

Teksty Drugie 2005, 5, s. 101-108



# **Autobiografia wizualna. (Foto)grafia Rolanda Barthes'a.**

Andrzej Leśniak

# Roztrząsania i rozbiory

## Autobiografia wizualna. (Foto)grafie Rolanda Barthes'a

Autobiografia Rolanda Barthes'a, znana pod dwoma tytułami, jako *Roland Barthes par Roland Barthes* i jako *Roland Barthes par lui-même*, jest zwykle analizowana pod kątem stosowanych przez autora ściśle tekstualnych strategii problematyzujących samą kategorię autobiografii. Warstwa wizualna tego dzieła – fotografie i reprodukcje graficznych prac autora – jest w interpretacjach marginalizowana, spychana do roli podporządkowanej tekstowi ilustracji bądź nieznaczącego, estetycznego jedynie dodatku. Tymczasem stanowi ona istotną część tego, co można nazwać autobiograficznym eksperymentem Barthes'a – projektu rozpisania swej tożsamości na różnobarwne głosy i fragmenty, których nie da się zamknąć w ramach jednoznacznej wykładni. Rysunki, grafie (tak Barthes nazywa dzieła przypominające pismo; nieczytelne linie kreślone piórem, które nie prowadzą czytelnika – czy też raczej widza – ku jakiegokolwiek sensowi), wreszcie fotografie – to sposoby mówienia o sobie. Nawet jeśli uznamy wizualność za pewien rodzaj tekstualności, to zawsze pozostanie różnica, która oddziela język autobiografii od obrazu autobiograficznego (i autobiografie, która posługuje się tylko i wyłącznie środkami językowymi, od autobiografii opartej także na obrazie).

### Podmiot i inny język

Wszystko rozpoczyna się od obrazu. Na pierwszej stronie widnieje rysunek sygnowany imieniem i nazwiskiem autora (Roland Barthes), datowany na lato 1974 roku, zatytułowany *Pamiętka z Juan-les-Pins*. W kadrze widzimy płataninę linii różnej grubości i drobne, nieregularne plamy – to ślady kredek lub pastelii olejnych, prawdopodobnie wielobarwnych: na czarno-białej reprodukcji tego nie widać. Linie nie układają się w wyraźne, dające się odczytać wizerunki; mimo że do pewnego stopnia przypominają pismo, pozostają nieczytelne. Tworzą więc obraz, przestrzeń wizualną, której nie możemy rozszyfrować. Być może jednak jest to

język, przynajmniej w tym sensie, że mamy tu do czynienia z dziełem domagającym się odczytania (podobieństwo w stosunku do pisma również gra tu jakąś rolę: ten, kto ogląda ten rysunek, może ulec pokusie potraktowania go jak inskrypcji, płaszczyzny przeznaczonej do lektury). Jeśli to język, to jest on całkowicie nieznamy. Przypomina się tu sytuacja, w której Barthes znalazł się w Japonii:

Język nieznamy, którego oddech, powiew uczuciowy jednak złapałem, jednym słowem, czysty proces tworzenia znaczeń tworzy wokół mnie, w miarę jak się przemieszczam, delikatny zawrót głowy, upojenie porывa mnie w swoją sztuczną pustkę, która otwiera się wyłącznie dla mnie: żyję w szczelinie, uwolniony od pełni sensu.<sup>1</sup>

Takie jest być może znaczenie tej pierwszej strony: chodzi o pismo, które rozkłada się na powierzchni papieru do tego stopnia, że traci swoje znaczenie. Myślę o rozkładzie w podwójnym sensie: pierwszy związany jest z „rozkładaniem czegoś na coś innym”, z pokrywaniem płaszczyzny, narzucaniem zasłony, drugi natomiast odsyła do organicznego procesu, w którym to, co rozkładane, nieodwracalnie zmienia swą postać. Pismo staje się tu zbiorem nieskoordynowanych linii i płaszczyzn pokrywających włókna papieru (trzeba zauważyć, że w niektórych miejscach zagęszczenie linii jest tak duże, że tworzą się tam płaszczyzny, plamy kolorów). Nie mamy możliwości interpretacji, jeśli rozumielibyśmy ją jako odrzucenie znaku (maski) na korzyść poszukiwanego sensu. Widzialna płaszczyzna jest wielokrotniona, podniesiona do potęgi, staje się nieczytelną płaszczyzną wizualną.

