

„KĄ MANO KŪNAS ŽINO APIE FOTOGRAFIJĄ?“

Jurgita Katkuvienė

VILNIAUS UNIVERSITETAS

A. J. GREIMO SEMIOTIKOS

IR LITERATŪROS TEORIJOS CENTRAS

Universiteto g. 5, LT-01131 Vilnius

jkatkuviene@gmail.com

Paskutinė, 1980 m. išleista, Roland'o Barthes'o knyga *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, kurios vertimas Lietuvoje pasirodė tik prieš kelerius metus, sulaukė ir sulaukia nemažai ne tik fotografijos, bet ir kitų vizualinių raiškų tyrinėtojų, filosofų, kultūros kritikų dėmesio. Pastarąjį dešimtmetį intensyviai analizuojamas jo fotografijos aprašymo ir fenomenologijos santykis. Šiame straipsnyje siūlomas kitas kelias – *Camera lucida* skaityti visų Barthes'o darbų kontekste, t. y. jo teorinės minties rėmuose. Tai leidžia pamatyti, kad Barthes'as paskutiniajame, fotografijai skirtame, darbe, keldamas klausimą „Ką mano kūnas žino apie Fotografiją?“, ne „sugrįžta“ prie fenomenologijos, kaip teigia nemažai tyrinėtojų, bet nuosekliai plėtoja savo požiūrį į kūniškumą ir kūno vaidmenį reikšmės kūrimosi procese.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fotografija, Roland Barthes, kūnas, *studium*, *punctum*.

Prieš penkerius metus Lietuvoje pasirodęs Roland'o Barthes'o (1915–1980) – vieno žymiausių XX a. prancūzų mąstytojų, įvairių kultūros, socialinio gyvenimo reiškinių kritiko ir teoretiko, kontroversiškos ir labai produktyvios asmenybės – paskutiniosios jo parašytos knygos *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją* vertimas¹, kaip ir daugelis Lietuvoje išleistų teorinių ar akademinų leidimų, nesulaukė nei daug dėmesio, nei aptarimų. O juk 2015-aisiais visame pasaulyje ir

Lietuvoje minint šimtąsias Barthes'o gimimo metines, kaip įprasta tokiais atvejais, prisimenant darbų, idėjų palikimą ir keliant klausimą apie teorinės minties aktualumą šiandien, buvo patvirtinta, kad šis autorius nėra pasenęs. Pradėjęs nuo Jeano Paulio Sartre'o egzistencinės filosofijos kritikos, patyręs struktūrinės kalbotyros poveikį, o vėliau psichoanalizės ir dekonstrukcijos įtaką, Barthes'as išplėtojo teorinę (rašymo, ženklo, reikšmės ir t. t.) problematiką, apimančią įvairius kultūrinius, socialinius ir politinius reiškinius. Žinoma, ne visos jo idėjos, kaip ir ne visi aptariami objektai vienodai aktualūs šiandien: vieni pasitraukę į paribius, kiti – naujai atrandami. Tačiau prieš

¹ Roland Barthes, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų k. vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012. Originalas: Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

porą metų nuvilnijusi *bartiados* banga parodė, kad Barthes'as šiandien visų pirma yra vienas svarbiausių vizualumo teoretikų. O darbai, kuriuose paskutinis jo tekstas analizuojamas, juo remiamasi ar su juo diskutuojama, tik sustiprina filosofo Christiano Lotzo teiginį, kad Barthes'o *Camera lucida* yra „turbūt žinomiausia po Antrojo pasaulinio karo parašyta fotografijai skirta apybraiža“².

Kaip žinome, *Camera lucida* nėra vienintelė fotografijai skirta šio autoriaus knyga. Fotografija, kaip reikšmės objektas, jį domino seniai; priminsiu bene geriausiai žinomą fotografijai skirtą straipsnį „Fotografinis pranešimas“; artimos fotografinio atvaizdo analizei būtų reklaminiam atvaizdui ar sustabdyto filmo kadro analizei skirtos studijos *Atvaizdo retorika* ir *Trečioji prasmė*³. Paskutinėje Barthes'o knygoje man įdomus ne fotografijos tyrėjams svarbus klausimas „Kas yra fotografija?“, bet autoriaus formuluotė: „Ką mano kūnas žino apie Fotografiją?“⁴. Šis klausimas įdomus ne tiek dėl analizuojamojo objekto – fotografijos, bet dėl prieigos prie objekto, kuri apibūdinama kaip „kūno žinojimas“. „Kūno žinojimas“ arba „kūniškasis pažinimas“ reikšmės atsiradimo, susidarymo ir produkavimo aprašyme – toks yra šios knygos klausimas, bet tai yra klausimas, kurį mes sutinkame beveik visuose Barthes'o darbuose. Žvelgiant į jo darbų korpusą matyti, kad Barthes'ui rūpėjo keletas esminių problemų, kurios sujungia jo skirtingos tematikos ir skirtingos stilistikos darbus į vieną metodologinį lauką. Viena tokių probleminių gijų, užsimezgusi pirmajame jo darbe *Nulinis rašymo laipsnis* (1953) ir

kartais punktyriškai, bet nuosekliai besitęsianti iki paskutiniųjų jo darbų – kūno (arba kūniškumo) reikšmė prasmės susidaryme. Straipsnyje pristatysiu, kaip skleidžiama „kūno žinojimo“ samprata fotografijai skirtoje knygoje.

I

1980-aisiais išleista Barthes'o knyga *Camera lucida* susilaukė įvairių interpretacijų: daug kas atkreipė dėmesį į knygos parašymo aplinkybes (po motinos mirties ir prieš savo mirtį; mirtis yra viena svarbiausių su fotografija siejamų temų šioje knygoje), taip pat į jos stilių (tekstas nėra nei grynai teorinis, nei labai polemishinis, jo negalime pavadinti nei fotografijos istorija, nei sociologija). Nors knygą sudaro 48 fragmentai arba, kaip skelbia jos paantraštė, 48 „pastabos apie fotografiją“, tai – asmeniškai ir vietomis net labai sentimentali knyga. Gal todėl neretai ji skaitoma, kaip knyga apie meilę (motinai) ir sielvartą, tarsi „gedulo dieno-raštis“, taip pat matant joje autoriaus svajonę parašyti romaną – kaip tam tikras romano variantas. Visą šį interpretacijų pluoštą palieku šone, susitelkdama į vieną teorinių prielaidų poziciją, kurią palaiko nemažai šiuolaikinių Barthes'o tyrinėtojų, teigiančių, kad autorius šioje knygoje (nuo semiotikos) sugrįžta prie fenomenologijos⁵. Tokį teiginį paremia ir paties autoriaus viename iš interviu pasakyta mintis, kad postūmį šiai knygai davė Sartre'o esė *Įsivaizduojamybė*.

2 Christian Lotz, „The Photographic Attitude: Barthes for Phenomenologist“, in: *Epistemology, Archaeology, Ethics: Current Investigation of Husserl's corpus*, Ed. by Pol Vandeveldel and Sebastian Luft, London: Continuum, 2010, p. 152.

