w lustrze współobecność realności i nierealności – przybierająca postać, powiedziałbym, oscylacyjnej, czy też wahadłowej gry, wprawianej w ruch moim spojrzeniem – byłaby cechą charakteryzującą w jakiejś mierze wszystkie inne „inne miejsca”. „Lustro” nie opisywało by tu zatem, jak u Lacana, fazy rozwojowej człowieka, lecz fazowość, dwufazowość „umiejscowienia” człowieka, jego relacji z miejscem (przynajmniej miejscem pewnego rodzaju).

Funkcja spojrzenia przypomina tu oczywiście paradoksalną strukturę, którą w tym samym mniej więcej czasie Foucault opisał w obrazie *Panny dworskie Velázquez*. Malowidło to, co dobrze wiemy z tekstu rozpoczynającego *Słowa i rzeczy*, ma charakter lustrzany (a dzięki temu, można by dodać, również heterotopiczny). Po pierwsze – dlatego, że gdy je oglądamy, przedstawione na nim postacie patrzą na nas; po drugie – ze względu na umieszczone w tle niepozorne lustro, które „nie ukazuje nic z tego, co przedstawia sam obraz. Jego

nieruchome spojrzenie dosięga – w tej z konieczności niewidocznej przestrzeni, która tworzy przedpole obrazu – postacię znajdującą się przed obrazem”.⁴ A zatem toczącą się tu grę złożonych odbić, spojrzeń, wzajemności, także określa konieczność przekraczania owego *point virtuel*, obecnego w strukturze rzeczywistego lustra.

Jak pisze Foucault, „funkcja zwierciadła [w tym obrazie] polega na tym, by wciągnąć do wnętrza obrazu to, co jest mu najpełniej obce: spojrzenie, które ów obraz zorganizowało, i spojrzenie, dla którego obraz się rozpościera”. W tym „punkcie idealnym w odniesieniu do tego, co przedstawione, ale znakomicie rzeczywistym, gdyż dzięki jego istnieniu możliwe jest przedstawienie”, mieszają się trzy funkcje „patrzenia” (*regardantes*) – „spojrzenie modelu, w chwili gdy go malują, widza, który przygląda się całej scenie, oraz malarza, gdy ten komponuje swoje płótno (nie to, które jest przedstawione [na obrazie], ale to, które mamy przed sobą i o którym mówimy)”. Funkcji tych nie da się rozdzielić przestrzennie, chyba że – jak to robi Foucault – przerzucając do wnętrza obrazu i kojarząc niczym w barokowej alegorii z poszczególnymi postaciami malarskiej diegezy. Powiedziałbym, że w zwykłym dziele malarskim ich jedność rozwarstwia się w uchwytym jedynie słowem wymiarze czasowym (zwróćmy uwagę na użyte przez Foucaulta wyrażenia: „w chwili”, „gdy”). Na obrazie Velázqueza tymczasem lustrzane odbicie dołącza do unieruchomionego w nim „momentu” (*Augenblick* Lessinga) również spojrzenie modelu, które z definicji jest uprzednie w stosunku do spojrzenia widza. Ta synchronizacja tego, co zasadniczo diachroniczne (a zatem anachronizm, lub „heterochronia”), jest oczywiście kłopotliwa także dla widza, który odkrywa nagle, że jego miejsce – podobnie jak się to czasem przydarza widzom w teatrze – jest już przez kogoś zajęte.

Dodajmy, że podobny paradoks dotyczy także widza stojącego przed prawdziwym lustrem – i tu przejście przez ów „wirtualny punkt” pozostawia niepokojący ślad nierealności, gdy tożsamość modelu i widza, podmiotu patrzącego i podmiotu widzianego w lustrze, staje się (dzięki odrobinie psychotycznej wrażliwości) nieoczywista.

*

W psychiatrii heautoskopią nazywa się halucynacyjną wizję sobowtóra, którego patrzący utożsamia z samym sobą. Wspomina o niej Roland Barthes (a dokładniej: narrator jego książki *Camera lucida*), kojarząc z nią sytuację człowieka sfotografowanego – pozwalającą „Widzieć siebie samego (inaczej niż w lustrze)”.⁵ Jest to okoliczność w istocie niezwykła, nawet w naszych czasach, gdy, mówi Barthes, „jakbyśmy wyparli głębokie szaleństwo Fotografii”. Jeśli bowiem fotografia potrafi jeszcze przywołać

swoje „mityczne dziedzictwo”, to „jedynie w owym lekkim niepokoju, który mnie ogarnia, gdy oglądam siebie na papierze”.

Ów „lekki niepokój”, to oczywiście zaledwie oznaka poważnych, choć lekceważonych w potocznym odbiorze konsekwencji, jakie stwarza fotografia portretowa, i to już w chwili, gdy jest wykonywana. Przed obiektywem bowiem, pisze Barthes, „nie przestaję naśladować samego siebie, i z tego powodu za każdym razem, gdy się fotografuję (gdy pozwalam się sfotografować), niezmiennie dotyka mnie wrażenie nieautentyczności, niekiedy oszustwa (wrażenie, jakie mogą wywoływać pewne koszmary)”.

Koszmarny ten nawiedza nas również za sprawą fotografii już wykonanej i teraz oglądanej. Potrafi w niej bowiem przetrwać ów osobliwy punkt, którego przekroczenie – jeśli go nie przeoczymy – zdradza (tak jak w lustrze) obecność zarówno tego, co rzeczywiste, jak i nierzeczywiste. Teraz jednak, podobnie jak w obrazie Velázqueza, jest to *punctum temporis*, pracujące w porządku paradoksalnej chronologii; inaczej jednak niż w *Las Meninas*, spotykają się w nim różne czasowo spojrzenia tego samego podmiotu.

Bycie sfotografowanym nabiera tu znaczenia, o którym mówił Lacan w *XI Seminarium*, używając zwrotu „jestem foto-grafowany” – nawet jeśli fotografia ma dla niego znaczenie tylko metaforyczne, a chodzi o koncepcję „spojrzenia”, które jest „na zewnątrz” (na zewnątrz podmiotu, „oka”). „Być foto-grafowanym”, znaczy tu – być widzianym przez owo „inne spojrzenie”, a w konsekwencji – samemu „stawać się obrazem”.⁶ Idąc dalej za myślą Lacana: nie chodzi tu o filozoficzny problem reprezentacji, w tę bowiem wpisana jest świadomość widza, że to „tylko przedstawienie”, poza którym (*au-delà*) – na mocy dialektyki powierzchni i tego, co się za nią kryje – sama rzecz (czyli w naszym wypadku – ja sam) szczęśliwie pozostaje kompletna i nienaruszona. Koncepcja „bycia foto-grafowanym” przez owo spojrzenie – które, stawiąc nadal część m o j e g o pola wizualnego, jest „na zewnątrz” – sugeruje istnienie czegoś, „co ustanawia rozłamanie, rozdwojenie, rozdzielenie bytu”. Mówiąc inaczej, podmiot nie może się już w zewnętrznym obrazie p o p r o s t u zobaczyć, potwierdzając swoją integralną, źródłową tożsamość, ponieważ sam, stając się „obrazem”, nabiera cech inności.

