

# Ewa Bieńkowska

---

"S/Z", Roland Barthes, Paris 1970,  
Editions du Seuil, Collection Tel Quel,  
ss. 280 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 63/4, 346-352

---

1972

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

swobodnie autor artykułu porusza się po uniwersum kultury, utrzymując, że autorzy omawianych przez niego wspomnień są kontynuatorami trzech wariantów etosu rycerskiego, mianowicie: „a) wzorca uosobionego w postaci Parsifala, jaką nakreślił Mircea Eliade w swoim ujęciu legendy o Królu, Rybaku i Graalu; b) wzorca uosobionego w postaci Dyla Sowizdrzała, jaką przedstawił w swej powieści Charles de Coster; c) wzorca uosobionego w postaci Feliksa Dzierżyńskiego” (s. 448). Coś, o czym się orzeka, że podobne jest zarazem do Juliusza Cezara, Marcela Prousta i Dyla Sowizdrzała, wydaje się po prostu niemożliwe; zbyt szeroki kontekst kulturowy, do jakiego się odwołuje autor, powoduje, że wskazywane przez niego antecedencje literackie dla postaw prezentowanych w omawianych pamiętnikach — tracą jakikolwiek sens.

Niniejsza prezentacja *Problemów socjologii literatury* dokonana została — powtarzam to raz jeszcze — pod kątem przedstawienia zagadnień sygnalizowanych przez tytuł. Wypadłaby ona zapewne inaczej, gdyby każdą z rozpraw potraktować immanentnie; znalazłoby się wówczas miejsce dla omówienia bardzo interesującego szkicu Michała Głowińskiego *O stylizacji* — z socjologią literatury rozumianą tak, jak to tutaj zostało przyjęte, nie mającego zbyt ścisłego związku; można by także bardziej szczegółowo zająć się propozycjami innych teoretyków literatury. Wydawało mi się jednak pożyteczne potraktować serio tytuł książki i zobaczyć, jakie perspektywy dla socjologii literatury wynikać mogą z badań obecnie prowadzonych na terenie humanistyki. Wnioski nie są zbyt optymistyczne. Metodologicznemu nowatorstwu towarzyszy zazwyczaj zmiana przedmiotu analizy; tam gdzie przedmiot zostaje ocalony, metoda okazuje się raczej tradycyjna i nie wolna od wszystkich — znanych od pół wieku przynajmniej — usterek, z redukcjonizmem na pierwszym miejscu. Na koniec zatem mogę tylko raz jeszcze zacytować Zimanda: „Zajmując się socjologią literatury, lepiej chyba jest sobie zdawać sprawę, że jest ona owocem grzechu pierworodnego obustronnej redukcji literatury i nieliteratury. Można wówczas skutki owego grzesznego poczęcia starać się ograniczyć. Wierząc natomiast w coś, co z istoty danej wiedzy zrealizować się nie daje, skazujemy sami siebie na dodatkowe błądzenie. Socjologia literatury składa się ze zbyt wielkiej ilości błędów i złudzeń, których na razie nie umiemy unikać, by można sobie było pozwolić na kulturowanie tych, które uniknąć się dają” (s. 28).

*Małgorzata Szpakowska*

Roland Barthes, *S/Z*. Paris 1970. Editions du Seuil, ss. 280. „Collection Tel Quel”.

Książka Barthes'a o intrygującym tytule *S/Z* — owoc dwuletniego seminarium prowadzonego przez autora w latach 1968—1969, dedykowana jest studentom i słuchaczom kursu. Już na pierwszy rzut oka różni się od poprzednich<sup>1</sup> układem, podejściem do badanego materiału, nawet tonem. Na s. 23 Barthes tłumaczy krótko wybór przedmiotu analizy: jest to mała nowela Balzaka *Sarrasine*. Sięga do tekstu Balzakovskiego, ponieważ reprezentuje on wszystkie na tych samych zasadach zbudowane teksty — reprezentuje więc literaturę jako taką, wytwarzaną od

<sup>1</sup> Zob. I. Trostaniecki, „*Nowa krytyka*” w *kontrataku*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4.

stuleci w naszym obszarze kulturowym, której kres położył dopiero przewrót w literaturze XX-wiecznej, rozpoczynając erę nowoczesną.

