FOLIA 103

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura II (2011)

FOTOGRAFIA – METODY BADANIA I INTERPRETACJI

Rafał Koschany

„Trzeci sens" – pomiędzy potencją znaczenia a teorią interpretacji

Swoistym paradoksem jest, że gdyby spojrzeć na „dzieła zebrane" Rolanda Barthesa, film i fotografia okażą się m a r g i n e s e m jego twórczości, który obrósł chyba największą ilością komentarzy. A następny paradoks, że konwersja poststrukturalna tego autora była zdecydowana, ostateczna, nieodwracalna, to znaczy skutecznie wyparła wcześniejszy semiotyczny kontekst badań. Mimo to okazuje się, że nie było to zerwanie nagłe, dzięki czemu ciągle można wracać do pomysłów, które zbudowane są na teorii znaku.

Nie ma tu miejsca, by wykazywać czy przypominać, jaką wagę ma koncepcja „trzeciego sensu" dla teoretyków fotografii i wszystkich piszących o fotografii. Jeśli odwołania do krótkiego artykułu z roku 1970 nie zdarzają się zbyt często, na pewno pojawi się kontekst *Światła obrazu*, która to książka – jak również powszechnie wiadomo – w swej głównej, najmocniejszej i najbardziej enigmatycznej kategorii – *punctum* – wchłania i przeformułowuje teorię „trzeciego sensu". To przeformułowanie, zresztą skierowane bardziej w stronę fenomenologicznego, uważnego, melancholijnego namysłu niż poststrukturalistycznej dezynwoltury, częściowo zwalnia z obowiązku śledzenia wcześniejszych etapów refleksji Barthesa nad fotografią, ale na pewno nie powinno takiego ominięcia całkowicie usprawiedliwiać. Przywołanie semiotycznego, a nie fenomenologicznego kontekstu rozważań nad fotografią nie jest bowiem przypominaniem „nieaktywnej" metody interpretacyjnej, ale próbą uchwycenia momentu, w którym akt rozumienia poddaje się j e s z c z e opisowi, ale jednocześnie j u ż wymyka się mu w stronę czystego postrzegania.

Zatem koncepcja „trzeciego sensu" to wstęp do słynnej pracy *Le chambre claire*, ale zapisany w innym języku, inne też inspiracje – co postaram się pokazać – przynoszący czytelnikowi. Chciałbym więc zatrzymać się nad tym krótkim tekstem Barthesa, sprawdzić, o ile to możliwe, na czym polega sens „trzeciego sensu", by potem odejść od fotografii i filmu i ekstrapolować, o ile to możliwe, teorię „trzeciego sensu" na teorię interpretacji w ogóle (w znaczeniu najszerszym – interpretacji dzieła sztuki). „Trzeci sens" zamierzam w dalszej kolejności potraktować jako metaforę epistemologiczną: to jakby stop-klatka w procesie interpretacji, jej zatrzymanie czy zerwanie, rodzaj – j e d n o c z e ś n i e – epifanii, objawienia, prawie że uchwycenia tego jednego, właściwego, zakrytego dotąd sensu oraz niemożliwości

nazwania go wprost. Więcej nawet – „trzeci sens" to najgłębsza świadomość owej jednoczesności.

Sens „trzeciego sensu"