Jeszcze jeden fragment z *Imperium znaków*:

Marzenie: poznać język obcy (dziwny) a jednak go nie rozumieć: dostrzegać w nim różnicę, tak, aby różnica ta nie była nigdy zrównoważona przez powierzchowne rytuały mowy, komunikacji lub banalności; poznać dokładnie załamane w nowym języku niemożliwości naszego języka; zburzyć naszą „rzeczywistość” pod wpływem innych struktur, innych składni; odkryć niespotykane dotąd usytuowanie podmiotu w wypowiedzi, przemieścić jego topologię; jednym słowem, zstąpić w nieprzetłumaczalne...<sup>2</sup>

Konfrontacja z innym językiem (innym, to znaczy niezrozumiałym, nie dającym się oswoić), być może także z językiem i pismem rozłożonym, przekształconym w płaszczyznę wizualną, ma bardzo poważne następstwa. Barthes mówi nawet o „burzeniu rzeczywistości”, co w gruncie rzeczy oznacza jej ekspozycję, wystawienie na niebezpieczeństwo, groźbę destabilizacji. W tym kontekście pojawia się figura podmiotu przemieszczonego, usytuowanego na nowo, bez stałego miejsca. Będę jeszcze kilkakrotnie do niej wracał, by spróbować opisać przynajmniej niektóre z miejsc, jakie zajmuje ona w ramach Barthesowskiej autobiografii. Na razie chcę tylko podkreślić związek, jaki zachodzi pomiędzy konfrontacją z innym językiem i destabilizacją dotyczącą podmiotowości. Doświadczenie innego

---

1/ R. Barthes *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, przekład przejrzał i poprawił M.P. Markowski, KR, Warszawa 1999, s. 55.

2/ Tamże, s. 51.

języka, takiego na przykład, z jakim mamy do czynienia w przypadku rysunku Barthes'a, sprawia, że niemożliwe staje się utrwalenie, ustabilizowanie tożsamości piszącego (lecz także czytelnika, widza, rysownika...).

## Podmiot, powieściowość, fikcja

Tymczasem na kolejnej stronie książki widnieje reprodukcja pojedynczego zdania napisanego odręcznym pismem w języku francuskim: „Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”<sup>3</sup>. „Wszystko to powinno być traktowane jako wypowiedź postaci powieściowej”. To oczywiście kolejny moment przemieszczenia podmiotu; tym razem z całą pewnością chodzi o tego, kto pisze autobiografię. Jeśli chcielibyśmy, choćby prowizorycznie, określić miejsce podmiotu autobiograficznego jako postaci powieściowej, to powinniśmy odnieść się do kategorii powieściowości (*le romanesque*). Pisał o niej Michał Paweł Markowski:

Kategoria dwuznaczna: krytyczno-negatywna, związana z typem uprawianego przez Barthes'a dyskursu, oraz pozytywna, odnosząca się do doświadczenia. Po pierwsze więc, powieściowość to „strategia udaremniania ciągłości”, taki typ wypowiedzi, który nie jest „ustruktrowany wedle jakiejś historii” i niweczy narracyjne *continuum*, i który jest wynikiem „zainteresowania codzienną rzeczywistością, ludźmi, wszystkim tym, co zdarza się w życiu”<sup>4</sup>, co stanowi powieściową powierzchnię życia. I dlatego, z drugiej strony, powieściowość – to akcydensy egzystencji, okrucy zdarzeń, fragmenty doświadczeń, słowem: *signifiants*, których obecność w naszym życiu nie składa się w spójną całość, ułożoną wedle wyrazistej fabuły.<sup>5</sup>

