

Fotografia jako metonimia, czyli czemu Barthes nie pokazał nam zdjęcia swojej matki

KAROL PANTELEWICZ

Uniwersytet Warszawski

Streszczenie

Uważna lektura „Światła obrazu” (1980) pozwala doszukać się w dziele Rolanda Barthes’a koncepcji pojmowania fotografii jako metonimii — mechanizmu, o którym w kontekście sztuki pisał wcześniej (1973) Jurij Łotman — a przez to zrozumieć naturę relacji fotografii i jej odbiorców, w tym zwłaszcza przyczyny osobistego ich do niej stosunku.

Słowa-klucze: fotografia, antropologia, pamięć, metonimia, punctum

Abstract

Photography as metonymy or why Barthes did not show us the photograph of his mother

Careful reading of the “Camera lucida” (1980) allows one to find in Roland Barthes’s book a concept of understanding photography as metonymy — a mechanism which appliance to art was earlier described (1973) by Juri Lotman — thus allowing one to understand the nature of the relationship between photography and its viewers, and above all the cause behind their personal attitude towards it.

Keywords: photography, anthropology, memory, metonymy, punctum

*Chociaż istnieje prawda fotograficzna,
rzadko odpowiada ona konkretnemu obrazowi.
Fotografowany prawie na pewno nie jest taki, jak myślimy,
ale to, co o nim myślimy, jest prawdą. Tyle, że nie o nim¹.*

Roland Barthes w słynnym *Świetle obrazu*, niemal stałej pozycji bibliografii prac magisterskich poświęconych fotografii, posługuje się zdjęciem swojej matki, by zilustrować naturę obrazów fotograficznych. Fakt, że używa słów, by opisać fotografię matki, nigdy samej fotografii nam nie pokazując, może wydawać się osobliwością (słowa, bez współudziału obrazu, służą tu zrozumieniu natury obrazu jako takiego), a jednak Barthes ma rację, nie musi nam zdjęcia pokazywać, ponieważ nasza relacja z tą fotografią byłaby gruntownie różna od jego. Jednym z możliwych odczytań książki Barthes'a jest, choć łatwo tę warstwę jego rozmyślań przeoczyć, opowieść o metonimii jako istotnym elemencie natury obcowania z fotografią – opowieść, która wyjaśnia zagadkę ukrytego przez niego zdjęcia. Zauważa ją Kirsten Seale:

W *Świetle obrazu*, Roland Barthes obserwuje: „przyciąga mnie czasem [...] «szczegół». Czuje, że sama jego obecność zmienia moje odczytanie, że patrzę już na zdjęcie jako na coś nowego, wyróżnionego w moich oczach wyższą wartością. Ten szczegół to właśnie punctum”. Według Barthes'a punctum działa metonimicznie: „Punctum, nawet jeśli tylko działa przez okamgnienie, ma, mniej lub bardziej wirtualnie, siłę ekspansji. Ta siła przybiera często metonimiczny charakter”².

Sławomir Sikora, powołując się na Jurija Łotmana, także proponuje rozumienie fotografii jako metonimii, jako „supelka na chusteczce”:

Fotografię w szczególności dotyczy zaobserwowany i opisany niegdyś przez Jurija Łotmana paradoks sztuki kanonicznej. Dotyczył on kwestii informacji. Łotman zauważył mianowicie, że możemy mówić o dwóch typach komunikatów. Jeden z nich odwoływałby się podobnie jak skodyfikowany zapis języka do przekazywania nowej informacji (czyli byłby czytelny dla każdego kto zna dany język, kod [...]), drugi zaś podobnie jak węzełek na chusteczce, który ma przypominać o czymś, odwoływałby się do wiedzy, którą podmiot już posiada, pozostając w zasadzie

¹ P. Lorca diCorcia: *The Genius of Photography*. BBC 2007. Przeł. — K.P.

² K. Seale: *Photography, memory, metonymy or, W.G. Sebald's Vertigo*. „TEXT” October 2013, p. 4. Przeł. — K. P. Cytaty z Rolanda Barthes'a w przekładzie J. Trznadla.

nieczytelnym dla postronnych. Choć często zdjęcia, jak się wydaje, przynależą do tej pierwszej kategorii (nowa informacja), to okazuje się, że równie często mogą pojawiać się na drugim z wymienionych obszarów.