Niezbyt zgrabna gra słów prowokuje do rozpoczęcia uwag od spraw z pozoru mniej ważnych, technicznych, dotyczących tłumaczenia. Od dość dawna dostępny polski przekład artykułu Barthesa, autorstwa Romana Wyborskiego, nie jest być może najważniejszym argumentem, by w rodzimej refleksji nad Barthesem utrzymać formułę „trzeciego sensu". Nie widzę jednakże wystarczającego powodu, by konsekwentnie „trzeci sens" zastępować „trzecim znaczeniem", co zdarza się stosunkowo często i – częściowo autorzy sami zdradzają to w przypisach – jest wynikiem lektury angielskiej wersji oryginalnego tekstu (opublikowanego pod tytułem *The Third Meaning*). Tytuł francuski – *Le troisième sens* – i odpowiadający mu polski „trzeci sens" zawierają bowiem istotną dwuznaczność. „Sens" to znaczenie, a także skojarzenie ze zmysłami jako narządami percepcji oraz z „sensualnością" jako „zmysłowością". Jak pisze Krzysztof Kłosiński, chodzi tu „sens, *ale wytwarzany zmysłami*", a nie – w domyśle – intelektem (Kłosiński 1999: 14)[1]. Zatem to, co „z pozoru mniej ważne", już na samym początku okazuje się istotnym tropem w refleksji nad sensem „trzeciego sensu" – znaczenia uchwytnego, ale niewyrażalnego, zatrzymującego się na poziomie wzroku.

Wielokrotnie rekonstruowano już tę koncepcję i na pewno na następne wnikliwe studia ona ciągle zasługuje. Z konieczności zatem przypomnę tylko kilka podstawowych kwestii. Barthes, jak wiadomo, wyróżnił trzy poziomy znaczeniowe: 1) poziom komunikacyjny (informacyjny), 2) poziom znaczeniowości (symboliczny) oraz 3) poziom *signifiance* (Barthes 1971: 36), przez polskiego tłumacza przybliżony jako „poziom potencji znaczenia", częściej i trafniej, chociaż wbrew słowotwórczym przyzwyczajeniom, oddawany za pomocą słowa „znaczącość" (tak na przykład czyni Krzysztof Kłosiński). *Signifiance* to właśnie ów trzeci sens, sens otwarty, *optus* (w przeciwieństwie do sensu oczywistego dwóch pierwszych poziomów znaczeniowych, *obvius*). Trzeci sens rozwija się „poza kulturą, wiedzą i informacją" (Barthes 1971: 36), jest sensem czysto obrazowym i aintelektualnym.

Trzeba odwołać się tu do binarnej struktury znaku, w której znaczącemu (*signifiant*) odpowiada znaczone (*signifié*) – i tak, zwykle na zasadzie arbitralności połączenia tych dwóch sfer rodzi się znaczenie (*signification*). *Signifiance* jest – by odwołać się do propozycji tłumacza – tylko p o t e n c j ą znaczenia, ponieważ w analizowanych fotogramach z filmów Eisensteina *signifiant* i *signifié* – nieoczekiwanie w stosunku do arbitralnych przyporządkowań w strukturze znaku – się rozsunęły czy nawet rozstały. *Signifiance* to – jak pisze Barthes – *signifiant* bez *signifié* albo z odwrotnej strony patrząc: to „swobodny przepływ elementów znaczonych (*signifiés*) pod ustaloną figurą elementu znaczącego (*signifiant*)" (Polit 1999: 213). By ująć to prościej: fotografia jest znakiem, tak jak jest nim na przykład słowo, ale żeby stała się dziełem sztuki lub rzeczą ważną dla mnie (jak Fotografie analizowane

[1] Przytoczona „aforystyczna definicja" *signifiance* pochodzi – po filologicznej i semantycznej analizie Kłosińskiego – z *Przyjemności tekstu* („Czym jest znaczącość? Sensem, *ale wytwarzanym zmysłami*").

przez Barthesa w *Świetle obrazu*) – nie można jej skwitować tezą o arbitralnym połączeniu w niej *signifiant* i *signifié*. Stąd konieczność wskazania tego punktu, który będzie decydował o dziele sztuki lub będzie oddziaływał bezpośrednio na mnie (*signifiance* lub *punctum* w terminologii Barthesa).