3 Roland Barthes, „Le message photographique“, in: Roland Barthes, *Lobvie et lobtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, p. 9–24; Idem, „Le troisième sens“, in: Roland Barthes, *Lobvie et lobtus*, p. 43–61; Idem, „Atvaizdo retorika“, iš prancūzų k. vertė Rima Malickaitė, in: *Baltos lankos*, 2003, Nr. 17, p. 55–74.

4 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 17.

5 Pvz., žr. Eliane Escoubas, „Barthes phénoménologue?“, in: *Communications*, 1996, Vol. 63, Nr. 1, p. 101–111; Andrew Fisher, „Beyond Barthes: Rethinking the phenomenology of photography“, in: *Radical Philosophy*, 2008, Nr. 148, p. 19–29; Christian Lotz, *op. cit.*, p. 152–166; Kathrin Yacavone, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, New York: Continuum Publishing Corporation, 2012; Gülsüm Depeli, „Looking at Family Photographs: Reading *Camera Lucida* with Merleau-Ponty“, in: *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi / Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 2015/I, Nr. 48, p. 25–38; Michel Poivert, „La photographie est-elle une „image“?“, in: *Études photographiques*, 2016, Nr. 34, [interaktyvus], <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>. consulté le 17 décembre 2017 ir kt.

*Fenomenologinė vaizduotės psichologija*⁶, tai matome ir iš knygos dedikacijos.

Nuostatą apie Barthes'o sugrįžimą prie fenomenologijos vertinčiau atsargiai, nes tokios fenomenologinės filosofijos sąvokos, kaip juslinis suvokimas, patirtis, atmintis ir vaizduotė niekada nebuvo išnykę iš Barthes'o akiračio. Akivaizdu, kad ypač nuo 1970 metų vadinamoju Barthes'o poststruktūralistiniu periodu, kai jis kvestionavo struktūrinę reikšmės aprašymą kaip sau pakankamą, jį papildydamas nestruktūrinės prigimties reikšmės intarpais, jo tekstus užplūsta kūniškumo konotacijas turinčios sąvokos. Tačiau jau minėtoje knygoje *Nulinis rašymo laipsnis*, kritikuodamas tradicines retorikos ir rašto (pranc. *écriture*), kaip žmogaus kūrybos produkto, sampratas, pastarajai priešpriešina stilių, laikydamas jį kūniškuoju fenomenu. Manau, verta kalbėti ne apie posūkį ar sugrįžimą prie fenomenologijos, bet apie kūno arba kūniškumo izotopiją Barthes'o darbuose. Šia prasme, paskutiniąją knygą skaitant visų jo darbų kontekste, ji pasirodo kaip nuoseklus teorinės minties, akcentuojančios kūno, jusliškumo, kūniškojo pažinimo svarbą, rezultatas.

Tad šioje knygoje užduotas klausimas: „Ką mano kūnas žino apie Fotografiją?“ – nėra atsitiktinis ar retorinis. Žinoma, jeigu laikytume, kad bet kuris kūniškos patirties aprašymas – tai fenomenologinis aprašymas, tada toks klausimo kėlimas jau leistų ieškoti tiesioginių sąsajų su filosofiniais patirties aprašymais. Pats Barthes'as neneigia fenomenologinių sąsajų, bet ir mums, atidiems jo darbų skaitytojams, nereikėtų ignoruoti jo prisipažinimo:

Šiame Fotografijos tyrime kai ką pasiskolinau iš fenomenologijos projekto ir kai ką – iš jos kalbos. Bet tai buvo miglota, laisva, net ciniška fenomenologija – ji lengvai sutiko iškreipti savo principus ar jų išvengti, tenkindama mano analizės užgaidas.⁷

6 Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 1940.

7 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 30.

Todėl kalbant apie Barthes'ą, kaip dinamišką, savą teorinę koncepciją plėtojantį autorių, kiekvienu – ne tik šios knygos – atveju reikia klausti ir tikslinti kiekvieną jo teiginį, šiuo atveju užklauskiant, kokia čia būtų fenomenologija? O dar prasmingiau kelti klausimus: kaip Barthes'as traktuoja kūno sąvoką? Ką jis vadiną kūno žinojimu ar pažinimu? Ką apskritai reiškia kūnas, bandant atsakyti į klausimą, kas yra fotografija?

II

Fotografijos tyrinėjimą knygoje *Camera lucida* Barthes'as pradeda pasakojimu apie atsitiktinai rastą Napoleono jaunesniojo brolio nuotrauką, kuri jam sukelia nuostabą, kad štai „žiūriu į akis, kurios žiūrėjo į Imperatorių“⁸. Šis ryšys tarp nufotografuoto veido su žiūrinčiojo žvilgsniu Barthes'ui sukelia tai, ką jis vadiną „ontologiniu“ geismu:

Mane apėmė „ontologinis“ geismas: norėjau bet kokia kaina sužinoti, kokia Fotografija yra „pati savaimė“, koku esminiu bruožu ji išsiskiria iš vaizdų bendrijos.⁹

Pats klausimas fotografijos istorijoje nėra naujas, 1945 m. rašytoje esė *Fotografinio atvaizdo ontologija* jį iškėlė filmų kritikas ir teoretikas André Bazinas, apie kurį savo tekste užsimena ir Barthes'as¹⁰. Tačiau šis klausimas yra naujas Barthes'o darbų kontekste. Nei viename ankstesniame jo darbe nesutiksime noro sužinoti, *koks yra daiktas pats savaimė*, kitaip sakant – kokia yra fotografijos esmė. Nenuostabu, kad tokio klausimo Barthes'as nėra anksčiau kėlęs, nes klausimo apie *esmę*, o ne apie *reikšmę*, tiesą sakant, neužduoda jokie struktūralistai ar semiotikai.

8 *Ibid.*, p. 11.

9 *Ibid.*

10 Apie Barthes'o ir André Bazino ryšį žr. Colin MacCabe, „Barthes and Bazin: The Ontology of the Image“, in: *Writing the Image after Roland Barthes*, Ed. by Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012 (1997), p. 71-76.

Apibūdinti, kuo fotografija skiriasi nuo kitų vizualiųjų formų, Barthes'as bandė ir anksčiau. Straipsnyje „Fotografinis pranešimas“¹¹ jis analizuoja tam tikrą fotografijos žanrą – spaudos fotografiją – kaip pranešimą, kurio turinys – tiksli tikrovės analogija. Analogija grindžiama tuo, kad tarp tikrovės objekto ir jo atvaizdo nėra jokio perjungiklio – kodo, t. y. pereinant nuo objekto prie atvaizdo įvyksta tam tikra (spalvų, proporcijų ir pan.) redukcija, bet neįvyksta jokia reikšminių struktūrų transformacija, o transformacija, t. y. perėjimas iš vienos reikšmių struktūros į kitą, semiotiniu požiūriu, yra bet kurios prasmės sąlyga. Tokiu būdu fotografijos ypatingumas, išskiriantis ją iš kitų vizualiųjų reprezentacijų, toks, kad ji yra *pranešimas be kodo*.