Przed badaczem otwiera się wielka i złożona dziedzina, pozornie różnorodna i w swym bogactwie wymykająca się globalnym klasyfikacjom — w istocie zaś jeden tekst, tekst klasyczny, tekst do czytania. Bowiem w utworze pisany rozróżnić można dwie warstwy czy też dwa kolejne (zarazem logicznie i chronologicznie) etapy: tekst do napisania (*scriptible*) i do czytania (*lisible*). Ten pierwszy to „my w trakcie pisania, zanim nieskończona gra świata (świat jako gra) zostanie przeorana, ucięta, zatrzymana, uformowana przez jakiś pojedynczy system (Ideologię, Gatunek, Krytykę) [...] Tekst do napisania to powieściowość bez powieści, poezja bez poematu, esej bez rozprawy, pismo bez stylu, tworzenie bez gotowego tworu, strukturalizacja bez struktury” (s. 11). Inaczej mówiąc, jest to jakby warunek możliwości utworu napisanego, lecz w sensie społecznym i historycznym terminu to materiał, z którego powstanie powieść, wiersz, rozprawa, zamknięta struktura. To gotowe schematy retoryczne i logiczne, chwytły artystyczne, symbole i potoczne przekonania, obowiązujące w danym czasie w danej sferze kulturowej.

Tekst do napisania to coś, co dla nas dzisiaj zachowało wartość, co może być dziś napisane i wobec czego jesteśmy nie tyle biernymi konsumentami, ile współtwórcami. Jego negatywnym odpowiednikiem jest to, co już nie może być napisane, lecz tylko przeczytane, tekst do czytania, czyli tekst klasyczny, powstały w innych, zdezakualizowanych okolicznościach, zbudowany wedle nie wiążących nas już dzisiaj reguł i przepisów. Tekst do napisania (jak powiada Barthes) jest z założenia „mnogi”, czyli polisemiczny: wielość znaczeń jest tu nieskończona. Natomiast „mnogość” tekstu klasycznego jest niepełna, częściowa — i to właśnie umożliwia analizę, inaczej skazaną na fragmentaryczne i dowolne wybory znaczeń rozważanych przez krytyka. Zabiegi Barthes’a na noweli Balzaka można rozumieć dwojako: albo będzie to lektura tekstu do czytania, wyławiająca martwe już dzisiaj schematy i chwytły utworu klasycznego, albo też próba przeżycia jeszcze raz tekstu do napisania, umieszczenie się w jego współczesności, w momencie narodzin utworu, i zdanie sprawy z pejzażu kulturowego, któremu dzieło zawdzięcza swój kształt. W obu wypadkach rezultat jest ten sam, zmienia się tylko wartościowanie: według założeń Barthes’a w perspektywie historycznej badany utwór jest czymś żywym, tłumaczy się, odpowiada przekonaniom i postawom ówczesnych ludzi; dziś w zasadzie jest zbiorem martwych stereotypów, materiałem z jednej strony dla badaczy literatury, z drugiej — np. dla historyków idei czy obyczajów.

Teoretycznie jest literatura jednym ogromnym tekstem o wielu wejściach — mówi Barthes. Jednakże dostajemy się do niej przez jakieś określone wejście, w tym wypadku przez nowelę *Sarrasine*. Z miejsca krytyk proponuje ciekawy i płodny zabieg metodologiczny: posuwanie się w tekście krok po kroku, zgodnie z kierunkiem przebiegu utworu, i dzielenie go na małe części. Jest to typowa dla strukturalistów nieufność wobec struktur globalnych, całościowych i nadbudowanych nad nimi znaczeń totalnych; Lévi-Strauss zarzuca mitoznawcom, że widzą w mitach tylko całościowe systemy, którym przypisują potem trywialne „metafizyczne” znaczenia, zamiast dociekać, jak funkcjonują jednostki elementarne, minimalne różnice wewnątrz układów; podobnie dla Barthes’a struktury globalne to domena poznawczo jałowych ogólników, szkolnej eksplikacji tekstu.

Lektura rozczłonkuje więc utwór na małe jednostki leksykalne, podział ten jest arbitralny, odpowiada wygodzie czytelnika, a nie wewnętrznej organizacji tekstu: zatrzymujemy się, gdy już zebraliśmy pewną ilość materiału, niekiedy po

kilku słowach, kiedy indziej po całym szeregu zdań. Tok analizy rozchwiewa, rozsuwa wielkie bloki znaczeń, zdąża do uchwycenia momentu, w którym znaczenie pojawia się po raz pierwszy, zaczyna skupiać koło siebie, przesycać całą językową tkankę utworu. Idąc krok za krokiem śledzimy tę grę znaczeń, ich wyłanianie się, poprzedzone aluzyjnym przygotowaniem, splatanie z innymi znaczeniami, stopniowe nasywanie — aż do końcowego wygaśnięcia.