Dodać warto, że skoro mówimy o „trzecim sensie" w filmie jako dziele i wizualnym i procesualnym, pojawia się on tam c o j a k i ś c z a s – Barthes analizuje przecież wybrane tylko fotogramy. Analizuje d o c z a s u jednak; Alicja Helman widzi tę granicę możliwej analizy pomiędzy „lingwistycznością" obrazu a jakąś „nieanalizowalną" resztą (Helman 1991: 33) – owym fenomenalnym (niemalże dosłownie *fenomen*alnym) „trzecim sensem", czymś istotnym (znów dosłownie) albo całkiem potocznie – „tym czymś". Wprawiające w zadziwienie fotogramy sprawiają, że interpretacja filmu staje się czymś nieoczywistym, nie do końca przebiegającym zgodnie z narracją (rola montażu) oraz „czytaniem" użytych symboli, że się rwie, haczy – a wynika to z „natury" tego specyficznego języka, niby zrozumiałego (jak język naturalny), a jednak nieoczywistego (jak fotografia). Podobnie Georges Didi-Huberman umieszcza w kontekście czasu, przemijania i przeszłości obraz, który – jak podczas projekcji filmu – umyka już w chwili pojawienia się. Z jednej więc strony obrazy te „pojawiają się", „trafiają nas", „dotykają nas głęboko", z drugiej zaś strony – gdy mowa o „nas" poznających – pojawiają się określenia „niezdolności" czy wręcz „niemożliwości" (por. Didi-Huberman 2008: 210–211).

Często podkreśla się w komentarzach do Barthesa, jak już wspomniałem, że koncepcja „trzeciego sensu" wyprzedza o dziesięć lat książkę *Światło obrazu* (albo ją tak wcześnie zapowiada?), a zwłaszcza propozycję nieuchwytnego, przykuwającego uwagę i przekłuwającego proces interpretacji *punctum* (w odróżnieniu od *spectrum* – poziomu narracyjnego, kulturowego, konwencjonalnego fotografii). Wielokrotnie porównywano te dwie propozycje, poprzestanę więc na ważnym w kontekście mojej propozycji cytacie z książki, o której mowa: „Bez względu na to jak długo przypatrywałbym się [fotografii], nie nauczy mnie ona niczego. To właśnie na tym z a t r z y m a n i u i n t e r p r e t a c j i opiera się pewność Fotografii – w y c z e r p u j ę swoje możliwości, stwierdziwszy: «to było»"[2]. „Trzeci sens" okazuje się zatem szczególną własnością dzieła, a właściwie szczególną własnością kontaktu pomiędzy dziełem a jego odbiorcą.

„Trzeci sens" jako teoria interpretacji

Już samo przywołanie *punctum* – tego czułego punktu fotografii, który otwiera czy umożliwia indywidualne odczytania, świadczy o tym, że sztuki wizualne, zdaniem Barthesa, wymykają się interpretacji. A może w s z y s t k o to, co widać, nie podlega interpretacji albo się jej w specyficzny sposób opiera? Podsycający to przeświadczenie Eduard Pontremoli, rozwijający w tym momencie refleksję Barthesa, stwierdza, że „wyróżnikiem fotografii okazuje się stawiany przez nią opór. Pozostaje ona wśród rzeczy dających się zrozumieć, chociaż odznacza się tak wielką odpornością na nasze konwencje" (Pontremoli 2006: 71).

I jeszcze jedno ważne podprowadzenie. „Gdyby sens ten mógł być opisany […] – pisał Barthes, miałby wówczas w sobie coś z japońskiego haiku, z anaforycznego

[2] Poprawiony – w stosunku do wersji Trznadla – przekład cytuję za: Sikora 2004: 83.

– gestu pozbawionego treści znaczącej, coś z rodzaju szramy, z której wykreślono sens (chęć posiadania sensu)" (Barthes 1971: 40). W *Imperium znaków*, z tego samego co omawiany artykuł 1970 roku, odnaleźć można podobne skojarzenie; tak je komentuje Michał Paweł Markowski: „[…] to przede wszystkim emblemat «wizji bez komentarza», percepcji świata, z której wyciekło pytanie o sens, to wydarzenie mowy, w tle której nie czai się hermeneutyczne pragnienie" (Markowski 1999: 36). Najkrócej ten stan Barthes określa słówkiem „to" (por. Barthes 1999: 143–147). Na „to" się wskazuje, owego „to" się nie wyjaśnia; Markowski pisze w tym kontekście o szukaniu „upodobania w tym, co stawia opór interpretacji" (Markowski 1999: 17).