Iš pirmo žvilgsnio netikėta Barthes'o pastanga ieškoti esmės, atsižvelgiant į ankstesnius jo fotografijai skirtus tekstus, leidžia matyti, kad jis išlieka ištikimas savo mąstymo metodui, esmės paiešką formuluodamas per opoziciją reikšmė vs esmė. Pranešimas be kodo reiškia pranešimą be reikšmės arba, Barthes'o terminais kalbant, nuliniu reikšmės laipsniu, bet tai nėra „tuščias“ pranešimas. Tokio pranešimo turinys yra pati tikrovė: „Tikrovė jos nenuilstamoje raiškoje“¹². Minėtoji analogijos sąlyga – tai turinio ir raiškos, kaip dviejų ženklų elementų, sutapimas, o dar tiksliau, raiškos, turinio ir referento sutapimas. Įdomu pastebėti, kad savo semiologiniuose ir postruktūralistiniuose darbuose remdamasis Ferdinando de Saussure'o ženklo samprata, postuluojančia, kad reikšmė – kalbos sferos fenomenas, nereikalaujantis sąsajų su užkalbiniu pasauliu, Barthes'as čia kalba apie anapus kalbos (reikšmės artikuliacijos vietos) esančią tikrovę¹³.

11 Roland Barthes, „Le message photographique“, p. 9–24.

12 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 12.

13 Priminsiu, kad sosiūriška ženklo samprata besiremiančiose struktūralistinėse teorijose kvestionuojamas tikrovės pirmumas kalbos atžvilgiu, o žmogaus patirtis, kūnas, sąmonė ir sąmonė suvokiami kaip kalbinių struktūrų rezultatai. Kalba suprantama kaip savarankiška vidinės tvarkos logikos palaikoma struktūra, kuri realizuojama individualiu kalbėjimo procesu. Tokia kalbos samprata buvo pritaikyta kitoms (ne verbalinėms) reikšminėms struktūroms: madai, ritualams, socialiniams santykiams ir t. t.

Postuluoju šią analogiją iškyla pačios tikrovės statuso klausimas, kurį Barthes'as knygoje išplečia įsivesdamas atminties plotmę, tačiau nekonceptualizuoja. Atrodo, kad nuotraukos referentą jis supranta labai paprastai – kaip kažką konkrečiau, ką galima nuotraukuoti paspaudus mygtuką, ir būtent tai atskiria fotografiją nuo kitų vizualiųjų atvaizdų. Fotografijos (neužmirškime, kad Barthes'as visada kalba apie mechaninę fotografiją) objektas turi būtinai *būti* (buvęs), būti duotas kaip materialiai egzistuojantis:

„Fotografiniu referentu“ vadinu ne *pasirinktinai* realų dalyką, į kurį nurodo vaizdas ar ženklas, bet *būtinai* realų dalyką, kuris buvo pastatytas priešais objektą, be kurio nebūtų fotografijos.¹⁴

Fotografija, pasak Barthes'o, yra natūraliai suaugusi su savo referentu („kiekviena nuotrauka tam tikra prasme yra gimusi kartu su savo referentu“¹⁵) ir tuo skiriasi nuo rašyto teksto ar kitų vaizdavimo formų. Pavyzdžiui, tapyboje paveikslas referentas gali būti sapnui, atsiminimui ir kitos realybės „chimeros“. Fotografija niekada neatsiskiria nuo savo referento¹⁶. Kai rodome savo portretinę nuotrauką, sakome: „čia aš“, bet nesakome: „čia mano paveikslas“, tai reiškia, kad žiūrėdami į fotografiją, matome save, o ne pačią fotografiją, ji tampa nematoma. Pačios fotografijos materialumo išnykimą Barthes'as grindžia tokiu atvaizdo ir referento tapatumu, kur bet koks bandymas atskirti šias dvi plotmes gresia jų sunaikinimu. Šį tapatumą ir neatsiskiriamumą Barthes'as aiškina lango stiklo ir pro jį matomo peizažo arba Gėrio ir Blogio ir pan. abipusės priklausomybės pavyzdžiais.

14 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 93.

15 *Ibid.*

16 „Ta fotografija, tiesą sakant, niekada neatsiskiria nuo savo referento (nuo to, ką ji vaizduoja) ar bent jau ji neatsiskiria nuo savo referento *tuojau pat* arba *visiems* (kaip yra bet kokio kito vaizdo atveju, nes jį apsunkina – savaime ir dėl statuso – tai, kaip objektas imituojamas): nėra neįmanoma pajusti fotografinį signifikantą (kaip kurie profesionalai taip ir daro), bet tai reikalauja antrinio žinojimo ar apmąstymo veiksmo.“; Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 13.

Kaip apčiuopti referento ir atvaizdo abipusį tapatumą, „nulinį laipsnį“, tą esmę be reikšmės? Barthes'as kategoriškai teigia, kad šiai užduočiai nepakanka iš semiologijos, sociologijos, psichoanalizės kilusių analitinių metodų, nes jie neišlaiko fotografijos atvaizdo ir jo referento abipusio tapatumo. Analitinis racionalus žvilgsnis skaido ir generalizuoja, todėl jam nepasiekama fotografijos esmė; ji galima tik per pastarajai priešingą asmeninę prieigą prie konkretaus objekto. Asmeninė žiūrinčiojo situacija, pasak Barthes'o, taip pat turi būti maksimaliai redukuojama arba priartinama prie „nulinio reikšmės laipsnio“. Tai reiškia, kad, pavyzdžiui, žiūrėdamas į kai kurias fotografijas jis norėjo būti „laukinis, be kultūros“. Siekis būti žiūrinčiuoju be jokio kultūrinio skaitymo tinklelio atliepia fenomenologinę pastangą susklisti savo išanktines nuostatas ir vertinimus, tą žinojimą, su kuriuo mes ateiname prie kiekvieno daikto kaip civilizuoti žmonės ir daiktą matome reikšmių įkrautu žvilgsniu. Vienintelis galimas kelias sužinoti, kokia yra fotografija pati savaime – tai tyrinėti pirminį, dar prieš bet kokią konceptualizavimą pasireiškiantį, gryną ryšį tarp žiūrinčiojo ir fotografinio atvaizdo. Šitokią ryšį Barthes'as ir vadina „kūno žinojimu“, kur pažinimo pagrindas tampa asmeninė „aš“ pozicija: „Taigi aš – fotografinio ‚mokslo‘ matavimo priemonė. Ką mano kūnas žino apie Fotografiją?“¹⁷.