Powieściowość, dzięki swej podwójności, splata ze sobą pewien rodzaj mówienia i pisania (tekstualność) z fragmentami życia, z życiem, które samo jest fragmentaryczne. Te dwa poziomy są tak naprawdę nieodróżnialne; na mocy „operacji metonimicznej” (albo synekdochicznej) – to wyrażenie Derridy – przenikają się i tworzą chaotyczną tkanę. Oczywiście, nie ma tu absolutnego utożsamienia, raczej kompozycja i podwójność ruchu: fragmentaryczność życiowych doświadczeń sprawia, że pisać o nich możemy tylko we fragmentach; z kolei fragmentaryczność tekstu powoduje, że wszelkie doświadczenie (wszak tekstualnie zmediatyzowane) zjawia się jedynie jako fragment. W tym sensie autobiografia postaci powieściowej jest z konieczności fragmentaryczna, a sama postać, podmiot autobiografii, figura autora (choć być może pochopnie łączę tutaj te motywy) pozbawiona zostaje substancjalnej, bezpiecznej tożsamości. Brak tożsamości albo jej zapomnienie nie przekreśla samej możliwości pisarstwa autobiograficznego, nie jest warunkiem

<sup>3/</sup> Wszystkie cytaty pochodzące z *Roland Barthes par Roland Barthes* lokalizuję w trzypięciowym wydaniu *Oeuvres complètes* Rolanda Barthes'a, Paris 1994, tu s. 81.

<sup>4/</sup> Tamże, s. 327.

<sup>5/</sup> M.P. Markowski *Szczęśliwa mitologia czyli pragnienia semioklasty*, w: R. Barthes *Imperium znaków*, s. 34-35.

niemożliwości autobiografii. W pewnym momencie (i w innym miejscu) podmiot jednak powraca. Oto fragment *Przyjemności tekstu*: „Podmiot powraca zatem nie jako złudzenie, lecz jako *fikcja*. Pewną przyjemność można czerpać z wyobrażenia sobie siebie jako jednostki, z wymyślania ostatniej, najcenniejszej fikcji: fikcyjnej tożsamości”<sup>6</sup>. Dzięki fikcji możemy stworzyć się na nowo, utożsamić się z własnym wyobrażeniem, napisać bajkę o sobie samym. Nasza tożsamość jest już tylko tym, co się o niej mówi.

Tymczasem sam Barthes nie ułatwia nam zadania. Jak mówi Krzysztof Kłosiński, właściwie cała książka jest próbą problematyzacji formuły pisarstwa o sobie, pisarstwa autobiograficznego. Z kolei Paul Jay pisze, że „tekst Barthes’a próbuje zdekonstruować – lub zrekonstruować – ontologiczne podstawy tekstu autobiograficznego”<sup>7</sup>. Szczelina pojawia się już w tytule książki, pomiędzy dwiema osobami, autorem i autorem jako przedmiotem dyskursu. Barthes nieustannie podkreśla, że i tekst, i jego autor ulegają źródłowemu pęknięciu. Rozziew i zakwestionowanie tożsamości biorą się z przestrzenno-czasowej różnicy, od której autobiografia dopiero się zaczyna. Można więc powiedzieć, że dystans, który oddziela autora od samego siebie (Rolanda Barthes’a od Rolanda Barthes’a) to warunek możliwości pisarstwa autobiograficznego. Na początku jest brak tożsamości, zerwanie kontraktu, dystans, który powiększa się z każdą zapisaną stroną. Podmiot rozpada się na cztery „persony”, formy gramatyczne albo figury, dzięki którym ten, kto pisze, pojawia się na powierzchni tekstu. Są to „ja”, „on”, „Pan” i „R. B.” Te cztery figury rozszczepiają Autora, jeśli ktoś taki w ogóle kiedykolwiek istniał. Na przykład „ja” odsyła do najbliższej, osobistej, intymnej przestrzeni pisarza, „on” do pisarza jako bohatera powieściowego (a o znaczeniu powieściowości mieliśmy już okazję się przekonać); z kolei „Pan” oddziela – jak mówi Barthes – piszącego od podmiotu. Michał Paweł Markowski podkreśla, że możemy w tym momencie mówić o „heterotopycznym niezdecydowaniu podmiotu odbierającym mu pewność siebie”<sup>8</sup>. Rzeczywiście: rozsiane imiona dezorganizują tekst, który staje się korpusem niejednolitym, zdeorientowanym, pociętym. Mnożąc figury pozostajemy na powierzchni, w tekście, zacieramy (niemożliwie zresztą) odniesienie do substancjalnie ujmowanej tożsamości. Podmiot (jeśli w ogóle można używać tu tej kategorii) rozmywa się w językach, które tworząc go, rozbijają równocześnie jego granice. Barthes, który pragnie o sobie pisać, zdaje sobie równocześnie sprawę z tego, że jego autobiograficzne pragnienie nigdy nie zostanie ostatecznie spełnio-