Zaraz na wstępie pada poważna deklaracja: przedstawiony tu opis nie jest „krytyką tekstu czy też jakąś krytyką tego o to tekstu”. Ma ukazać wyłącznie „materiał semantyczny, początkowany, lecz nie rozdzielony, wielu krytyk (psychologicznej, psychoanalitycznej, tematycznej, historycznej, strukturalnej)” (s. 21). Jest to jakby prekrytyka, krytyka „archeologiczna”, na której dopiero mogą opierać się krytyki szczegółowe. Komentarz Barthes'a opiera się na poszanowaniu „mnogości” tekstu, nie rozstrzyga o wyborze pomiędzy tą czy inną możliwością ujęcia — ukazuje je wszystkie razem, jak zgodnie zamieszkują tekst. Gdzie indziej (s. 84) powie autor, że decydować z góry o hierarchii interpretacji, jak to czyni tradycyjna eksplikacja tekstu, to zniszczyć wielowątkowy splot pisma (*écriture*), przynieść go ciężarem jednego wybranego motywu, czy to psychoanalitycznego, czy to estetycznego — zniszczyć właściwą tekstowi mnogość. Już w trakcie analizy krytyki pokazuje (s. 126), że dwie wersje tej samej historii opowiedzianej w *Sarrasine* — wersja romantyczna, czyli eufemistyczna, oraz psychoanalityczna — są nierozstrzygalne, bo identyczne (diagramatycznie identyczne, jak powie Barthes, tzn. wykres byłby w obu wypadkach ten sam, zmieniają się tylko współrzędne, wedle których go odczytujemy). Przywilej tej pierwszej jako „dosłownej”, wybranej przez autora, jest pozorny — eufemizm też jest językiem, a wszelki język podpada pod interpretację, jest przeznaczony do rozszyfrowania. Różne wersje utworu, czyli różne systemy jego opisu, są wzajemnie na siebie przetłumaczalne, sens tekstu nie jest jedną z interpretacji, lecz całością odczytań, systemem „mnogim”.

Główna reguła gry wydaje się następująca: powiedzieć wszystko, co tylko można o tekście powiedzieć, zanotować najdrobniejszą uwagę i najogólniejsze skojarzenie. — Bo wszystko się do czegoś przyda, wszystko to jest w tekście.

Wszakże, jak wiemy, mnogość tekstu klasycznego nie jest na szczęście nieograniczona. U Barthes'a krystalizuje się ona pod postacią pięciu dających się wykryć w utworze szeregów znaczeń, czyli kodów. Są to: kod akcji, kod hermeneutyczny, kod semantyczny, kod symboliczny oraz kod kulturowy. Każdy dostrzeżony przez krytyka element znaczący należy do jednego z tych kodów. Informacje o zachowaniu się bohaterów (np. podróż, wieczór spędzony w operze, taka czy inna decyzja) należą do kodu akcji, pokazującego, jak w utworze organizują się sekwencje fabuły, jej etapy i punkty przelomowe. Kod hermeneutyczny obejmuje zagadki stawiane czytelnikowi przez tekst, domagające się wyjaśnienia. W opowiadaniu Balzaka pewne osoby, ich przeszłość, pochodzenie ich majątku spowite są tajemnicą, która będzie się stopniowo wyświetlać. Podążając za tokiem utworu czytelnik stawia sobie coraz nowe pytania, te zaś powiązane są między sobą, okrążają główną zagadkę i są zarazem częściowymi na nią odpowiedziami. Owo dochodzenie do prawdy jest motorem wprawiającym w ruch opowiadanie. Utwór istnieje po to, by nas do prawdy doprowadzić, a zarazem prawda ta jest punktem, którego osiągnięcie oznacza wygaśnięcie utworu, zamknięcie tekstu. Zdobycie pełnego poznania, wyjaśnienie tajemnicy jest dla tekstu śmiertelne — i śmiertelne jest też dla jego bohatera, który rzeczywiście zdobycie prawdy przyplaci życiem.

Kod semantyczny skupia znaczenie komunikowane czytelnikowi za pomocą róż-

nych środków językowych, począwszy od imion własnych aż po całe opisy miejsca akcji, zachowań postaci itp.

Już tytuł opowiadania pozwala krytykowi na wyciągnięcie pewnych wniosków. Sarrasine to nazwisko młodego rzeźbiarza, niemniej dla Francuza konotuje ono element kobiecości: istnieje stare francuskie imię męskie Sarrazin, natomiast *-e* końcowe służy zwykle do formowania odpowiedników żeńskich. Sam wybór nazwiska przez autora odbiera więc bohaterowi nieposzlakowanie męskie usposobienie — dedukcja krytyka okazuje się słuszna w trakcie lektury: Sarrasine zdradza niepoohamowany pociąg do kastracji, zakochuje się w eunuchu przebranym za kobietę i mimo że prawda szturmuje do niego na rozmaite pośrednie sposoby, nie chce jej przyjąć i ustąpi dopiero wobec brutalnej, z zewnątrz narzuconej demaskacji. Podobnie inne informacje, dotyczące scenerii akcji czy też charakteryzujące wzajemne stosunki postaci, tworzą jednostki semantyczne, konotujące „bogactwo”, „antynaturę”, „niebezpieczeństwo”, „strach”. Semantemy rozproszone są po całym tekście i współdziałają z kodem hermeneutycznym, bądź przygotowując odpowiedzi na jego pytania, bądź przeciwnie, naprowadzając na fałszywy trop.