Minėtą teiginį apie kūniškumo izotopiją Barthes'o darbuose galima sutvirtinti pastebėjimu, kad klausimą, ką kūnas žino apie rūpimą objektą, jis buvo iškėlęs savitoje XIX a. pradžios prancūzų istoriko Jules'io Michelet biografijoje¹⁸. Pasak Barthes'o, Michelet vertina Prancūzijos istoriją remdamasis savo jautriu kūnu. Prancūzijos istorijos krizės veikia jį fiziškai, dažniausiai pasireiškdamas kaip pykinimas ar migrena, o istoriniai asmenys, objektai ir įvykiai sutapatunami su pojūčiais, kuriuos jie sukelia: jie vertinami

pagal juslines šilumos, sausumo, tuštumo, skystumo, lipnumo ir pan. kategorijas. Pavyzdžiui, jėzuitai, kurie palaikė modernizacijos idėjas, į kurias pats Michelet žiūrėjo nepalankiai, apibūdinami neigiamai – jie sudžiūvę, sausi, o Vokietija vertinama pozityviai – šilta. Istorija aiškinama iš biologinio kūno pozicijų ir, kaip sako Barthes'as:

Michelet atskleidžia tai, ką galima pavadinti istorijos *justumu*: su juo kūnas tampa tikru pažinimo (*savoir*) ir diskurso, pažinimo kaip diskurso, pagrindu.¹⁹

Tokioje istorijos sampratoje, susklistant tradicinio pažinimo kaip racionalaus pažinimo statusą ir iškeliant kūnišką pažinimą, išryškėja aiškios vertinimo priešpriešos: objektyvumas vs subjektyvumas, universalumas vs individualumas, racionalumas vs jusliškumas. Naujai aprašytas santykis su istorija leido Barthes'ui ne tik suformuluoti alternatyvią pažinimo galimybę, bet paversti ją humanitarinių mokslų kritikos atrama. Kūniškos patirties, juslinio suvokimo, intuicijos įtraukimas į pažinimo paradigmą prieštarauja bendram humanitarinių mokslų įsitikinimui, teigiančiam, kad tiriamo objekto pažinimą turime abstrahuoti ir „atskirti nuo kūno“²⁰. Barthes'as ankstyvaisiais darbais pradeda ir vėlyvuoją rašymo laikotarpiu praktiškai įgyvendina tradicinės *racionalumo*, kartu ir visko, ką galima priskirti šiai paradigmai (proto, pažinimo, priežasties ir t. t.), ir *kūniškumo* (jusliškumas, intuicija, emocijos ir t. t.) priešpriešos kritiką. Ši priešprieša apibrėžia ir mokslinį ne tik istorijos, bet ir literatūros, filosofijos, sociologijos, taip pat ir vizualių menų diskursą, todėl jo kritika atskleidžia kūniškumo indėlį racionaliam pažinimui kaip vieną svarbiausių Barthes'o teorinės minties problemų.

Jeigu Michelet atveju Barthes'as presupponuoja alternatyvų (istorijos) pažinimo diskursą, tai *Cameroje*

17 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 17.

18 Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil, 1954.

19 Roland Barthes, „Modernité de Michelet“, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 256.

20 *Ibid.*

lucidoje, mano manymu, jis yra kategoriškesnis, parodydamas, kad egzistuoja tokios sritys ar fenomenai, kai tik šis alternatyvus pažinimas ir yra galimas. „Naujos analizės vedlys“ – trauka, kuri jaučiama tam tikroms fotografijoms, spaudimas kažko neišsakomo, kas nori būti išsakyta, kas atsitinka „man“ ar ištinka „mane“. Norint suprasti fotografijos esmę reikia ne tik pačiam žiūrinčiajam redukuoti savo kultūrinę patirtį, bet ir pats objektas turi tapti ypatingu – objektu man, objektu mano žvilgsniui. Tokiu būdu Barthes'as atlieka dar vieną redukciją – apriboja savo tyrimą žiūrinčiojo ir žiūrėjo objekto santykiu žiūrėjimo momentu, nekreipdamas dėmesio, pavyzdžiui, kaip fotografija atsiranda. Svarbi tampa paties „žvilgsnio istorija“, kurią konstituuoja kūno patirtys: „norėjau į fotografiją gilintis ne kaip į klausimą (temą), bet kaip į žaizdą: aš matau, aš jaučiu, todėl pastebiu, žiūriu ir mąstau“²¹.

III

Fotografijos esmės paiešką Barthes'as plėtoja aprašydamas du fotografijos elementus *studium* ir *punctum*, kurie fotografijos istorijoje ir teorijoje susilaukė daug dėmesio. Man rūpi, kaip autorius juos sieja su kūno žinojimu.

Klausdamas, kas lėmė, kad jį patraukė olandų fotografo Koeno Wessingo fotografija, vaizduojanti karinę padėtį Nikaragvoje 1979 m., atsako, kad to priežastis – kartu pasirodantys nesusiję fotografinio pranešimo elementai: kareiviai ir vienuolės. Šioje nuotraukoje pateikiama „klasikinė informacija“, kurios visi elementai priskiriami „įprasto žinojimo“, „savo kultūros“ formuojamai „karo“ izotopijai: tuščia (be civilių gyventojų) sugriautų gatvių erdvė, plytų barikadų fragmentas, tamsiaodžiai uniformuoti kareiviai. Šios informacijos priėmimą ir suvokimą Barthes'as pavadina lotynišku žodžiu *studium*, kuris reiškia „atidumą daiktui, skonį kažkam“²² ir turi „kultūros“ konotaciją.

Studium nurodo tokias reikšmes, kurios akivaizdžios žiūrinčiajam ir kurias nesunku suprasti, kurias iškoduojame „automatiškai“, per daug nemąstydami, neįdėdami pastangų. Bet minimoje Wessingo fotografijoje, pasak Barthes'o, matyti įprasto žinojimo ir kultūrinio tinklelio iškoduojamų reikšmių pertrūkis, t. y. „karo“ izotopijai nepriklausančios dviejų moterų vienuolių figūros (jos atsitiktinai praėjo tuo metu, kai buvo fotografuojama).

Toki pertrūkio elementą Barthes'as pavadina *punctum* (lotyniškas žodis, įvardijantis žaizdą, dūrį, instrumento paliktą žymę, pats jis kilęs iš graikų kalbos ir reiškia „trauma“). *Punctum* elementas (ar elementų grupė) segmentuoja *studium*, sutrikdydamas rišlų ir saugų fotografijos „perskaitymo“ procesą: „jis iš scenos iššauna kaip strėlė ir mane perveria“²³. *Punctum* Barthes'as aprašo kaip fotografijai priskiriamą, bet nebūtinai kiekvienoje fotografijoje esantį elementą, t. y. detalė nėra sukomponuota, bet pasirodo per konkretų žiūrėjimo aktą, kuris pritraukia žiūrinčiojo žvilgsnį: „Nuotraukos *punctum* yra tas atsitikimas, kuris į mane *nusitaiko* (bet taip pat mane sužeidžia, yra man skaudžiai malonus)“²⁴. Aprašydamas *punctum* kūniškumo terminais (žaizda, dūris, įgylimas, įpjovimas ir pan.) jis priskiria šį elementą ne racionalaus žinojimo, bet kūniškos pajautos plotmei, arba, kitaip sakant, kaip neužkoduoto fotografijos pranešimo aspektą.