6/ R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, KR, Warszawa 1997, s. 80.

7/ P. Jay *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*, London 1984, s. 177. (Cytuję za Krzysztofem Kłosińskim, który odnosi się do tekstu Jaya w artykule *Patchwork o sobie: Roland Barthes*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. W. Bolecki, E. Balcerzan, IBL, Warszawa 2000, s. 78).

8/ M.P. Markowski *Roland Barthes: esej przeciwko teorii*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Lebkowska, Universitas, Kraków 1994, s. 223-224.

ne: wprawdzie pisanie o sobie jest konieczne (tak jak w literaturze nieunikniony jest autobiografizm), lecz nigdy nie może się ono zatrzymać w idealnym punkcie tożsamości pisarskiego podmiotu.

## Podmiot i (foto)grafie. Autobiografia wizualna

Wracam teraz do początkowych fragmentów autobiografii Barthes'a. Kilkadziesiąt stron (dokładnie 44) zajmują tu fotografie, niekiedy opatrzone komentarzami; zdarzają się też strony, na których widnieje sam tekst, lecz zawsze odnosi się on w jakiś sposób do tego, co wizualne. Na stronach 85. i 86. znajdujemy taki właśnie tekst; przytaczam jego końcowy fragment w tłumaczeniu Krzysztofa Kłosińskiego:

Czas opowiadania (pokazywania obrazów) kończy się wraz z młodością podmiotu: biografię ma tylko życie nieproduktywne. Wyobraźnia obrazów zostanie przeto zatrzymana wraz z wejściem w życie produktywne (czym było dla mnie wyjście z sanatorium). Poczyna się teraz inna wyobraźnia: wyobraźnia pisania. I żeby tę właśnie wyobraźnię można było w całej rozciągłości objawić (co jest zamiarem tej książki), nie zamykając jej, nie ubezpieczając ani nie usprawiedliwiając przedstawieniem pewnej osoby cywilnej; żeby uwolnić ją od właściwych tej osobie, zawsze figuratywnych znaków, tekst, który nastąpi, pozbawiony będzie obrazów, wyjąwszy te, na których widać rękę kreślącą ślad.<sup>9</sup>