W związku z tym, że „trzeci sens" można rozumieć jako coś nie do zinterpretowania, a k o n c e p c j ę „trzeciego sensu" jako próbę znalezienia w badanym przedmiocie takiego poziomu, który będzie otwarty, nieoczywisty, nieostry, powtórzę: nie do zinterpretowania, pojawia się naturalna pokusa przywołania słynnego eseju Susan Sontag *Przeciw interpretacji*. Zestawienie to zresztą jest dość naturalne, gdyż przełom lat 60. i 70. z pewnością dałoby się wspólnie objąć hasłem poststrukturalistycznej rewolty przeciw tradycyjnym modelom interpretacji. Spośród śmiałych poglądów Sontag, umieszczonych w kontekście rozważań Barthesa nad fotogramami filmowymi, szczególnie zaskakujące jest zdanie: „Dobre filmy charakteryzuje b e z p o ś r e d n i o ś ć , która odsuwa od nas pokusę interpretacji" (Sontag 1979: 300-303; podkr. R.K.).

Co ciekawe, wątek ten okazał się na tyle interesujący, a może na tyle słabo poststrukturalizm poradził sobie z podobnymi aporiami w teorii interpretacji, że także znacznie później wracano do niego, a jedną z ciekawszych propozycji sformułował Richard Shusterman w tekście *Interpretacja a rozumienie*. Shusterman co prawda bezpośrednio nawiązał do Sontag, ale nie zajął się kwestią „kontaktu erotycznego" postulowanego zamiast interpretacji, lecz spróbował wskazać taki moment, w którym procedury interpretacyjne będą nam niepotrzebne, a jednak dojdzie do rozumienia. Ów „nieinterpretowany akt rozumienia" ustawiony był, z jednej strony, dialektycznie w stosunku do interpretacji (na co wskazywał sam tytuł), z drugiej zaś – stanowił moment ją poprzedzający, o przedpojęciowym i przedjęzykowym charakterze. Rozumienie to możliwy etap tuż przed interpretacją, etap, na którym sztuka „może być sensownie doświadczana" (por. Shusterman 1998). Dużo wcześniej, korzystając z semiotycznej aparatury i opierając się na konkretnych artefaktach, w tekście o „trzecim sensie" Barthes pisał tak: „Potrafimy obejść się bez mówienia, nie przestając się rozumieć" (Barthes 1971: 40)[3].

Szczególnie ważne w próbie przemyślenia koncepcji „trzeciego sensu" jako teorii interpretacji będzie wskazanie na obszar „p o m i ę d z y" interpretowanym przedmiotem a interpretującym podmiotem. Określenie „trzeciego sensu" jako sfery „znaczeń możliwych i niekoniecznie zaktualizowanych" (Polit 1999: 214) prowadzi Barthesa do podobnych wniosków, do jakich Ingarden dochodzi w swej koncepcji literackiej konkretyzacji: miejsca niedookreślenia, wynikające – najkrócej

[3] Opisywany tu problem to właściwie w innym języku formułowane próby, jakie estetyka „od zawsze" podejmowała w celu włączenia tego, co bezpośrednio doświadczane, do interpretacji. Szerzej piszę na ten temat w tekście *Sensualne i zmysłowe w teorii interpretacji* (w druku).

mówiąc – ze schematyczności języka, domagają się swoistego uzupełnienia. W ten sposób obie te koncepcje można określić jako pozwalające na otwarcie interpretacji – otwarcie się na mnie, interpretującego, ale również otwarcie na wielość sensów, ponieważ nas, interpretujących, jest wielu[4].