Vis dėlto remdamasi perskyra, kurioje ryškėja priešpriešos perskaitoma vs neperskaitoma, racionali vs jusliška, koduota vs be kodo ir kt., nesutikčiau dėl Barthes'o išskirto *punctum* aptariamoje nuotraukoje: nors vienuolės čia yra atsitiktinės, bet nėra netikėtos *studium* kontekste: ginkluotų kareivių ir vienuolių sugretinimas griuvėsių fone man neatrodo, kad yra dviejų skirtingų ir nesuderinamų pasaulių elementai: kasdienybės gyvenimas karo zonoje, galimas ryšys tarp karo ir religijos arba net bendrų kultūrinių ženklų „prievarta“ ir „taika“ sugretinimas – skaitytojas

21 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 31.

22 *Ibid.*, p. 36.

23 *Ibid.*, p. 37.

24 *Ibid.*

nesunkiai perskaito šias reikšmes atvaizde, nes kareiviai ir vienuolės sudaro dalį kolektyvinio socialinio simboliškumo. *Punctum*, pagal Barthes'o apibrėžimą, turi suardyti šį akivaizdų reikšmių tinklą. Laikydama si paties autoriaus interpretacijos, vienuolių ir kareivių derinį šioje nuotraukoje laikyčiau greičiau šokiruojančiu, nes šoką sukelia turinio visuma, o *punctum* pasireiškia kaip elementas ar detalė.

Barthes'as pateikia daugiau fotografijos pavyzdžių, kurie, jo manymu, turi *punctum*. Pavyzdžiui, Williama Kleino fotografija *Niujorkas, 1954: italų kvartalas* jaudina ir yra juokinga, o jos *punctum*, detalė, nuo kurios Barthes'as negali atitraukti žvilgsnio, – sugedę berniuko dantys. Komentuodamas André Kertészo fotografiją *Smuikininko baladė* (1921) Barthes'as „kūno žinojimui“ priskiria papildomą reikšmės krūvį, kurį suteikia iš raiškos ir turinio tapatumo išsnyrantis referentas:

O aš savo „mažančia akimi“, kuri mane verčia kažką pridurti prie fotografijos, matau suplukta žvyrkelį; šio žvyrkelio faktūra mane įtikina, kad jis yra Centrinėje Europoje; juntu referentą (čia fotografija tikrai pralenkia save pačią – ar tai nėra vienintelis jos meno įrodymas: sunaikinti save kaip *mediją*, nebūti ženklui, bet pačiu daiktu?), visu savo kūnu atpažįstu mažus miestelius, kuriuos kadaise pravažiavau keliaudamas po Vengriją ir Rumuniją.²⁵

Jameso Van der Zee juodaodžių amerikiečių nuotraukos *Šeimos portretas* (1926) *studium*, pasak Barthes'o, praneša apie garbingumą, šeimyninį gyvenimą, konformizmą, aprangos paradiskumą, pastangas pakilti socialiniais laipteliais, siekį pasipuikuoti baltojo žmogaus atributais; toks reginys žiūrinčiajam įdomus, bet „neįduria“. Pertrūkį į atpažįstamų reikšmių lauką įveda „platus sesers (ar dukters) auklės negrės maitintojos diržas“, jos už nugaros sukabintos rankos ir ypač „jos dirželiais susegti bateliai“. Pastarasis

Barthes'ui yra konkretus *punctum*, kuris „manyje sukelia didelį palankumą, beveik sugraudina“²⁶. Reikia pastebėti, kad Van der Zee, kuris išgarsėjo Njujorko juodaodžių, ypač kylančios vidurinėsios klasės, nuotraukomis, labai atidžiai jas komponuodavo, retušuodavo, visai pabrėždavo idealistinę vidurinėsios klasės žavesį. Fotografuojamieji sakydavo, kad nuotrauka graži, bet jų atvaizdai visai nepanašūs į juos. Šiuo atveju referento statusas – tikrovės „tikrumas“ (kiek šio fotografo nuotraukose autentiškų detalių, o kiek surežisuotų) – Barthes'ui nėra svarbus. Analizuodamas kiekvieną fotografiją jis tiki žvilgsnio matymo galia ir jeigu fotografija priverčia *patikėti*, kad jos referentas iš tikrųjų buvo, jis to nekvestionuoja. Įdomu ir tai, kad autorius knygoje vėliau grįžta prie šios nuotraukos ir patikslina, kad *punctum* gali pasirodyti ir kai nebėra nuotraukos, veikiant per atmintį. Šis laike išsitiesiantis veikimas jam atskleidė, kad tikrasis Van der Zee nuotraukos *punctum* yra ne diržas, sukryžiuotos rankos ar bateliai, bet vėrinys ant auklės kaklo, primenantis Barthes'ui giminaitės vėrinį. Tiesą pasakius, atmintis čia Barthes'ui pakiša koją, nes jis kalba apie prisimenamos nuotraukos *punctum* elementą – auksinę grandinėlę, kai tuo tarpu tikroje nuotraukoje yra perlai.

Punctum detalė fotografijoje neturi būti tyčia sukomponuota, jei žiūrintysis atpažįsta tyčinį veiksmą, ji neveikia, gali net erzinti²⁷. Detalė nėra ir neturi būti intencionali, ji „atsiranda nufotografuoto daikto lauke kaip neišvengiamas ir kartu nemokamas priedas“²⁸.

26 *Ibid.*, p. 58.

27 Jekaterina Lavrinec priminė, kad apie sąmoningą fotografo pastangą šokiruoti žiūrovą Barthes'as jau rašė ankstyvame tekste „Foto-šokai“ (1956): „Sąmoningos fotografo pastangos šokiruoti žiūrovą, įsiūlyti žiūrovui savo kalbą, uzurpuoja interpretacinę erdvę – žiūrovui belieka aptikti ir sutikti su autoriumi sumanymu, įgyvendintu konkrečioje nuotraukoje. Šio tipo fotografiją R. Barthes'as vadina „pernelyg intencionalia“: fotografas turi priešintis „įdomumui“, nesistengdamas perteikti savo nuostabą, kad nustebintų žiūrovą – svarbu atsidurti tinkamu laiku tinkamoje vietoje“; Jekaterina Lavrinec, „Fotografinės tapybės“ problematikos kristalizavimas R. Barthes'o *Šviesiosios kameros pagrindu*“, in: *Filosofija. Sociologija*, Nr. 3, 2006, p. 44.

28 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 62.

25 *Ibid.*, p. 60.

Tačiau Van der Zee nuotraukos pavyzdys parodo, kad jeigu žiūrėdamas į fotografiją neatpažįsti tyčinio elementų sukomponavimo, tai „dūris“ gali ir įvykti.