Mimo że obrazy, jak wcześniej pisał Barthes, „są częścią przyjemności, którą autor daruje sam sobie kończąc swą książkę”<sup>10</sup>, należy w pewnym momencie z nimi skończyć, zatrzymać przynależną im wyobraźnię. Z drugiej jednak strony, obrazy są w ramach tej autobiografii konieczne. Po pierwsze po to, by mogła zostać nakreślona biografia „życia nieproduktywnego”, a więc biografia młodości. Do tego fragmentu życia nie można powrócić inaczej, jak tylko dzięki zamknięciu się w świecie obrazu, który oddziela nas od rzeczywistości. Dzieciństwo istnieje tylko jako Wyobrażone. Po drugie, odwołanie do obrazu jest nieuniknione także wtedy, gdy Barthes pisze. Prawie na samym końcu książki dwie strony zajęte są przez obrazy, które przypominają ćwiczenia kaligraficzne. To właśnie owe wyjątki, „na których widać rękę kreślącą ślad”. Ich tytuł brzmi: „Bezczelowa grafia albo *signifiant bez signifié*.” Do pewnego stopnia przypominają one pierwszy rysunek, o którym mówiłem: podobnie jak tam, tak i tutaj kreski układają się w nieczytelne wzory, w parodię pisma, w pismo poddane rozkładowi. Nie zajmują one jednak większej części kadru, tak jak reprodukowany rysunek Barthes'a, przypominają raczej pojedyncze frazy zapisane w różnych językach, stylach kaligraficznych albo idiomach pisma. W tym sensie zbliżają się one, przynajmniej wizualnie, do frazy umiejscowionej na drugiej stronie książki („Wszystko to powinno być traktowane

<sup>9/</sup> R. Barthes *Oeuvres complètes*, s. 85-86. (Tłumaczenie Kłosińskiego pochodzi z artykułu *Patchwork o sobie...*, s. 75.)

<sup>10/</sup> Tamże, s. 85.

jako wypowiedź postaci powieściowej”). Zatem Barthesowska grafia, ślad piszącej ręki, która sama pozostaje niewidoczna, sytuuje się pomiędzy tym, co wizualne a tym, co tekstualne. Podmiot autobiografii ulega kolejnemu przemieszczeniu. Wcześniej mówiłem o przemieszczeniu związanym z konfrontacją z innym językiem, o usytuowaniu w relacji do tego, co Barthes nazywa powieściowością (podmiot jako postać powieściowa), a także o odniesieniu do fikcji (podmiot fikcyjny, bajkowy) i do wielości imion i figur. Tym razem chodzi o miejsce (czy umiemy je sobie wyobrazić?) pomiędzy tekstem i obrazem. Podmiot autobiograficzny (u Barthes’a innego podmiotu, jak się wydaje, być nie może, gdyż tożsamość podmiotowości poszukiwana jest w pisaniu) wytwarza grafikę, pozostawia nieczytelne ślady, które oscylują pomiędzy przestrzenią wizualną i przestrzenią tekstualną. Oznacza to, że status tej autobiografii nie określa się tylko i wyłącznie w perspektywie tekstu, jego odmian, fragmentów, fikcji, funkcji i istniejących w tekście relacji. Konieczne jest tu odniesienie do tego, co wizualne. Z tego powodu chciałbym mówić o nowym, przekształconym, przemieszczonym pojęciu autobiografii: o autobiografii wizualnej. Byłby to taki sposób mówienia i pisania o sobie, który wykracza poza tekstualność, gdyż zawiera nieusuwalne odniesienie do tego, co wizualne. Korpus tekstu poprzecinany jest obrazami. Tkanka Barthesowskiej autobiografii jest sfragmentaryzowana nie tylko ze względu na różnicującą charakterystykę pisma, lecz także na skutek konfrontacji z obrazem. Miejsce podmiotu zostaje w ramach autobiografii wizualnej określone nie tylko poprzez rozmaite strategie tekstualne, lecz również w wyniku strategii wytwarzania obrazów. Autobiografia, oczywiście w pewnych granicach i do pewnego stopnia, jest autopoportretem.