Przede wszystkim jednak „trzeci sens" nie może być potraktowany jako element immanentnie należący do przedmiotu, ale jako komunikacyjny warunek interpretacji. W tym momencie widać, jak bardzo przełomowa jest ta koncepcja: swe źródła ma w teorii znaku, punktem dojścia jest bezpośredni kontakt i pewnego rodzaju napięcie nieoczekiwania. „Bezpośredni kontakt" to oczywiście najbardziej neutralne określenie zdarzeń, o które Barthesowi rzeczywiście chodzi. Od punktu wyjścia nazwanego tu roboczo „pomiędzy" dochodzi on bowiem do projekcji etapu „zespolenia", czyli do emocjonalnego i erotycznego momentu działania „trzeciego sensu", który staje się odpowiednikiem „rozkoszy" z *Przyjemności tekstu*. Rozkosz ta, by przypomnieć jedną z tez słynnej książki, jest nagłym zerwaniem i nie daje się wyrazić słowami. „Trzeci sens" zatem – jeśli można w ten sposób powiedzieć, trawestując formułę Cartier-Bressona – to decydujący moment po drugiej stronie dzieła sztuki.

„Trzeci sens" jako metafora epistemologiczna interpretacji

Budując pomost pomiędzy refleksją nad naturą fotografii a teorią interpretacji trudno oprzeć się stwierdzeniu dość oczywistemu, że fotografia jest doskonałą metaforą interpretacji. Wystarczy odwołać się do kilku podstawowych skojarzeń. Fotografia jako metafora interpretacji rejestruje rzeczywistość, czasem wręcz zaświadczając o jej istnieniu, jednocześnie dając tej rzeczywistości jakąś tylko wersję, zależną i od fotografa, i od ograniczeń medium (nie wspominając już o tak często podkreślanej w procesie fotografowania roli przypadku). Fotografia jest – jak wszelkiego rodzaju przekład czy naśladowanie – skazana na bycie interpretacją: wynikające z jej możliwości technicznych bierne odwzorowywanie rzeczywistości nakłada się na intencjonalną próbę tej rzeczywistości rozumienia; innymi słowy, obiektywne w niej jest nie do oddzielenia od subiektywnego, więcej – konstytuuje ją paradoksalne złączenie prawdy i kłamstwa (por. Stiegler 2009: 9–10). Do szeregu takich metafor, w których odbija się rzeczywistość „prawdziwa" i „zinterpretowana" jednocześnie, zbliżają się również lustro (por. Stiegler 2009: 211–212) i woda (por. Brodski 1992), zresztą często porównywane z fotografią samą w celu pokazania janusowego jej oblicza.

Dalej jednak, jak sugerowałem na wstępie, można konkretną propozycję teoretyczną, a za taką uważam Barthesowską koncepcję „trzeciego sensu", potraktować jako metaforę epistemologiczną interpretacji, zdolną uchwycić procesy, na które nie dość często zwraca się uwagę. W tradycji semiotycznej utrwalił się podział świata i sposobów jego odbioru na sferę symboliczną, kulturową, która podlega „czytaniu", to jest interpretacji jako wyszukiwaniu znaczeń, oraz tę sferę, której doświadcza się za pomocą zmysłów. Ale jest to podział tylko „mniej więcej", ponieważ Barthes

[4] Zupełnie na marginesie można dodać, że związków omawianej koncepcji Barthesa z estetyką Ingardena – obok teorii konkretyzacji – jest o wiele więcej i zasługiwałyby one z pewnością na osobne omówienie (o czym także nieco więcej piszę w artykule wymienionym wyżej).