Pirmojoje knygos *Camera lucida* dalyje perskyra tarp *studium* ir *punctum* atitinka Barthes'o teksto teorijoje išskirtus du skaitymo būdus, kurie savo ruožtu išskiria skaitomus objektus, skaitytojo patirtis ir t. t.:

detalės jau nebėra *punctum*, bet tampa *studium* dalimi, nes *punctum* turėtų būti tai, kas yra neperteikiama. Barthes'as sako: „Tai, ką galiu įvardinti, negali man iš tikrųjų „įdurti“. Nesugebėjimas įvardinti yra geras sutrikimo simptomas“³⁰. Remdamasis prancūzų fotografo, karikatūristo, žurnalisto Nadaro nuotrauka *Savorgnan de Brazza* (1882), kurioje nufotografuotas

Skaitymo objektas	kūrinys skaitytinis tekstas		tekstas rašytinis tekstas
Prasmės režimas	reikšmė	vs	reikštis (pranc. <i>signifiance</i>)
Skaitymo patirtis	malonumas (pasyvus vartojimas)		mėgavimasis (pranc. <i>jouissance</i>) (aktyvus vartojimas)

Į šią glaustą tipologizacijos santrauką, kuri atskleidžia Barthes'o teorinį žodyną ir reikalauja išsamesnio paaiškinimo (priminsiu tik, kad kūrinys – uždaros baigtinės struktūros vienetas, o tekstas – iš teksto ir interteksto ryšio audžiamas naujas reikšmių tinklas, reikšmė – komunikacijos garantas, o reikštis – reikšmės produkavimo veikla, kadangi reikštis – „tokia prasmė, kuri sukuriama per juslumą“²⁹, mėgavimasis yra tokios prasmės patirtis, o malonumas kyla atpažįstant kalbines, kultūrinės reikšmes ir t. t.), nesunkiai įsirašo *studium* bei *punctum* opozicija. Ši opozicija, pasak Barthes'o, paaiškina, kaip veikia žiūrinčiojo geismas, kaip atsiranda potraukis, bet neleidžia atrasti Fotografijos esmės (gr. *eidōs*). Antrojoje knygos *Camera lucida* dalyje jis pateikia dar vieną – kitokią – *punctum* sampratą.

IV

Kokia anksčiau pateiktų pavyzdžių problema? Jeigu Barthes'as mus įtikina, kad jo minimose nuotraukose *punctum* yra viena ar kita detalė, tada tos

italų kilmės prancūzų pilietybę priėmęs tyrinėtojas, svarbi prancūzų Centrinės Afrikos kolonizacijos figūra Pierre'as Savorgnanas de Brazza su dviem juodaodžiais jungomis, jis sako, kad netikėta šios fotografijos detalė yra vieno jungos keistai padėta ranka ant šlaunies: „šis netinkamas gestas tiesiog privalo prikaustyti mano žvilgsnį ir sukurti *punctum*“³¹. Tačiau taip nėra, nes ši poza iš karto koduojama kaip „nenormali“, o nenormalumas – tai jau kultūrinis ar socialinis įvertinimas. Tikrasis *punctum* Barthes'ui šioje nuotraukoje yra antrojo berniuko sukryžiuotos rankos. Sunku racionaliai paaiškinti, kodėl būtent šis elementas tampa pertrūkiu, „įduria“ žiūrintįjį: kažkas sulaiko žvilgsnį, bet negali pasakyti kas, „poveikis tikras, bet nepagau-namas, jis nesuranda savo ženkle, savojo vardo“³² – tai *neįvardijamumas*. Čia pirmą kartą konceptualizuojama fotografijos esmės plotmė – tai, kas leidžia suprasti fotografijos esmę, yra neįvardijama.

29 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil, 1973, p. 82.

30 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 67.

31 *Ibid.*

32 Barthes'as tęsia: „jis yra aštrus ir nusileidžia neaiškioje manojėje „aš“ zonoje; jis yra veriantis ir prislopintas, jis rėkia tyloje. Keistas prieštaravimas – lyg plūduriuojantis žaibas“; Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 67.

Naują *punctum* sampratą Barthes'as aiškina remdamasis savo santykiu su motinos nuotrauka, kurią jis atrado po jos mirties tvarkydamas šeimos fotografijas. Tos nuotraukos nerasime knygoje, nes būdama jam ypatingu atvaizdu, ji Barthes'o sprendimu turi išvengti subanalinančio mūsų (kitų) žvilgsnio. Kaip tik joje, kur penkerių metų mama ir jos brolis stovi ištiklinta-me žiemos sode, jis pagavo tai, ko ieškojo – motinos atvaizdo esmę: švelnumo arba gerumo teigimą:

Tyrinėjau mažąją mergaitę ir pagaliau vėl radau savo mamą. Jos veido vaiskumas, naivi rankų poza, vieta, kurią ji romiai užėmė nei pasirodydama, nei slėpdamasi, ir pagaliau – jos išraiška, kuri ją skyrė, kaip Gėrį nuo Blogio, nuo isteriškos mažos mergaitės, nuo besimaivančios lėlės, kuri žaidžia suaugusią – visa tai kūrė *aukščiausios nekaltybės* figūrą <...>, visa tai transformavo fotografinę pozą į tą nepakenčiamą paradoksą, kurį ji vis dėlto kentė visą gyvenimą: švelnumo teigimą. Šiame mažos mergaitės vaizde mačiau gerumą, kuris suformavo jos būtį kartą ir visiems laikams, jai to iš nieko nepaveldėjus <...> mano sielvartui reikėjo tikro vaizdo, vaizdo, kuris būtų kartu ir teisingumas, ir tikslumas: tiesiog vaizdas, bet teisingas vaizdas. Tokia man buvo Žiemos Sodo Fotografija.³³

Tai vienintelis atvejis knygoje, kai aiškinant *punctum*, pateikiama ne pati fotografija, bet išsamus jos aprašymas, tarsi kitų žvilgsniai galėtų kaip nors įtakoti neįmanomybę perteikti patirtą tiesą, t. y. konkretų žiūriniųčio ir žiūrinojo santykį.

Jacques'as Derrida nekrologe „Roland'o Barthes'o mirtys“³⁴ rašė, kad neįmanomybė, apie kurią šiuo atveju kalbama, nėra tiesiog unikalios asmeninės (kūniškos) patirties komunikacija. Svarbiau, kad Barthes'ui

tai reiškia kalbėjimą apie jo motiną nepaverčiant jos bendru Motinos figūros simboliu. Motinos esmė – švelnumas ar gerumas – yra išgyvenamas betarpiškai vaizdu. Kitaip sakant, Barthes'as susiduria su klausimu, kaip aprašyti unikalį prasmės pagavą, kad ji per kalbines ar kultūrinės reikšmės sistemas netaptų bendromis patirties klišėmis? Žiemos sodo fotografija ir tapo tokios neįmanomybės arba neįmanomos teorijos kvintesencija: „[ji] man sėkmingai – utopiškai – išgyvendino *neįmanomą unikalios būties mokslą*“³⁵.