O takiej podmiotowej dekompozycji, o „rozbiciu świadomości własnej podmiotowości”, czytamy też w *Camera lucida*: „Fotografia [...] przedstawia tę bardzo subtelny chwilę, gdy, prawdę mówiąc, nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem: przeżywam wtedy mikro-doświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się widmem [*spectre*]”. Retoryka odwołująca się do widm, zjaw i koszmarów nie jest tu przypadkowa – nie są to malownicze metafory, ale pojęcia

z porządku swoiście ontologicznego. Te „innobyty”, czy też „odrobiny niebytu” (określenie Joan Copjec), wylaniają się z pęknięcia oddzielającego mnie patrzącego i mnie (przez mnie) widzianego. Lub raczej: one są szczeliną, która określa Lacanowską dialektykę oka i spojrzenia: „nie ma w niej zbieżności, lecz do głębi pokusa. Kiedy w miłości proszę o spojrzenie, do głębi niesatysfakcjonujące i zawsze brakujące jest to, że – Nigdy na mnie nie patrzysz tam, gdzie ja cię widzę. Przeciwnie, to, na co patrzę, nigdy nie jest tym, co chcę widzieć”.⁷

Druga osoba, „ty” (owo „spojrzenie”, które jest „tam”), w tym wypadku oznacza także: „ja” sam (na fotografii). Lecz „ja” to już „ktoś inny” (jak u Rimbauda: *je est un autre*)⁸, mianowicie „trzecia” osoba gramatyczna, będąca w istocie formą nieosobową (jak u Benveniste’a: *non-personne*).⁹ Owa koincydencja – mnie ze mną samym – byłaby możliwa w trybie reprezentacji; alienujące wykroczenie poza ten tryb, na przykład w wytwarzającej sobowtóra fotografii, czyni mnie „nie tym”, „nie tam”, i przede wszystkim – „nie wtedy”.¹⁰ Wywołuje, mówiąc językiem Lacana, „efekt fascynacyjny” (*l'effet fascinateur*), uruchamiając proces zastygania, krzepnięcia, pograżania się w obrazie, przekształcania w obraz.¹¹ „Fotograf – pisze Barthes – musi niezwykle walczyć o to, by Fotografia nie była Śmiercią. Lecz ja, już zamieniony w obiekt, nie walczę. [...] nie wiem tego, co społeczeństwo robi z mojego zdjęcia, co w nim wyczytuje [...], gdy jednak odnajduję się na wytworze tej operacji, widzę, że cały stałem się Obrazem, Śmiercią w jej własnej osobie; inni – Inni [*l'Autre*] – wywłaszczają mnie ze mnie samego”.¹²

*

Barthes mówi o zjawisku (tak je nazwijmy) „fotograficznego zastygania”, czy też „mortyfikacji”, w dwóch aspektach. Pierwszy rozgrywa się w obszarze społecznym: gdy moje zdjęcie wydane zostaje na pastwę innych (Innego); ten aspekt dramatycznie się dziś ukonkretnił za sprawą internetu, „memów” i tego typu zjawisk. Drugi odnosi się do sfery intymnej, wyobraźniowej: gdy zdjęcie (bez względu na to, czy je udostępniam innym, czy też zachowuję tylko dla siebie – jak narrator z opowieści *Camera lucida* fotografię swojej matki) pozostaje częścią własnego doświadczenia. Ale – rzecz jasna – są to dwa aspekty tego samego zjawiska.

W autobiografii Barthes’a (*Roland Barthes*) kilkadziesiąt pierwszych stron wypełniają fotografie opatrzone krótkimi objaśnieniami. Album ten – „autobiografia wizualna”¹³ – z założenia wykracza poza tryb „reprezentacji”, stanowiąc coś więcej niż ciekawy materiał dokumentacyjny lub fotograficzną próbę odrestaurowania przeszłości. Obecność zdjęć w swojej autobiografii Barthes tak uzasadnia: „Oto na początek kilka obrazów: są częścią przyjemności, jaką autor sam

sobie sprawia na zakończenie książki. Ta przyjemność bierze się z fascynacji (jest więc nieco egoistyczna). Zachowałem jedynie obrazy, które wprawiają mnie w zdziwienie, choć nie wiem dlaczego (ta niewiedza jest właściwością fascynacji, a wszystko, co powiem o każdym z obrazów, będzie jedynie wyobrażeniem)”.¹⁴

Jeden z tych obrazów wzbudził – i to natychmiast, już podczas pierwszego przeglądania książki, choć nie wiedziałem wtedy dlaczego – także moje zdziwienie. Chodzi mianowicie o zdjęcie pokazujące scenę teatralną, na której wystawiana jest jakaś antyczna sztuka, oraz o zamieszczony nad nim (w polskim wydaniu – na sąsiedniej stronie) komentarz:

„Dariusz, którego zawsze grałem z wielką tremą, miał dwie długie tyrady i nieustannie groziło mi, że się w nich pogubię: fascynowała mnie pokusa myślenia o czym innym. Przez dziurki w masce widziałem tylko to, co znajdowało się bardzo daleko i wysoko; gdy wygłaszałem proroctwa martwego króla, moje spojrzenie zatrzymywało się na nieruchomych i wolnych przedmiotach – na oknie, piętrzyźnie, skrawku nieba: przynajmniej one się nie bały. Zarzucałem sobie, że dałem się złapać w tę niewygodną pułapkę – podczas, gdy mój głos ciągnął swoją jednostajną kwestię, opierając się ekspresji, jaką miałem mu nadać.”¹⁵

Źródła podają, że Barthes, studiując na Sorbonie, współtworzył Grupę teatru antycznego i w ramach jej prac istotnie zagrał Dariusza w *Persach* Ajschylosa.¹⁶ Ale to autobiograficzne wspomnienie ma też bez wątpienia (tak jak cała autobiografia Barthes’a) aktualny walor dyskursywny, stając się sceną, czy ekranem, na który projektowane są znane z innych książek Barthes’a motywy i obsesje.¹⁷ Dla mnie zaś jest to ciąg dalszy refleksji nad funkcją spojrzenia, określającą osobliwą relację podmiotu i jego miejsca.