(i inni semiotycy „na zakręcie") próbowali pogodzić sprzeczności. Budując teorię „trzeciego sensu" na binarnej koncepcji znaku, autor *Imperium znaków* uświadamiał, że – owszem – w dziele sztuki wyróżnić się daje płaszczyzna znaczeń, ale nie wyczerpuje ona puli możliwości w sposobach naszego z tym dziełem obcowania: *signifiance*. I tak sytuacja podmiotu, którego „trzeci sens" miałby dotyczyć, jest trudna do scharakteryzowania, uchwycenia, bo znajduje się on gdzieś pomiędzy bezpośrednim (estetycznym) doświadczeniem a (jeszcze niezwerbalizowanym czy – zdaniem Barthesa – nie dającym się w ogóle zwerbalizować) poznaniem. Myślę, że nastąpiła tu kulminacja problemów związanych z interpretacją „nieoczywistych" przedmiotów badań, a do takich należą i film, i fotografia.

W historii estetyki, także w teorii i estetyce filmu, stosowano przy takich okazjach różnego rodzaju kategorie albo konkretnie określone, albo potraktowane opisowo i powiązane – jak sugerował Adorno – z „atmosferą dzieła sztuki" (Adorno 1994: 499). Przede wszystkim chciałbym tu wskazać na podobieństwo „trzeciego sensu" z f o t o g e n i ą. Zbieżności jest wiele, a wszystkie wynikają, jak się zdaje, ze swoistej atrakcyjności heurystycznej obu kategorii: ich niedefiniowalności, podatności na wszelkiego typu aplikacje oraz tendencji wchodzenia w obszar potoczności (por. Madej 1998: 117). W ten sposób pisał o fotogenii na przykład Leon Trystan, polski reżyser i teoretyk filmowy:

> Coś było fotogeniczne. Drasnęło nasze nerwy. Znikło. Pozostał ślad i – tęsknota. Chwilowe odsłonięcie tajemnicy. Kantowska rzecz sama w sobie. Ujrzenie rzeczy, przedmiotu miłości, gniewu, lubieżności, postanowienia, woli mocy. Wrażenie świetlne na siatkówce pozostaje 1/10 sekundy. Im bardziej do tej granicy zbliża się zjawisko, tym bardziej jest ono fotogeniczne (Trystan 1975: 111).

W dużo późniejszym eseju Rolanda Barthesa nie pojawia się to pojęcie, ale – jak celnie zauważyła Alina Madej – jest to „najpełniejszy dotąd opis zjawiska fotogenii". Barthesowski „trzeci sens", stwierdziła w prowadzonej przez siebie analogii autorka, „[n]ie ma swego stałego miejsca w strukturze filmu, przeciwnie: stale przemieszczając się, może pojawiać się w całkiem nieoczekiwanych momentach i nie utrwalić się nawet w pamięci widza" (Madej 1998: 129). Na marginesie dodam (bo szczegółowa analiza wymagałaby osobnego tekstu), że i fotogenię, i „trzeci sens" z powodzeniem można by zestawić również z aurą Waltera Benjamina, który – jak wiadomo chociażby z antropologicznych czy psychoanalitycznych teorii filmu – pomylił się, pozwalając na jej (aury) opuszczenie sal kinowych.

A zatem fotogenia, aura, „trzeci sens", a także „filmowość" jako kategoria nadrzędna, o której pierwsze trzy często współdecydują, zbierają na gruncie teorii filmowych to, co w innych językach określane jest jako obszar punktowego doświadczenia, olśnienia, obszar doświadczenia estetycznego, którego nie można zwerbalizować, wreszcie obszar poznania, czyli pewnej zakończonej procedury myślowej, której ostateczny „wyraz" znajduje się na końcu języka. Na prawach podsumowania wątku odwołałbym się tu do chyba najszerszej, niezwykle pojemnej oraz filozoficznie i estetycznie umocowanej kategorii *E r l e b n i s*, eksponowanej chociażby przez Hansa-Georga Gadamera i komentowanej współcześnie przez Gianniego Vattimo: „Ów sens, dzięki któremu dzieło sztuki jest zawsze także «symbolem» narodzin i śmierci, jest właśnie tym, czego interpretacja i krytyczny dyskurs nie są w sta-

nie wyartykułować, popadając każdorazowo w tautologię, a więc niewyrażalność i bełkot". *Erlebnis* – jak pisze Vattimo – to „przeżycie doświadczone, tymczasowe, chwilowe, w istocie swej epifaniczne. […] doświadczenie z gruntu subiektywne, pozbawione jakiegokolwiek ontologicznego uprawomocnienia" (Vattimo 2006: 117 i 113).