Šis aprašymas grąžina prie klausimo apie referentą ir teigimo, kad „fotografijoje aš niekada negaliu paneigti tai, kad daiktas čia buvo“. Fotografuoto atvaizdo geba – nurodyti „tai, kas buvo“: tai, ką fotografija užfiksavo, įvyko tik kartą, kas niekada nebeprisikartos, nors jos žiūrėjimo laikas visada yra dabar, ji visada yra apie tai, kas buvo. Kadangi fotografijos referentas „*būtinai* realus dalykas“, tai fotografijoje niekada negalima paneigti, kad „*daiktas ten buvo*“³⁶. Realybė ir praeitis sudaro fotografijos esmę, jos *noemą*:

Fotografijos noemos vardas bus: „Tai buvo“³⁷. Motinos penkerių metų fotografija pateikia naują *punctum* sampratą, susijusią ne su detale, bet laiko modusu – praeitimi: „Šis naujasis *punctum*, kuris priklauso nebe formai, bet intensyvumui, yra Laikas – tai širdį draskantis noemos („*tai buvo*“) kirtis, jos gryna reprezentacija.“³⁸

Fotografijos paradoksas – tai, kad jungdama du referentus: realybę („kas yra“) ir praeitį, ji savo esme (noema „tai buvo“) įveda distanciją tarp tikrovę emanuojančios fotografijos ir žiūriniųčiojo:

tai, ką matau, buvo čia, šioje vietoje, kuri driekiasi tarp begalybės ir subjekto (*operatoriaus ar žiūrovo*);

33 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 84–85.

34 Jacques Derrida, „The Deaths of Roland Barthes“, in: Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, Ed. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2001, p. 31–69.

35 Roland Barthes, *Camera lucida*, p. 87.

36 *Ibid.*, p. 93.

37 *Ibid.*, p. 94.

38 *Ibid.*, p. 113.

tai ten buvo, tačiau iškart buvo atskirta; tai absoliučiai, nenuginčijamai čia, tačiau jau atidėta.³⁹

Vienas naujojo arba kitokio *punctum* aprašymų pateikiamas 1865 m. Alexanderio Gardnerio darytoje nuotraukoje. Joje pavaizduotas mirties pakariant laužiantis Lewisas Payne'as, nubaustas už pasikėsinimą nužudyti JAV valstybės sekretorių. Pasak Barthes'o, jos *studium* – fotografijos ir vaikino grožis. O *punctum* – „jis mirs“⁴⁰. Tuo pat metu suvokiama „tai bus“ (realybės referentas – vaikas mirs) ir „tai buvo“ (praetios referentas – vaikas nufotografuotas prieš mirties nuosprendį, kuris fotografijos žiūrėjimo momentu jau įvykdytas) leidžia „su siaubu“ stebėti buvusią ateitį: „Duo-dama man absoliučią pozos praetį (aoristas), fotografija man pasakoja apie mirtį ateityje“⁴¹. „Įduria“, sako Barthes'as, kaip tik šio lygiavertiškumo atradimas.

Atrodytų, kad šis laikinis *punctum* aspektas, sukeliantis „suploto Laiko“ efektą, yra susijęs su atminties, vaizduotės veikla, todėl nutolina nuo „kūno žinojimo“ problematikos. Tačiau kaip tik šią noemos pagavą Barthes'as sieja su tiesioginiu fiziniu kūnų sąryšiu, nes noema „tai buvo“ įmanoma tik todėl, kad chemikai atrado, jog sidabro halogenidai yra jautrūs šviesai, o tai leido sugauti ir tiesiogiai atvaizduoti švytinčius spindulius, kuriuos skleidžia įvairiai apšviesti objektai:

Fotografija yra referento emanacija tiesiogine žodžio prasme. Nuo realaus kūno, kuris buvo ten, atkeliavo šviesos spinduliai, kurie mane palies – mane, esantį čia <...> tarsi kokia virkštelė sujungia nufotografuoto daikto kūną su mano žvilgsniu: šviesa, nors neapčiuopiama, čia yra kūniškas tarpininkas, oda, kuria aš dalinuosi su tuo ar ta, kurie buvo nufotografuoti.⁴²

Taigi fotografijos noema „tai buvo“, kuri sujungdama realybę ir praetį, simultaniškai atskleidžia daikto

39 *Ibid.*, p. 96.

40 *Ibid.*, p. 113.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*, p. 98.

būtį ir nuotolio nuo jo akivaizdumą, tuo pat metu per kūnišką žiūrinčiojo ir žiūrimojo objekto santykį tą nuotolį įveikia.

IŠVADOS

Kaip matyti, keli *punctum* sąvokos apibrėžimai, ypač įvedant laiko aspektą, komplikuoja fotografijos esmės paieškos aprašymą, siejamą su neracionalios, ikiarti-kuliacinės prasmės pagava, kurią Barthes'as priskiria „kūno žinojimo“ plotmei. Ir nors paskutiniai Barthes'o knyga *Camera lucida* iš kitų fotografijai, o ir kitiems reikšminiams objektams, skirtų tekstų išsiskiria tuo, kad joje „kūno žinojimo“ lygmuo yra konceptualizuojamas, problemų lieka nemažai. Visų pirma todėl, kad Barthes'as nėra sistemiškiau aptaręs paties „kūno“ sąvokos savo darbuose. Tikrai analizuodami jo teoriniuose darbuose atskirus kūniškumo izotopiją kuriančius fragmentus, galime rekonstruoti bartiškojo kūniškumo sampratos vaizdą, kuris, pavyzdžiui, leidžia matyti, kad jau pirmojoje knygoje atmintis yra įrašoma į „kūno“ semantinį lauką.

Barthes'o užduotą klausimą „Ką mano kūnas žino apie Fotografiją?“ interpretuojant visų jo darbų kontekste, matyti, kad viena vertus, fotografijos reikšmės aprašymas ir jos esmės ieškojimas įsirašo į sistemišką reikšmių kūrimo(si) struktūrą, kurią Barthes'as plėtoja tiek griežtai struktūralistiniu, tiek postruktūralistiniu laikotarpiu. Analizuodamas vizualinius objektus jis pritaiko kalbinių teksto reikšmių struktūras, o tai reiškia, kad kartu susiduria su problemomis, kurios iškilo teksto teorijoje. Viena iš tų problemų – kūniškosios patirties vieta ir reikšmė reikšmės aprašyme: jos atsiradime ir supratime. Todėl tai, kas kritikoje vadinama Barthes'o grįžimu prie fenomenologijos, atsižvelgus į jo teorinės minties raidą, pasirodo kaip nuoseklus žingsnis siekiant aprašyti tuos neužkoduotus, neracionalius ir nesisteminus prasmės elementus, kuriuos Barthes'as priskiria „kūno žinojimo“ plotmei.