Odwołajmy się więc jeszcze raz do Foucaulta. Otóż teatr jest dla niego heterotopią ze względu na zdolność nawarstwiania w jednym rzeczywistym miejscu (mianowicie na scenie) różnych miejsc i lokalizacji, nie mających poza tym ze sobą nic wspólnego. Jeszcze bardziej zaś niż teatr zdolność tę ujawniać ma tradycyjny ogród perski, czyli heterotopia odwzorowująca porządek świata, sama zaś odwzorowywana w formie perskiego dywanu. „Ogród jest dywanem – czytamy – na którym cały świat ma osiągnąć swą symboliczną doskonałość”.¹⁸ Symbolicznym mikrokosmosem jest też oczywiście (choć Foucault wprost tego nie mówi) teatr, zwłaszcza antyczny, do którego upodabnia się na zdjęciu Barthes’a dziedziniec Sorbony. Lecz heterotopiczność sytuacji, którą opisuje Barthes (jeżeli w ogóle posłużenie się pojęciem heterotopii nie stanowi tu nadużycia), nie wynika rzecz jasna z symbolicznej mocy teatru. Jeśli bowiem ogród perski (a można przyjąć, że w jakiejś mierze także teatr ateński) „stanowi rodzaj szczęśliwej i uniwersalizującej heterotopii”, to autobiograficzny opis inscenizacji *Persów* (podobnie

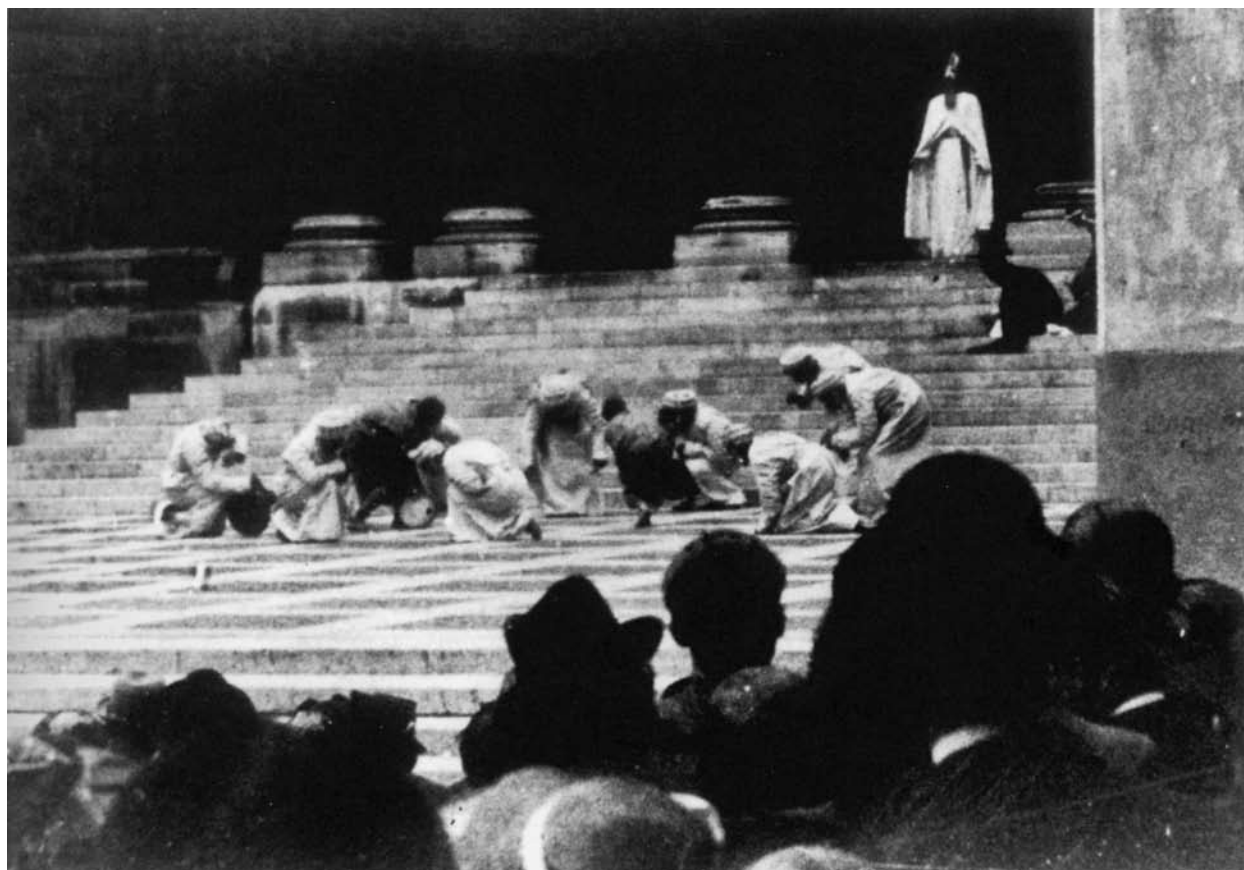
zresztą jak cała książka Roland Barthes) przedstawia raczej dramatyczny rozkład, rozpad owej całości symbolicznej, odwrotną stronę ozdobnej tkaniny, jej rozprucie. Spoza sytuacji, którą dałoby się pewnie opisać językiem wrażliwego na symbole krytyka teatralnego bądź biografa, wylania się wręcz jakaś groza, groźny aspekt tego miejsca, jego „inność” jeszcze radykalniejsza, niespójność bardziej zasadnicza niż różnorodność wystawianych tu sztuk.

Zaczniemy od tego, że całość rozpada się tu na tekst i obraz. W pierwszym odruchu scalamy je oczywiście – w poszukiwaniu sensu podporządkowując fotografię tekstowi, widząc w niej ilustrację i poświadczenie zapisanych treści (w wydaniu francuskim komentarz zajmuje górną, większą część strony); bo to tekst – jak uczył Barthes w *Retoryce obrazu* – stanowi „zakotwiczenie” obrazu, determinując naszą lekturę, ograniczając nieskończony potencjał znaczeń. Oglądając zatem tę archiwalną fotografię z książki Roland Barthes, dzięki tekstowi szybko lokalizujemy na scenie postać teatralnego Dariosa, rozpoznajemy w nim młodego, przeżywającego treść Rolanda, wnikamy niejako pod tę słabo widoczną maskę, utożsamiając się z podmiotowym centrum, z którym zdążyliśmy się żyć podczas lektury krótkiej opowieści.

Spróbujmy jednak sprawić, by choć przez chwilę „bezlitosny sens” zapisanych słów nie pozbawiał samego obrazu jego „cudownego bezsensu” (nawiązując

tu do nieco zapomnianego polskiego eseju psychoanalitycznego z lat 60. ubiegłego wieku, zatytułowanego *Nie budźcie mnie*, w którym czytamy m.in.: „Bo tu, po tej stronie rzęs, cudowny bezsens sprawia, że bezlitosny sens moich spraw sensu nie pozbawia”.¹⁹) Przyjrzyjmy się zatem fotografii. Kompozycyjnie jej pole dzieli się kontrastowo na dwie strefy. Pierwsza, jasna, rozciągnięta po przekątnej przez całe zdjęcie, kulminuje w prawym górnym rogu, gdzie widać niewielką, ale najjaśniejszą, ostro odcinającą się od ciemnego tła, wyniosłą postać króla (umocnioną jeszcze przez bliskość potężnej kolumny po prawej stronie, jaśniejszej w wyższej partii). Strefa ciemna stanowi jej ramę, rozpadając się przy tym na dwie części: u dołu zdjęcia, na pierwszym planie, romboidalny pas tworzą widziane od tyłu głowy widzów, u góry zaś – pozbawione szczegółów tło dekoracji za sceną. Te dwa ciemne pasy symetrycznie się dopełniają, tak że nawet jasne przerwy między głowami widzów przypominają otaczającą scenę bazy kolumn.