Barthesowska koncepcja „trzeciego sensu", by wrócić do głównego nurtu rozważań, staje się swoistym papierkiem lakmusowym kondycji semiotyki i – co w kontekście mojej wypowiedzi ważniejsze – interpretacji. A zatem semiotyka w owym czasie (to znaczy na przełomie lat 60. i 70.) ukształtowana w pełni jako dyscyplina naukowa, pretendująca do stania się królową nauk humanistycznych lub czymś w rodzaju filozofii kultury – to teoria jednocześnie odsłaniająca nie tyle pewne swoje niedostatki, ile swoistą samowiedzę. Okazało się, że przedmioty badań tak niejednoznaczne, jak dzieła sztuki, a zwłaszcza dzieła sztuki wizualnej, ale także codzienne, wprawiające w zachwyt widoki, zjawiska, gesty – z trudem poddają się analizie semiotycznej.

Dalej – żadna ze współczesnych (XX-wiecznych) teorii nie zszyła się tak idealnie z interpretacją rozumianą jako „poszukiwanie sensu", „odkrywanie znaczeń", jak semiotyka właśnie, w założeniach której wszystko i wszędzie z n a c z y. „Trzeci sens", na gruncie semiotyki sformułowany, pokazuje dobitnie, że niekoniecznie „wszystko i wszędzie". W sztuce nie ma żadnej arbitralności znaku, nie ma pewności znaczeń tych znaków, jest granica, przed którą w deszyfracji sensów trzeba się zatrzymać – zatrzymać ze względu na ów niearbitralny charakter znaku, ale także – ze względu na pewną magiczną moc znaku, przemawiającego do nas tajemniczym językiem, samym obrazem właściwie, który znaczy to, co znaczy – wskazuje na „to".

Właściwie można powiedzieć, że analiza ta była skuteczna dopóty, dopóki skupiała się na znaczeniach znaków; nie da się przecież zanegować tej wspaniałej tradycji rozumienia – rozumienia jako „czytania" – i sztuki, i świata całego, w ich najdrobniejszych i najgłębiej ukrytych szczegółach, nawet gdybyśmy z niechęcią te procedury „czytania" nazywali pansemiotyzmem. Ale pojawia się owo „dopóki", czyli moment komplikacji sprawnie działającej metody, polegającej na włączeniu w proces interpretacji odbiorcy i jego zmysłów zatrzymujących się „na powierzchni" dzieła sztuki i zjawisk rzeczywistości.

Co prawda tradycja nieanalizowalności przeżycia estetycznego, o której zresztą wspominałem już wcześniej, zbudowała wiele prób teoretycznego namysłu nad tą kwestią, z konieczności odwołując się na przykład do rozmaitych koncepcji psychologii odbioru, semiotyka okazuje się równie ważnym kontekstem teoretycznym, w ramach którego można sensownie mówić (i to się Barthesowi udało) o tym, co niewyrażalne. Rozegrał się tu ważny konflikt metodologiczny i światopoglądowy, niewypowiedziany w *Trzecim sensie* wprost (por. Kłosiński 1999: 24), ale podskórnie się przewijający. Chodzi o konflikt z drugą wielką depozytariuszką sensów – hermeneutyką, w pełni przekonaną, że „za" obrazem coś jest (sens, znaczenie). Tymczasem semiotyczna propozycja „znaczącości" pozwala zatrzymać się na powierzchni obrazu. To nie jest tylko konflikt metodologiczny, tak dobitnie wyrażony przez Sontag; jej „przeciw interpretacji" to przecież głównie „przeciw hermeneutyce", a postulat zatrzymania się przed interpretacją („Lecz należy opierać się pokusie interpretowania *Marienbadu*"!) ma wymiar estetyczny przede wszystkim. W nowszych „sprzeciwach"