Gauta 2017 07 16

- Barthes Roland, „Atvaizdo retorika“, iš prancūzų k. vertė Rima Malickaitė, in: *Baltos lankos*, 2003, Nr. 17, p. 55–74.
- Barthes Roland, *Camera lucida. Pastabos apie fotografiją*, iš prancūzų k. vertė Agnė Narušytė, Vilnius: Kitos knygos, 2012.
- Barthes Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.
- Barthes Roland, *Lobvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Barthes Roland, *Michelet par lui-même*, Paris: Éditions du Seuil, 1954.
- Barthes Roland, „Modernité de Michelet“, in: Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 256–258.
- Barthes Roland, *Le plaisir du texte*, Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Derrida Jacques, „The Deaths of Roland Barthes“, in: Jacques Derrida, *The Work of Mourning*, Ed. by Pascale-Anne Brault and Michael Naas, Chicago, London: The University of Chicago Press, 2001, p. 31–69.
- Escoubas Eliane, „Barthes phénoménologue?“, in: *Communications*, 1996, Vol. 63, Nr. 1, p. 101–111.
- Fisher Andrew, „Beyond Barthes: Rethinking the phenomenology of photography“, in: *Radical Philosophy*, 2008, Nr. 148, p. 19–29.
- Gülsüm Depeli, „Looking at Family Photographs: Reading *Camera Lucida* with Merleau-Ponty“, in: *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi / Istanbul University Faculty of Communication Journal*, 2015/I, Nr. 48, p. 25–38.
- Yacovone Kathrin, *Benjamin, Barthes and the Singularity of Photography*, New York: Continuum Publishing Corporation, 2012.
- Lavrincė Jekaterina, „Fotografinės tapatybės problematikos kristalizavimas R. Barthes'o šviesiosios kameros pagrindu“, in: *Filosofija. Sociologija*, Nr. 3, 2006, p. 42–49.
- Lotz Christian, „The Photographic Attitude: Barthes for Phenomenologist“, in: *Epistemology, Archaeology, Ethics: Current Investigation of Husserl's corpus*, Ed. by Pol Vandavelde and Sebastian Luft, London: Continuum, 2010, p. 152–166.
- MacCabe Colin, „Barthes and Bazin: The Ontology of the Image“, in: *Writing the Image after Roland Barthes*, Ed. by Jean-Michel Rabaté, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2012 (1997), p. 71–76.
- Poivert Michel, „La photographie est-elle une „image“?“, in: *Études photographiques*, 2016, Nr. 34, [interaktyvus], <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>, consulté le 17 décembre 2017.
- Sartre Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris: Gallimard, 1940.

“WHAT DOES MY BODY KNOW ABOUT PHOTOGRAPHY?”

Jurgita Katkuvienė

SUMMARY

KEYWORDS: photography, Barthes, body, studium, punctum.

Roland Barthes's "Camera Lucida. Reflections of Photography" is a book that attracted attention not only from researchers of photography, but also those of other visual expressions, philosophers, and cultural critics. The last decade has seen intensive analyses of the relation between his photography and phenomenology. Meanwhile, this paper suggests a different approach – reading "Camera Lucida" in the context of all Barthes works, i.e. in the framework of his theoretic thought. In the analysis of his theoretic thought we explore the meaning of the question: "What does my body know about phenomenology?" asked by the author in this book.

This question describes an approach to photography that could be named "corporeal knowledge". Corporeal or body knowledge in the description of emergence, formulation and production of signification is a common topic in Barthes's works. A look at the corpus of his works makes it apparent that Barthes cared about several essential problems that connect his works of different themes and styles into one methodological field. One of such problematic threads continues in a dashed but consistent fashion all the way until his final works is the signification of body (or corporeality) in the production of meaning. This paper studies how the conception of "corporeal knowledge" is spread in a book dedicated to photography.

The paper carefully looks at the Barthes's photography researchers' notion that in "Camera Lucida" the author returns to phenomenology, since such concepts of phenomenological philosophy as perception, experience, memory, and imagination have never left Barthes's sight. We raise an assumption that instead of talking about a turn or return to phenomenology, it is better to talk about the isotopy of body and corporeality in the Barthes's works. Therefore the further discussion raises the questions of:

how is Barthes treating the concept of body? What does he call the corporeal knowledge? What does the body mean generally in an attempt to answer the question what is photography?

This paper shows that in Barthes' "Camera Lucida" for the first time an ontological question is raised, i.e. it aims to understand what is photography itself, what is its essence. The author has never raised the question of essence and not signification before, since structuralists or semioticians do not raise such questions.

The analysis of the chronological way the author follows in his descriptions of the phenomenon of photography shows how he starts with photography as a message without a code and gradually reaches the concept of photography as an object, in which expression, content and the referent (the reality) coincides. This identity is photography's essence without signification that, according to Barthes, cannot be described by any traditional analytical methods. A rational, analytical view takes apart and generalizes; therefore, it cannot reach the essence of photography. This view is counterpoised by a personal view. Therefore, it is argued that the only possible way to understand what photography is in itself is to research the primal, true relationship between the viewer and the photographic image that takes shape before any conceptualization. Such relationship is exactly what Barthes calls "corporeal knowledge", where the basis of understanding is the position of the personal "I".

Unlike in his other works, in "Camera Lucida" Barthes asserts that there are such fields or phenomena, where only this alternative (personal "corporeal knowledge") understanding is possible. Further on this study analyzes the conditions for such alternative view.

The third part analyzes Barthes's description of the essence of photography by using two concepts *studium* and *punctum*. This analysis shows how these two elements of photography are connected to corporeal knowledge. It shows two conceptions of *punctum*. Several important aspects of corporeal plane are elucidated: describing *punctum* with corporeal terms (wound, stab, sting, cut, etc.) he attributes this element to the plain of corporeal senses instead of rational cognition. In the further description for the first time he conceptualizes the essence of photography – that which allows understanding the

point of photography is indescribable, experienced and unarticulated. It also shows how the temporal aspect of *punctum* (photography shows that the object existed) is linked to the bodies' direct relationship.

The conclusions propose that even though Barthes's last book "Camera Lucida" stands out among other books dedicated to photography and other expressive objects due to its conceptualization of the plain of "corporeal knowledge", a lot of issues still remain. That is especially because in his works Barthes has not described the conception of "body". It is stated that only by analyzing the fragments that create the isotopy of corporeality in his theoretical works it is possible to reconstruct the Barthesian conception of corporeality.

By interpreting Barthes's question "What does my body know about Photography?" in the context of all his works, it becomes evident that on the one hand, the descriptions of the signification of photography and the search for its essence are inscribed in the systemic structure of the development of significations. In his analysis of visual objects Barthes uses the structures of linguistic significations, which means that he also faces challenges that arise in the text theory. One of such challenges is the place of corporeal experience and meaning in the description of signification, its emergence and comprehension. Therefore, after considering the development of his theoretic thought, what is in his critique called Barthes's return to phenomenology appears to be a consistent step towards the description of those uncoded, irrational and unsystematic elements of meaning that Barthes assigns to the plain of "corporeal knowledge".