Tak skomponowany obraz ma swój potencjał naracyjny (ale nie w znaczeniu opowiadanej w nim konkretnej anegdoty, tę bowiem podsuwa dopiero tekst napisany przez Barthes’a; myślę raczej o technicznym pojęciu „historia”, *istoria*, z traktatu Albertiego *De Pictura*).²⁰ Przede wszystkim, zdjęcie to nie rejestruje samego tylko spektaklu (tak jak na przykład fotografie wiszące w gablotach teatralnych). Ujęcie wy-



Zdjęcie z książki Roland Barthes (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011).

kracza poza kadr sceny, uwzględniając pozasceniczny kontekst przedstawienia, czyli widownię, co rozbudowuje świat (diegezę) tego obrazu fotograficznego. Nie jest to już tylko spektakl teatralny (z jego własną fikcją dramatyczną), ale spektakl przez kogoś, w pewnych okolicznościach oglądany. Scena teatralna i widownia to dwa umownie odrębne światy, pozostające w relacji hierarchicznej (widownia stanowi ekstradiegetyczną ramę scenicznego opowiadania); oba te światy spotykają się na wspólnej płaszczyźnie obrazu fotograficznego, w jego kadrze, wytyczającym nadrzędny w stosunku do nich poziom tej narracji. Patrząc zaś z tej zewnętrznej perspektywy, można dostrzec strukturę obrazu, którą tworzą osie fokalizacji: źródła, linie i przedmioty spojrzeń.

Takie osie wizualne można na zdjęciu wytyczyć dwie. Pierwsza z nich ma oczywiście początek w postaci króla – biegnąc przez całą jasną strefę w stronę lewego dolnego rogu, zatrzymuje się na krótszym boku ramy. Bez wątpienia jest to spojrzenie pełne mocy, bowiem nie tylko rozświetla scenę (zwłaszcza przy krawędzi obrazu, która niczym ekran odbija i wzmacnia blask), ale i powala stojącą na jego drodze grupę około dziesięciu postaci. Co ciekawe, ten „chór dostojników perskich” – nisko pochylonych, z przerażenia lub w geście czołobitnego uniżenia – opuszczając wzrok, najwyraźniej rezygnuje w tej fotograficznej narracji z roli odrębnego, aktywnego, intradiegetycznego ośrodka fokalizacyjnego. Druga oś wizualna ma złożony charakter. Jej źródłem („punktem widzenia”) jest pozostająca w ciemnej strefie obrazu grupa widzów. Ale tutaj, na widowni (w okolicy nieco jaśniejszego kapelusza kobiecego, uciętego przez dolną krawędź zdjęcia), zlokalizować można też punkt, przez który do świata obrazu przenika także nasze własne spojrzenie. Powiązanie tej ekstra-diegetycznej fokalizacji z punktem widzenia obserwatorów zasiadających na widowni sprawia, że nasze spojrzenie otrzymuje swą intradiegetyczną reprezentację (widzimy więc nasze widzenie).

Otóż zauważmy – te dwie osie wizualne są zdecydowanie rozbieżne. Postać Dariusza, odsunięta na bok, ledwie mieści się w kadrze ekstradiegetycznego widza (a także widzów intradiegetycznych zajmujących miejsca po prawej stronie); jeśli zaś nawet uznamy, że głowy na zdjęciu zwracają się nieco w stronę króla, on sam z pewnością patrzy ku lewej krawędzi obrazu (jedyne fragmenty ramy, który styka się z jasną strefą sceny).

To zaś, co dotyczy samej fotografii, charakteryzuje także relację między nią (prawa strona w wydaniu polskim; co ciekawe, obraz jest tu nie tylko większy, ale i trochę szerzej niż w wydaniu francuskim skadrowany) a tekstem (strona lewa). Zestawiając te dwie narracje, spoglądając na nie synoptycznie, możemy teraz zobaczyć, jak bardzo są osobne, nieprzystające. Zgodnie z tym, co kilka lat wcześniej Barthes napisał

w epigrafie do *Imperium znaków*: „Tekst nie «komentuje obrazów». Obrazy nie «ilustrują» tekstu”.²¹ Patrząc, nie widzimy nic z tego, co – jak czytamy – widział „młody Roland” (okno, nadwieszenie, skrawek nieba). Jego zaś pole wizualne („bardzo daleko i wysoko”) nie obejmuje ani sceny, ani widzów.

W gruncie rzeczy jedynym wspólnym elementem obu porządków pozostaje maska króla, widziana z przeciwnych stron. Czy istotnie jednak jest ona „widziana”? Na fotografii całkowicie zlewa się – inaczej niż reszta lśniącej figury króla – z tłem, stanowiącym wraz z widownią ekstradiegetyczną ramę dla jasnej strefy przedstawienia. W zapisanym zaś słowami wspomnieniu narratora zostaje zredukowana do otworów kadrujących oglądany przez nie świat, które pozycję patrzącego protagonisty upodabniają do ekstradiegetycznego spojrzenia widza (na scenę, na fotografię). Pozostając w samym środku przedstawienia, odwrotna strona maski, niczym Derridiańska krypta, staje się tego miejsca krytycznym zewnętrzem, nie stanowiącym logicznego dopełnienia, lecz deformację; radykalnie pojmowanym „nie-miejscem”.²² Ta zewnętrzność podmiotu (swoisty oksymoron) zamkniętego we wnętrzu maski („po tej stronie rzęs”), który jedynie niezdarnie podgląda świat, oznacza w konsekwencji rozwiązanie, uwolnienie, rozpuszczenie (gr. *analysis*) owej „całości symbolicznej”, której kondensację stanowi teatr; oznacza opuszczenie symbolicznego „ogrodu” jasnej sfery przedstawienia.