W komunikatach pierwszego typu treść jest zawarta bezpośrednio w tekście (Łotman podaje tu przykład notatki), w komunikatach drugiego typu – w odbiorcy. Supełek przypominający o czymś, co należało zapamiętać, funkcjonuje jako metonimia („pozwała [ona – przyp. K.P.] rozpoznać całość, choć przedstawia się [...] jedynie część”³). Fotografia jest jednak prawdopodobnie, tak jak muzyka, której przykładu używa Łotman⁴, z samej swojej natury metonimiczna. Takiego zdania wydaje się być Kirsten Seale: „fotografia funkcjonuje w zastępstwie wspomnienia, poprzez wizualne odniesienie do czegoś, co to wspomnienie uruchamia”⁵.

Fotografia jest odpowiednim nośnikiem metonimii, ponieważ zdjęcie jest samo w sobie tak bardzo „oczywiste”, zamknięte, że to, co znajdowało się poza kadrem, nie jest już przez odbiorcę brane pod uwagę, nie istnieje – ta pusta przestrzeń, ograniczoność, umożliwia zaistnienie niedopowiedzenia, a w konsekwencji uzupełnienie treściami intelektualnymi i emocjonalnymi, podchodzącymi od odbiorcy: „Tymczasem patrząc na tysiące zdjęć, także tych, które mają dobre *studium*, nie odczuwam żadnego «zakrytego pola» poza kadrem: wszystko, co dzieje się wewnątrz kadru, ginie całkowicie, wykraczając poza niego. [...] Jednak od chwili zaistnienia *punctum* tworzy się zakryte pole (czuje się je)”⁶ i dalej „*punctum* jest więc rodzajem czegoś nieuchwytnego spoza kadru”⁷.

Rozróżnienie na *studium* i *punctum* wydaje się jeszcze w tym momencie poszukiwań Barthes’a arbitralne. Można by sądzić, że dzieli on fotografie na te, które w sposób obiektywny posiadają *punctum* bądź są go pozbawione. *Punctum*, czyli – jak je nazywa – ukłucie, odnajduje wreszcie, po wielu poszukiwaniach, w jednym ze zdjęć matki, w „Zdjęciu z Ciepłarni”:

³ E. Leach: *Lévi-Strauss*. Warszawa 1998, s. 64.

⁴ „W tekstach zorganizowanych według pryncypiów struktury muzycznej, system formalny funkcjonuje jako treść informacji: przekazywany jest odbiorcy i reorganizuje informację obecną już w umyśle, przekodowując osobowość odbiorcy”. J. Łotman: *Canonical art as informational paradox*, „Sign System Studies” 2013, no 41, p. 375. Przeł. – K.P.

⁵ Tamże, s. 3. Przeł. – K.P.

⁶ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 103–104.

⁷ Tamże, s. 107.

„odkryłem ją taką, jaką była sama w sobie”⁸, „fotografia dawała mi odczucie równie pewne jak wspomnienie”⁹. Stwierdza w końcu: „Jestem jednak przekonany, że ta fotografia gromadzi w sobie wszystkie możliwe cechy, jakie składały się na byt mojej matki”. Treść przeżycia wydaje się tutaj jeszcze zawierać całkowicie w fotografii, nie w relacji fotografii i odbiorcy – fotografia je posiadająca, fotografia matki, przechowuje „wszystkie możliwe cechy”. Jest to zobiektywizowanie własnego przeżycia, umieszczenie jego źródła nie po części w fotografii, ale w całości w fotografii. Przy takim rozumieniu *punctum* metonimia jest niemożliwa – skoro wszystko jest już dane w fotografii, nie ma nic, co odbiorca mógłby dopowiedzieć. Nie może być mowy o metonimii, gdy komunikat zawiera całą treść w sobie samym, byłoby to niezgodne z jej logiką. Dla Barthes’a jednak *punctum*, jak się w miarę postępowania wyvodu okazuje, nie istnieje w fotografii z cieplarni obiektywnie. Jest ono tam tylko dla niego! „Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Cieplarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was byłoby to jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji «czegokolwiek». Ono nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności w pozytywnym znaczeniu tego terminu, najwyżej zainteresowałoby was jako *studium*”¹⁰. Ta sama fotografia może być więc dla jednego odbiorcy jedynie *studium*, będąc dla drugiego także *punctum* (jego występowanie dotyczy relacji fotografii z odbiorcą).

Pamięć [...] należy do szerszej klasy komunikatów, w przypadku których informacja nie zawiera się w tekście i jest zeń wydobywana przez odbiorcę, ale znajduje się poza tekstem, a jednocześnie wymaga obecności pewnego tekstu, by mogła zaistnieć¹¹.

W jaki sposób metonimia zadziałała w przypadku zdjęcia z cieplarni? Najpierw poprzez elementy *studium*, więc analityczne („Fotografia była bardzo stara. [...] było widać tylko dwoje dzieci [...] w cieplarni z przeszklonym dachem [...] [matka] stała zwrócona przodem”¹²), aż po element, który był dla Barthes’a kluczowy („Wyrazistość twarzy, naiwne złożenie

⁸ Tamże, s. 119–120.