pojawi się już wyraźnie aspekt etyczny (por. Tokarska-Bakir 2006) – „przeciw interpretacji" zamienia się na „zakaz interpretowania", ponieważ „to" – fakty, które nie potrzebują interpretacji – „po prostu" było. Widać wyraźnie, jak bardzo mogłaby się tu przydać Barthesowska teoria „trzeciego sensu" jako interpretacji znającej swe granice. Gdy Markowski pisał o odbiorze japońskiego haiku, przypomnę, że „nie czai się [tam] hermeneutyczne pragnienie", tak samo można powiedzieć – już w ściśle w kontekście *Trzeciego sensu* – że nie czai się tu również pragnienie semiotyczne.

Bibliografia

Adorno Th.W. (1994), *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa.

Barthes R. (1971), *Trzeci sens. Poszukiwania na podstawie kilku fotogramów z filmów S.N. Eisensteina*, przeł. R. Wyborski, „Kino" nr 11

Barthes R. (1999), *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.

Brodski J. (1992), *Znak wodny*, przeł. S. Barańczak, „Zeszyty Literackie" nr 39.

Didi-Huberman G. (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków.

Helman A. (1991), *Historia semiotyki filmu*, t. 1, Warszawa.

Kłosiński K. (1999), *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthesa o muzyce*, „Pamiętnik Literacki" z. 2.

Madej A. (1998), *Fotogenia*, w: A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, Kraków.

Markowski M.P. (1999), *Szczęśliwa mitologia, czyli pragnienia semioklasty*, [wstęp w:] R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa.

Polit P. (1999), *Świetliste Spotkanie. Dosłowność obrazu fotograficznego w teorii Rolanda Barthesa*, „Kresy" nr 1.

Pontremoli E. (2006), *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M.L. Kalinowski, Gdańsk.

Shusterman R. (1998), *Interpretacja a rozumienie*, przeł. A. Orzechowski, w: tegoż, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław.

Sikora S. (2004), *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Izabelin.

Sontag S. (1979), *Przeciw interpretacji*, przeł. M. Olejniczak, „Literatura na Świecie" nr 9.

Stiegler B. (2009), *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków.

Tokarska-Bakir J. (2006), *Syn marnotrawny; dziesięć lat później*, w: B. Czajkowski (red.), *Sztuka interpretacji*, Wrocław.

Trystan L. (1975), *Fotogeniczność (Próba analizy psychologicznej)*, w: J. Bocheńska (wybór i oprac.), *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*, Wrocław.

Vattimo G. (2006), *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków.

"The Third Meaning" – between potency of meaning and theory of interpretation

Abstract

The reflection on the theory of interpretation described in this article is based on the text "The Third Meaning" by Roland Barthes. Analyzing photographs from the Eisenstein's films Barthes tries to name a moment of surprise, which cannot be verbalized. It is possible to find a similar moment of astonishment in every act of interpretation of an artwork. That is the pre-reflective and preverbal level of interpretation, connected to the sphere of emotions, intuition and sensual perception. That is the "third sense" (*significance*), a special quality of the contact between the work and its viewer. The recipient is located between the direct (aesthetic) experience and (impossible to describe) cognition.

Słowa kluczowe: semiotyka, interpretacja, fotografia, percepcja, zmysły

Key words: semiotics, interpretation, photography, perception, senses

Rafał Koschany

dr, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, autor książki *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie* (Wrocław 2006), redaktor kilku prac zbiorowych (ostatnio *Fenomen słowa*, wspólnie z A. Grzegorczyk i M. Grzywacz, Poznań 2009).