I w tekście zatem, i na fotografii, mamy do czynienia z maską w negatywie, co oznacza także zasadnicze odwrócenie jej zwyczajowej funkcji. Piszę to, mając zwłaszcza w pamięci fragment z *Camera lucida*, gdzie czytamy: „Ponieważ każde zdjęcie jest przypadkowe [contingente]²³ (i przez to właśnie – poza sensem) Fotografia może znaczyć (aspirować do ogólności) jedynie zakładając maskę”. To ona sprawia, że nawet twarz staje się wytworem społeczeństwa i jego historii; „maska to sens, gdy jest on najczystszy (jak to było w teatrze antycznym)”.²⁴ Nie ma więc racji Timothy Scheie, który komentując interesujący nas fragment autobiografii, kwituje sprawę słowami: „maska jako arbitralny i zewnętrzny znak tożsamości”.²⁵ W istocie, jak sądzę, chodzi o coś ciekawszego, mianowicie o maskę zaprzeczoną; o chwilę, gdy właśnie przestaje być znakiem, nośnikiem *signifié*, przeistaczając się w czysty *signifiant*, a przez to – nabierając cech fotografii. W tym samym 15. rozdziale *Camera lucida* czytamy też bowiem: „semiologia Fotografii ogranicza się więc do zachwycających realizacji kilku portrecistów [potrafiących stworzyć fotograficzny znak, ‘maskę’ doskonale charakteryzującą człowieka – przyp. WM]. O innych, nie przebiegając, «dobrych» zdjęciach, można jedynie powiedzieć, że przedmiot mówi, niejasno skłania do myślenia”. Na sam koniec zaś rozdziału Barthes stwierdza: „Fotogra-

fia w swej głębi jest subwersywna, jednak nie wtedy, gdy przeraża, wywołuje niesmak lub nawet piętnuje, ale wtedy, gdy jest z a m y ś l o n a [*pensive*]”.

To ostatnie słowo jest być może aluzją, echem przywołującym – także dzięki swojej, zamykającej pewną tekstową całość, pozycji – inną książkę, a w zasadzie nawet dwie. Pierwszą jest pochodzące z 1830 r. opowiadanie Honoriusza Balzaka *Sarrasine*, zakończone frazą „*Et la marquise resta pensive*” (w tłumaczeniu Boya-Zeleńskiego: „I margrabina zadumała się”). Jak wiadomo, tekst ten powraca w książce Barthes’a *S/Z* (1970), będącej w całości analizą *Sarrasine’a*, i której ostatni, XCIII. rozdział zatytułowany jest *Tekst zadumany* (*Le texte pensif*). Czytamy tam: „Markiza, zamyślona, może rozmyślać o wielu rzeczach [...] o których nigdy niczego się nie dowiemy; nieskończone otwarcie zamyślenia (taka dokładnie jest jego funkcja strukturalna)”; „Tak jak markiza, tekst klasyczny to tekst zadumany”.

Jako figura literacka „zadumanie” ma być w klasycznym tekście „zerowym stopniem sensu”, jedynie jego obietnicą, „teatralnym znakiem tego, co niewjawne”, dyskretną sugestią, że miałyby się do powiedzenia więcej, niż istotnie się mówi. Z rozważań Barthes’a nie wynika oczywiście, że zamyślenie markizy i zamyślenie fotografii jest tym samym. „Tekst klasyczny” – który nie chce rezygnować z idealistycznego odniesienia do „sensu ostatecznego”, choćby odległego i niewyraźnego – żadną miarą nie stanowi wzorca dla fotografii „szalonej”, na której zależy Barthes’owi. A jednak nie odrzucałbym podejrzenia o podobieństwo fotografii do zamyśnionej markizy z *Sarrasine / S/Z*. W obu wypadkach chodzi o stan „zawieszenia” (*la suspension*, ostatnie słowo *S/Z*), zawieszenia sensu, który jednak w *Camera lucida* ulega radykalizacji: gdy Barthes pisze o subwersywności fotografii, „zamyślenie” tej ostatniej nie stanowi już, jak w tekście klasycznym, „*signifiant* tego, co niewyraźne”, ale określa ostateczne wyjście poza porządek wyrażania i nazywania.

Ścisłe rzecz biorąc, owo wyjście poza język, kod, poza tworzącą znaczenia „całość symboliczną”, stanowi zasadniczy temat całej tej ostatniej książki Barthes’a, zaczyna ją bowiem przywołanie Lacanowskiej kategorii *tuche* („*Tuche* – Okazja, Spotkanie, Realne”), kończy zaś apologia „szaleństwa” fotografii, „które nieustannie grozi wybuchem prosto w twarz temu, kto na nią patrzy”. Jak bowiem czytamy w innym jeszcze miejscu, „To, co mogę nazwać, nie może mnie realnie dotknąć”. Dotknięcie zaś, jak ułucie, pozostawia bolesny ślad – *punctum*. Nie jest to jednak ślad pamięci („Zdjęcie ze swej istoty nigdy nie jest wspomnieniem”; „Zdjęcie nie ma w sobie nic proustowskiego”), która pozwoliłaby odzyskać cokolwiek z tego, co utracone, choćby przez nadanie mu sensu (dlatego *Camera lucida* w żadnym razie nie jest książką żałobną, jak się często uważa, przynajmniej w sensie freudowskim).²⁶

W fotografii boleśnie realny jest właśnie jej radykalny „bez-sens”: nie ma ona do powiedzenia nic więcej, niż: „to było”; nic ponad to, co beznamytnie wskazuje.

*

Wszystkie te paradoksalne relacje i właściwości kondensuje w sobie autobiograficzna scena z teatralną maską w autobiografii Roland Barthes. Widzialne zewnętrzne maski (choćby nawet przerażało) jest znakiem współtworzącym symboliczny, wystudiowany sens przedstawienia – „mówi”. Jak jednak napisał Derrida, „Maska, a zwłaszcza przyłbica, zawsze może ukryć pod hełmem brak żywego spojrzenia”.²⁷ *Persona* Barthes’a jest tym bardziej paradoksalna, że „efekt przyłbicy” pracuje w niej po obu stronach. Zauważmy, że perforacja, odczytywana z zewnątrz jako oczy maski, od wewnątrz wcale nie czyni z niej narzędzia stosownej, ogarniającej całość, „żywej” percepcji. Podmiotowe „spojrzenie” przez owe „dziurki” (*les petits trous*) – dokładnie tak, jak słynne fotograficzne *punctum* (definiowane w *Camera lucida* jako „dziurka”, *petit trou*) – tworzy pole widzenia absurdalnie niedopasowane, w zasadzie będące w całości „martwym polem” („widziałem tylko to, co znajdowało się bardzo daleko i wysoko”). Tej kłopotliwej wizualnie sytuacji odpowiada logicznie zadziwiający brak zaangażowania narratora, jego dystans, obojętność wobec granej „roli” („mój głos ciągnął swoją jednostajną kwestię, opierając się ekspresji, jaką miałem mu nadać”). W rozbrzmiewających (*personare*) na scenie słowach, oddzielonych od znaczeń (podobnie jak w spojrzeniu oddzielnym od podmiotowych oczekiwań), w tej „hetero-logii” (i heteroskopia), miejsce sensu przejmuje stan „zamyślenia” (fascynująca „pokusa myślenia o czym innym”), który psując maskę jako znak, subwersywnie zmienia ją w „fotografię”.²⁸