Bardzo zaskakujące okazuje się to, że literaturoznawcze opracowania mówiące o autobiografii Rolanda Barthes’a systematycznie pomijają pierwszą, wizualną część tej książki i nie dotyczą problemu obrazu. Kiedy Krzysztof Kłosiński w fotogramach z dzieciństwa autora, używa – idąc zresztą w ślady samego Barthes’a – kategorii narracji: „Teraz przypomnijmy tylko pokrótce, że całość składa się z dwóch części: pierwsza, krótsza – zatytułowana *Obrazy* – jest narracyjna. Opowiada o dzieciństwie autora, oplatając się wokół fotografii”<sup>11</sup>. Fotografii mają składać się na nieprzerwaną opowieść, historię, której nie zagraża fragmentacja, opowieść, od której uwolnić się można tylko dzięki Tekstowi. Nawet jeśli założymy, że fotografie (ich sekwencje) mogą układać się w historię, tworzyć opowiadania, że termin „powieść fotograficzna” albo „esej fotograficzny” może odnosić się do narracji niesfragmentaryzowanej, to wciąż nie będziemy umieli wyjaśnić, czym w ramach tekstu (Tekstu) – o ile możemy w ogóle mówić, że te obrazy znajdują się w ramach tekstu – są owe bezcelowe grafie, nieczytelne płaszczyzny wizualne. Zresztą Kłosiński nawet o nich nie wspomina. Całkowite podporządkowanie obrazu narracji, a z takim aktem mamy tu do czynienia, to swego rodzaju *z a p o m n i e n i e* wi-



zualności. Sean Burke, autor książki zatytułowanej *The Death and Return of the Author*<sup>12</sup>, poświęca kilka stron autobiografii Barthes'a, lecz ogranicza się jedynie do analizy fragmentaryzacji podmiotowości w tekstowej warstwie dzieła. Burke rozpoczyna od tekstu, od porównawczej analizy Barthes'a, Borgesa i Bachtina, mówi o zwielokrotnionym, różnoimiennym podmiocie, o niemożności skonstruowania jednolitej postaci autora w tekście, który w niczym prawie nie przypomina autobiografii w sensie tradycyjnym. Ale w żadnym momencie nie dotyka wizualnej warstwy dzieła; zatrzymuje się na tekście, sugerując tym samym, że grafie i fotografii są czymś nieistotnym, marginalnym, wtórnym wobec tekstualnego ciała.

Co ciekawe, z podobną sytuacją mamy do czynienia w książce, która w całości poświęcona jest fotografii i to w ujęciu opierającym się w znacznym stopniu na poglądach Barthes'a. Mowa o dziele Sławomira Sikory zatytułowanym *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*<sup>13</sup>. Autor w odniesieniu do książki Barthes'a używa dyskusyjnych w tym kontekście kategorii autobiografii intelektu i autobiografii myśli (choć być może wynika to tylko z tego, że odniesienie do *Roland Barthes par Roland Barthes* nie ma w ramach dzieła Sikory charakteru systematycznej analizy, jest to tylko niewielka wzmianka), mówi o formalnych cechach tekstu (o fragmentaryczności, braku struktury, nieciągłości) i, podobnie jak inni wspomniani przeze mnie komentatorzy, całkowicie pomija rolę, jaką w książce Barthes'a pełnią elementy wizualne.

Oczywiście, można zadać sobie pytanie o to, z czego wynika to zapomnienie, dlaczego obraz jest symptomem systematycznie pomijanym, nieczytelnym i nieczytanym zarazem. Prawdopodobnie chodzi o to, że w literaturoznawczej teorii tekstu brakuje miejsca dla obrazu, zwłaszcza jeśli pojawia się on w tak zaskakującej postaci, jak w autobiografii Barthes'a. Fotografie, na których portretowany jest autor (ale nigdy nie są to autoportrety), zgodnie z jego własną sugestią odnosić się mają jedynie do dzieciństwa, do pozatekstualnego okresu życia, do czasu bez twórczości (pisania). Tymczasem widzimy tam również fotografie powstałe w okresie twórczym, obrazy z pracowni, kadry przedstawiające Barthes'a nudzącego się śmiertelnie podczas naukowego kolokwium i portret z okresu dojrzałego zatytułowany dowcipnie *Gaucher* (mańkut, lewak). Staje się jasne, że Barthes nie mógł w pełni podporządkować się własnej regule, jego wymóg – ścisły podział – ulega zatarciu, a wizualna warstwa autobiografii dodatkowo fragmentaryzuje tekst, wprowadzając w jego ciało dodatkowe elementy domagające się interpretacji. Tak jest chociażby w przypadku fotografii przedstawiającej autora w ramionach matki – tu natychmiast pojawia się odniesienie do *Światła obrazu*, do możliwej interpretacji psychoanalitycznej...