⁹ Tamże, s. 122.

¹⁰ Tamże, s. 132.

¹¹ J. Łotman: *Canonical art as...*, p. 371. Przeł. — K.P.

¹² R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 122.

rąk”¹³). Dla autora był on znakiem „niewinności”, a przez to „łagodności”¹⁴. To tej cechy szukał w tak wielu fotografiach wcześniej: „Nie umiałbym jej [matki – przyp. K.P.] lepiej zdefiniować, niż poprzez tę cechę (jedną z wielu), że nigdy, w całym naszym wspólnym życiu, nie zwróciła mi «uwagi». [...] Ta okoliczność była [...] obecna na fotografii, którą właśnie odnalazłem”¹⁵.

Ujęcie fotografii jako metonimii rzuca nowe światło na niektóre mechanizmy odbioru zdjęć. Pierwszym z nich jest wyciąganie na podstawie fotografii dalekosiężnych wniosków, pomimo skąpej liczby informacji zawartych w obrazie. To z metonimii być może bierze się fenomen portretów, który z poczuciem humoru wyraził zacytowany na początku Philip-Lorca diCorcia (wyciąganie wniosków na temat sportretowanego na podstawie często przecież pojedynczego grymasu), a o którym Barthes pisał: „W gruncie rzeczy zdjęcie przypomina każdego, tylko nie tego, kogo rzeczywiście przedstawia. Podobieństwo bowiem odsyła do tożsamości podmiotu”¹⁶. Barthes, mówiąc o fotografii jako masce, stwierdza, że portret fotograficzny dąży w kierunku mitu, ponieważ stanowi uogólnienie: „Ponieważ każde zdjęcie jest przyległością i przypadkowością (a przez to poza sensem), Fotografia może znaczyć (osiągać ogólne) tylko przez przybranie maski. [...] Tak jest z portretem Williama Casby’ego, fotografowanego przez Avedona: została tutaj obnażona istota niewolnictwa: maska to sens w stanie absolutnie czystym”¹⁷.

Dalej, fotografie obdarzane są często szczególnie osobistym do nich stosunkiem. Ponieważ fotografia przenosi do świadomości odbiorcy treści, które zaistniały już w jego umyśle wcześniej¹⁸, jest tak silnie, wewnątrznie i osobiście, odczuwana jako mechanizm pamięci. Odbiorca, dla którego wspomnień katalizatorem stała się fotografia, przez głębokie zidentyfikowanie z tymi wspomnieniami, obdarza fotografię wręcz magiczną mocą i nadzieją na utrwalenie tego, co przemija. Pojawia się tutaj jednak pewne niebezpieczeństwo – analityczność fotografii, którą Barthes nazywa *studium* (owa analityczność fotografii stanowiła zresztą w pewnym momencie poszukiwań autora przeszkodę w ujrzaniu własnej matki,

¹³ Tamże, s. 123.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 124.

¹⁶ Tamże, s. 180.

¹⁷ Tamże, s. 64, 67.

¹⁸ „Podczas gdy tekst nieskanonizowany stanowi źródło informacji, tekst kanoniczny – jej stymulator”. J. Łotman: *Canonical art as ...*, p. 375. Przeł. – K.P.

w znalezieniu satysfakcjonującego portretu). Fotografia może, według niego, niejako zastąpić nasze wspomnienia, zaatakować nas swoją realistycznością i zamknąć w swojej reprezentacji przedmiotu. Potrafi wręcz „blokować wspomnienia”¹⁹ (Barthes cytuje Prousta: „patrzac, przypominamy sobie kogoś gorzej, niż byśmy sobie przypomnieli, zadowolwszy się myślą o nim”²⁰).

Metonimiczny charakter fotografii, dzięki któremu wydaje się często tak wyjątkowa albo bliska, sprawia, że jej odbiór jest w dużej mierze wynikiem treści już istniejących w umyśle odbiorcy. Fotografia matki Barthes’a, której tak długo szukał, nam nie jest więc potrzebna: „w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany”²¹.

¹⁹ R. Barthes: *Światło obrazu...*, s. 162.

²⁰ Tamże, s. 115.

²¹ Tamże, s. 132.

Bibliografia

1. Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008.
2. Leach E.: *Lévi-Strauss*. Warszawa 1998.
3. Łotman J.: *Canonical text as informational paradox*. „Sign System Studies” 2013, no 41.
4. Seale K.: *Photography, memory, metonymy or, W.G. Sebald's Vertigo*, „TEXT”, October 2013.
5. Sikora S.: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Warszawa 2004.