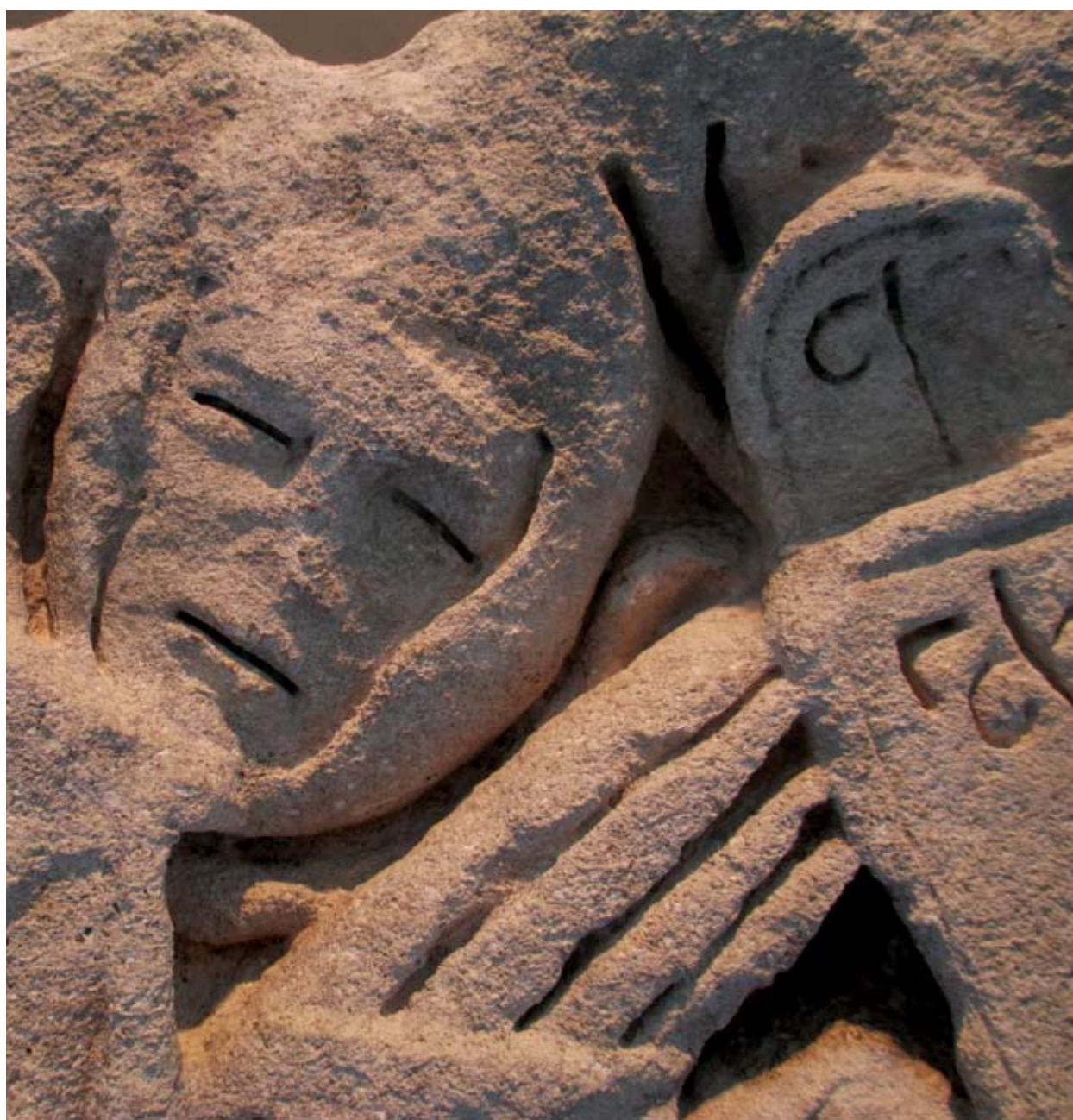
ON, „mój głos”, autonomiczny i automatyczny, „nie-osoba” (*non-personne*) zawieszająca oczywistość podmiotowego JA, niczym żywy trup nawiedza w istocie całą tę książkę (Roland Barthes). Jej narrator („Roland Barthes”) chętnie bowiem gra ukrywanym zazwyczaj (zwłaszcza w autobiografii) „brakiem zbieżności” między sobą jako tym, kto mówi, i tym, o kim mówi – na przykład używając w odniesieniu do samego siebie czasem pierwszej, czasem zaś trzeciej osoby gramatycznej, co można uznać za próbę gramatycznej morderstwa podmiotu: „Mówienie o sobie «on» może oznaczać: mówię o sobie jak o trochę zmarłym” (hasło: *Ja, mnie*). Jak powiedziałby Benveniste, specjalista od zaimków osobowych i nieosobowych: Barthes „implantuje naprzeciw siebie innego”,²⁹ który tylko w trybie intencjonalnie warunkowym może być tu utożsamiany z samym podmiotem piszącym. Paranoiczna z istoty nieoczywistość bycia tym, o kim się mówi, gdy się mówi o sobie (podobnie jak nieoczywistość bycia tym, kogo się widzi przed sobą w lustrze), efekt

literackiego „cięcia”, wyłącza w tej narracji funkcję żywej pamięci, zastępując ją powieściową lub teatralną inscenizacją. Dlatego – pisze Barthes w *Roland Barthes* – „Żywy wysiłek tej książki polega na dążeniu do inscenizacji porządku wyobrażenia” (hasło: *Porządek wyobrażenia*); a także: „Wszystko to należy uznać za wypowiedziane przez postać z powieści – a raczej wiele postaci. Porządek wyobrażenia bowiem – nieuchronna materia powieści i labirynt szańców, po których błądzi ten, kto mówi o sobie – biorą na siebie liczne maski (*personae*), ustawione na scenie jedna za drugą”; ale natychmiast dodaje: „a mimo to, z tyłu – n i k o g o [*personne derrière*]” (hasło: *Książka o Ja* oraz epigraf).

Nie ulega wątpliwości, że jeśli zamierzony cel (autobiograficzny) może w ogóle zostać osiągnięty, to

jedynie w tym pozbawiającym identyfikacyjnych złudzeń niepowodzeniu. „Do mnie należy wybór – czytamy w ostatnim zdaniu *Camera lucida* – czy jej spektakl [tu: spektakl Fotografii] podporządkować ucywilizowanemu kodowi doskonałych iluzji, czy też stawiać w niej czoło przebudzeniu nieustępliwej rzeczywistości”. Wprawdzie o trudnych chwilach podczas prawdziwej inscenizacji na dziedzińcu Sorbony Barthes pisze: „Zarzucałem sobie, że dałem się złapać w tę niewygodną pułapkę [*prendre dans ce piège*]”, ale przecież dosięgający go tam stan alienacji, opróżnienia z podporządkowanych językowi znaczeń – czyli właśnie „nieustępliwa rzeczywistość” – fascynuje go i pociąga.