Jeszcze jedna hipoteza: tym razem dotycząca grafii, obrazów przypominających pismo, nieczytelnych śladów pióra autora podpisanych przez Barthes'a. Jaka

---

<sup>12/</sup> S. Burke *The Death and Return of the Author*, New York 1998.

<sup>13/</sup> S. Sikora *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki, Izabelin 2004.



rolę pełnią one w ramach tekstu jako takiego? Być może są tym momentem dzieła, który w najpełniejszym stopniu odpowiada Barthesowskiemu pragnieniu stworzenia tekstu pozbawionego zewnętrznego odniesienia. Świadczy o tym nie tylko widniejący pod grafiami podpis, zgodnie z którym owe elementy wizualne pozbawione są odniesienia, nie odsyłają do jakiegokolwiek *signifié*, lecz także podwójna funkcja, jaką pełnią one w książce analizowanej jako całość składająca się nie tylko z tekstu (albo z tekstu i przynależnych mu ilustracji), lecz także z warstwy wizualnej (graficznej, fotograficznej, obrazowej). Z jednej strony, grafie to momenty problematyzujące samą tekstualność, wychodzące poza to, co nazwać można integralnym korpusem tekstu autobiografii. Z drugiej strony, to właśnie one są tekstem w najpełniejszym tego słowa znaczeniu, gdyż dzięki swej nieczytelności (można tu być może mówić o czystej wizualności, która uniemożliwia pojawienie się znaczenia), zacierają wszelkie potencjalne przedmiotowe odniesienie tekstu, jego denotacyjną funkcję. *Signifiant* bez *signifié*: te wizualne motywy, pozbawione znaczeń efekty powierzchni zbliżają się do punktu, w którym Barthesowski tekst dochodzi do swych własnych granic. Tekst bez tekstu: to już nie jest tekst, lecz jego graficzny, nieczytelny margines; ale równocześnie to właśnie jest tekst spotęgowany, zapisany w seriach, które w nieskończoność odwołują się do znaczenia. Zamiast ukrytego, dającego się odkryć sensu (w tym wypadku chodziłoby o sens autobiografii, o budowanie tożsamości piszącego), mamy do czynienia z grą, w której powierzchnia całkowicie, raz na zawsze i nieodwołalnie przykryła znaczeniową głębię. Odwołując się do pojęciowego rozwiązania obecnego w *Od dzieła do tekstu* można powiedzieć, że porządek rozumienia jest w logice tekstu odsunięty na rzecz porządku metonimicznego, w ramach którego mamy do czynienia tylko i wyłącznie z rozwarstwianiem się powierzchni *signifiants*<sup>14</sup>.

Kategoria autobiografii wizualnej, którą chciałbym zaproponować w związku z lekturą *Roland Barthes par Roland Barthes*, jest swego rodzaju uzupełnieniem dla wcześniejszych sposobów określania Barthesowskiego pisarstwa autobiograficznego. Problematyzacja podmiotowości nie zachodzi tu bowiem jedynie na gruncie tekstualności jako takiej: przemieszczenie podmiotu związane jest z konfrontacją z innym językiem, z interwencją tego, co powieściowe i fikcyjne, z nieredukowalną wieloimiennością, lecz także z nieczytelną wizualnością, która dodatkowo fragmentaryzuje nieciągłe już ciało tekstu. (Foto)grafie Rolanda Barthes'a sprawiają, że tekst autobiograficzny dochodzi do swych granic, przeobraża się w nieczytelną powierzchnię, na której rozgrywa się nieskrępowana i nieskończona wymiana *signifiants*; jego status teoretyczny staje się problemem, którego rozwiązanie nie jest możliwe bez odwołania do tego, co wizualne.

**Andrzej LEŚNIAK**