Nie można zresztą wykluczyć, że słowa te – niezależnie od ich prostej, psychologicznej wymowy – stanowią aluzję do wizualnej „pułapki”, o której mówi



Rzeźba antyczna. Fot. z archiwum redakcji.



Rzeźba antyczna. Fot. z archiwum redakcji.

Lacan, gdy opisuje słynny obiekt anamorficzny z obrazu Holbeina *Ambasadorowie*: „jest [on] tam – czytamy w XI *Seminarium* – do patrzenia, do złapania, powiedziałbym niemal: by złapać w pułapkę [‘prendre au piège’] patrzącego, czyli nas”.³⁰ Mechanizm ten można najkrócej tak objaśnić: ponieważ „to, na co patrzę, nie jest tym, co chcę widzieć”, uruchamia się dialektyka „oka” i „spojrzenia”, w której oczekiwana zbieżność obojga zastępuje pokusa, przynęta (*leurre*). „Spojrzenie” przestaje być funkcją oka, odrywa się od niego, objawiając w polu skopicznym jako nieuchwytny obiekt, nieprzejrzystość, dwuznaczna i niepokojąca migotliwość. Schwytny zaś w tę pułapkę podmiot doświadcza mortyfikacji przeczącej optymizmowi fazy lustra; niczym w ludowych opowieściach o ludziach, którzy albo tracili swe lustrzane

odbicie, albo zamiast niego dostrzegali twarz diabła. Można powiedzieć, że ten przeraźliwy zwiastun śmierci stanowił niegdyś ikonograficzne ukonkretnienie „wirtualnego punktu” nieusuwalnej różnicy, którego w pospiesznej lustrzanej autoidentyfikacji zazwyczaj nie dostrzegamy. Pojawia się on także na obrazie Holbeina – unoszący się na pierwszym planie tajemniczy obiekt jest, jak wiadomo, trupa czaszką. Jej wanitatywne przesłanie ma zakłócać porządek ideowy reszty przedstawienia (z wyłączeniem ukrytego za kotarą krzyża), czyli inscenizacji, na którą składają się dwaj elegancko ubrani dostojnicy oraz kolekcja sprzętów symbolizujących mierzalny i przewidywalny porządek nieba i ziemi (emblematy sztuk wyzwolonych). Co jednak najważniejsze, obraz ten pracuje nie tylko na poziomie przekazu ikonograficznego (synchronicznie), ale także za pomocą ujawnionej tu malarskiej konstrukcji, w dynamiczny sposób zagarniającej widza: wszystko, co dotyczy *quadrivium*, widać zgodnie z zasadami perspektywy centralnej, samą czaszkę jednak poddano optycznej anamorfizie, przez co nie można jej zobaczyć o d r a z u, z pozycji podmiotowego („żywego”) oka. Na tym polega pułapka i jej efekt poznawczy: by zajrzeć poza maskę, muszę opuścić przestrzeń inscenizacji; gdy jednak to uczynię, jest już za późno: zostałem „sfoto-grafowany” i rozpoczął się proces zastygania w obraz. W ten sposób, twierdzi Lacan, „Holbein czyni widocznym coś, co jest po prostu podmiotem jako unicestwionym”.³¹

W tekście Barthes’a mamy do czynienia z bardzo podobnym jak sądzę urządzeniem, tyle że pułapka opisana jest z drugiej strony, z wnętrza „czaszki”. Przy okazji zauważmy, że jej widzialne (czytelne) zewnętrznie wyobraża właśnie w i d m o zmarłego Dariusza. Można więc powiedzieć, że „brak żywego spojrzenia”, czy też „nikt – z tyłu, za nią”, wpisany jest już w narracyjny porządek tej inscenizacji. Logika przedstawienia teatralnego domaga się jednak przywrócenia zmarłemu choćby śladu podmiotowości, pozwalającej niejako mówić „w pierwszej osobie”, czy też, tak to ujmijmy, „mówić o sobie jak o trochę żywym”. Dlatego w tragedii Ajschylosa *eidolon* Dariusza, gdy tylko pojawia się na scenie (czyli jeszcze przed wspomnianymi przez Barthes’a dwiema długimi tyradami), w takich oto słowach tłumaczy okoliczności swego przybycia:

... Nielatwa to sprawa – na światło
z mroku wyjść, a i bogi podziemne przybysza
łatwej przyjąć gotowe niżli puścić wolno.
Lecz jam opór ich wolę pokonał – i oto
jestem tu.³²

W pierwszej chwili najbardziej niepokojący w tych słowach wydaje się mroczny świat bogów podziemnych (κατὰ χθονὸς θεοί...). Jednak z perspektywy Bar-

thes'owskiej (lub Lacanowskiej) to nie zaświaty byłyby tu prawdziwym „nie-miejsmem”: stanowią one jedynie figurę, która pozorując o p o z y c j ę między światem żywych i umarłych, łagodzi prawdziwą grozę słów wypowiedzianych przez zmarłego: „oto tu jestem” (czy też: „przybywam”; gr. ἦκω; w tłumaczeniach francuskich: *et je viens* lub *et me voici*). Mówiąc inaczej: obecność zaświatów t a m daje temu nawiedzeniu pozór ciała i logicznej przyczyny, umożliwia koincydencję przy zachowaniu odrębności, nie pozwala, by spirytystyczny seans zagarnęło szaleństwo.

W tym sensie „pułapka”, w której znalazł się młody Barthes, przywraca widmu Dariusza jego nieprzeżyta realność, oporną – podobnie jak fotografia – wobec jakiegokolwiek próby ożywienia bądź przekładu na zrozumiały język. Jemu samemu zaś, Barthes'owi, nie pozwala już żyć, p r z e - ż y ć inaczej, niż w tej krypcie „zamyślenia”, oplatającego nostalgią i pragnieniem każde doświadczenie, naznaczającego widmowym brakiem każde „miejsce”.

*

W jednym z esejów Barthes pisze tak:

„Kilka tygodni temu odbyłem krótką podróż do Włoch. Wieczorem na dworcu w Mediolanie było zimno, ciemno, brudno. Ruszył pociąg, na każdym wagonie wisiała wielka żółta tablica z napisem: *Milano-Lecce*. Zacząłem marzyć: wsiąść do tego pociągu, podróżować całą noc i następnego ranka znaleźć się w dalekim mieście, pełnym światła, słodczy, spokoju. Tak przynajmniej marzyłem i mało istotne, gdzie jest rzeczywiście Lecce, którego nigdy nie poznałem. Parodiując Stendhala, mógłbym zawołać: «Więc ujrzę piękne Włochy! Jakiż ja jestem szalony w moim wieku!». Gdyż piękne Włochy są zawsze gdzieś dalej, gdzie indziej”.³³

* Artykuł powstał w wyniku prac w projekcie *Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy* finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/B/HS2/03985.

Przypisy

- ¹ Jest to zmieniona wersja wystąpienia na sesji antropologicznej *Miejsca/nie-miejsca. Nowe topografie, nowe topologie*, Zakopane 30.11–2.12.2012.
- ² Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. Roman Chymkowski, PWN Warszawa 2010.
- ³ Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejnia-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr. 6, s. 117–125 (tytuł oryginalny: *Des espaces autres*, tekst z 1967 r.).
- ⁴ Michel Foucault, *Panny dworskie*, przeł. Anna Tatarkiewicz, w: *Słowa i rzeczy*, przeł. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 27–28. Dalsze cytaty – s. 37 i 36.

- ⁵ Roland Barthes, *Camera lucida*, przeł. Wojciech Michera (fragmenty w: *Antropologia kultury wizualnej*, I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba (red.), WUW, Warszawa 2011, s. 230–246).
- ⁶ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (Le Séminaire XI, 1964)*, Édition du Seuil, Paris 1990, rozdz. IX, 1: „w polu skopiecznym spojrzenie jest na zewnątrz, jestem oglądany, a zatem jestem obrazem”.
- ⁷ Tamże, rozdz. VIII, 3 (zob. Jacques Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, przeł. Wojciech Michera, [w:] *Antropologia kultury wizualnej*, wyd. cyt., s. 282).
- ⁸ Artur Rimbaud, *Ja to ktoś inny. Korespondencja Artura Rimbaud*, przeł. J. Hartwig, A. Międzyrzecki, Czytelnik, Warszawa 1970. Zob. też J. Lacan, *Seminarium II* [s. 17].
- ⁹ Émile Benveniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, [w:] tegoż, *Problèmes de linguistique générale, 1*, Galimard, Paris 1985 [1966], s. 228.
- ¹⁰ Wę Fragmentach dyskursu miłosnego Barthes podobnie przedstawia sytuację podmiotu piszącego: „Nie mogę siebie zapisać. Bo też które «ja» miałoby siebie zapisywać” (s. 150); oraz: „wiedzieć, że [moje] pismo niczego nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć, że jest dokładnie tam, gdzie ciebie nie ma – oto początek pisanie” (*Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Bieńczyk, KR, Warszawa 1999, s. 152).
- ¹¹ Zob. Lacan, *Les quatre concepts...*, fragment: *Réponses na koniec rozdziału Qu'est-ce qu'un tableau?*. Por. W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, WUW, Warszawa 2010, s. 335.
- ¹² Roland Barthes, *La chambre claire, Cahiers du cinéma*-Gallimard-Seuil, Paris 2007, s. 31.
- ¹³ Terminu tego używa Andrzej Leśniak, *Autobiografia wizualna. (Foto)grafie Rolanda Barthes'a*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 101–108.
- ¹⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes*, Seuil, Paris 1995. Cytując fragmenty tej książki, korzystam z przekładu Tomasza Swobody, miejscami modyfikując go jednak i swobodnie dopasowując do własnych potrzeb (R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. Tomasz Swoboda, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011).
- ¹⁵ Roland Barthes, *Roland Barthes*, wyd. cyt., s. 39/42.
- ¹⁶ Michael Moriarty, *Roland Barthes*, Stanford University Press, Stanford 1991, s. 44.
- ¹⁷ Por. Timothy Scheie, *Performing Degree Zero: Barthes, Body, Theatre*, „Theatre Journal” nr 2, 2000, t. 52, s. 161; także tenże, *Trouble Child: Barthes's Imagined Youth*, [w:] Ronald Strickland, *Growing Up Postmodern: Neoliberalism and the War on the Young*, Rowman & Littlefield, Lanham 2002, s. 133.
- ¹⁸ Foucault, *Inne przestrzenie*, wyd. cyt., s. 122.
- ¹⁹ Jeremi Przybora, *Nie budźcie mnie*, [w:] 14 i ¾, seria *Kabaret starszych panów*, XIV, 1965.
- ²⁰ Historia u Albertiego to „semantyczna wersja k o m p o - z y c j i”, pisze Jean Louis Schefer, dodając: „historia wyłania się z analizy i oceny formalnej” (*Préface*, [w:] Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Macula Dédale, Paris 1992, s. 10 [podkr. WM]).
- ²¹ Roland Barthes, *Imperium znaków*, przeł. Adam Dziadek, KR, Warszawa 2004, s. 45.
- ²² Zob. Jacques Derrida, *Fors: les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok*, [w:] Nicolas Abraham i Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbiere de l'homme aux loups*, Flammarion, Paris 1976, s. 9–73; zob. też Wojciech

Michera, *Obraz, krypta, interpretacja*, „Konteksty” 2010, nr 1, s. 152-158,

²³ Słowo „przypadek”, podobnie jak jego francuski odpowiednik *contingence*, należy u Barthes’a odczytywać w obu naraz znaczeniach: przenośnym (los, traf) i dosłownym, przestrzenno-fizycznym (przy-padać, przy-legać).

²⁴ Barthes, *La chambre claire*, wyd. cyt., s. 60-61.

²⁵ Scheie, dz. cyt.

²⁶ Dlatego też za zupełne nieporozumienie trzeba uznać diagnozy, które przedstawił André Rouillé w książce *Fotografia*. Píše on m.in.: „W ten sposób fotografia [rzekomo wg Barthes’a] byłaby systemem posiadającym tajemniczą i boską moc symbolicznego powrotu ciała od śmierci do życia, odtworzenia tego, co zniszczył czas i odwrócenia jego biegu” (*Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Universitas, Kraków 2007, s. 242).

²⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris 1993, s. 245.

²⁸ „Fotografia nie daje się sklasyfikować, ponieważ nie ma żadnego powodu, by naznaczyć któreś z jej zdażeń; bardzo chciałaby, zapewne, stać się tak okazała, tak pewna, tak szlachetna jak znak, co pozwoliłoby jej dostąpić godności języka; znak wymaga jednak naznaczenia; pozbawione zasady naznaczania fotografie są znakami, które dobrze nie chwytają, które k w a ś nieją niczym mleko” (*Camera lucida*, wyd. cyt., s. 231).

²⁹ Émile Benveniste, *L’appareil formel de l’énonciation*, [w:] *Problèmes de linguistique générale*, 2, Galimard, Paris 1985 [1974], s. 82

³⁰ Lacan, *Anamorfoza i spojrzenie*, wyd. cyt., s. 378 (podkr. w oryginale).

³¹ Tamże, s. 377.

³² Ajschylos, *Persowie*, 706-710, w tegoż, *Tragedie*, przeł. Stefan Srebrny, PIW, Warszawa 1954.

³³ Cytuję za: Dariusz Czaja, *Gdzieś dalej, gdzie indziej*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010, s. 15.



Hans Holbein, *Ambasadorowie*, 1533, National Gallery w Londynie.