Następny kod, symboliczny, operuje — jak w tradycyjnej, dobrej retoryce — przede wszystkim antytezami. Jak już wiemy z badań strukturalistycznych, symbol nie znaczy po prostu sam przez siebie, lecz jako człon opozycji wewnątrz utrwalonego paradygmatu. Ta sama antyteza może być przeprowadzona na różnym materiale, oznaczniki są wymienne, natomiast stała jest treść oznaczana. Główna antyteza zimna i ciepła, śmierci i życia zawładnie stopniowo całym tekstem, uformuje jego materiał (tj. wszystkie elementy znaczące: osoby, wydarzenia, rzeczy składające się na scenerię działań bądź stanowiące atrybuty postaci, środki stylistyczne) w dwie grupy rozdzielone kreską paradygmatyczną.

Antyteza, choć zaczerpnięta z arsenału skonwencjonalizowanych figur i tropów, nie stanowi tylko nieszkodliwego i staromodnego chwytu retorycznego — Barthes wykazuje, że spełnia ona bardzo istotną funkcję, jest gwarantem prawidłowego funkcjonowania znaczeń, a więc prawidłowej komunikacji. Dzięki przedziałowi paradygmatycznemu znaczenia mogą swobodnie krążyć, możliwa jest wymiana, do której warunku należy wszak przestżeganie dystynktywnych różnic. Stały, niezakłócony obieg sensu w społeczeństwie opiera się na tym właśnie, że różnice chwywane są jako niepodważalne i dlatego mogą być nośnikami stałych treści, na których spoczywa istnienie danej kultury. W noweli Balzaka początkowa opozycja: ciepło / zimno, życie / śmierć, prowadzi nas następnie ku podstawowemu przeciwstawieniu płci, które zapewnia trwanie życia, jego stałe odnawianie się; jak widzimy, antyteza jest nie tylko formą kultury, posiada uzasadnienie w głębszych mechanizmach biologicznych — ten zabieg redukcyjny jest również znamieny dla strukturalizmu. Antyteza jest więc strażniczką życia, wymiany, kultury — dlatego jest nieprzekraczalna, a każda próba naruszenia jej, usunięcia kreski paradygmatycznej, musi skończyć się katastrofą. O taką próbę pokusił się bohater opowiadania chcąc przekroczyć paradygmat płci, ulegając fascynacji lodowatą, złudną urodą kastrata.

Gra z językiem, podobnie jak gra z prawdą (co widzieliśmy w kodzie hermeneutycznym), jest sprawą o najwyższej powadze, sprawą życia i śmierci; świętokradcza śmierć Sarrasine'a jest ze wszech miar symboliczna, w tym ujęciu opowiadanie Balzaka staje się historią z morałem, historią-ostrzeżeniem. Przy okazji wyjaśnia się tytuł książki Barthes'a: *S/Z* — to inicjały imion głównych postaci, rzeźbiarza i przedmiotu jego niefortunnych uczuć. Sarrasine i kastrat Zambinella to antyteza oznaczająca w tym wypadku niemożliwe połączenie, a z drugiej strony

nieświadomą pogoń bohatera za kastracją, którą w końcu symbolicznie realizuje jego śmierć.

Mamy wreszcie ostatni kod, kulturowy, nazywany też kodem odniesień. Tworzą go składniki utworu, które zaczerpnięte zostały z powszechnej, anonimowej mądrości, krążącej pod postacią przysłów i maksym życiowych, potocznych formuł i przekonań moralnych, obiegowej wiedzy na rozmaite tematy. Są to wmontowane w tekst sentencje o psychologii kobiecej, o gwałtownych pragnieniach wieku młodzieńczego, zakorzenione poglądy na temat charakteru narodowego Francuzów, Niemców, Włochów, wreszcie — oblicza pewnych epok historycznych. Do kodu kulturowego należy też wyznawany przez autora ideał piękna fizycznego, o wyraźnie konwencjonalnym, historycznym pochodzeniu (opowieści wschodnie, malarstwo Rafaela, posąg Venus), oraz powoływanie się na uświęcone wzorce literackie czy artystyczne (Byron, Michał Anioł, Rossini). Kod odniesień odsyła nas bezustannie do środowiska kulturowego i momentu historycznego, w którym powstało dzieło, jest to więc rodzaj jego metryki. Barthes nazywa go również wulgatą naukową: jej przykładem są podręczniki szkolne, przygotowujące ucznia do uczestnictwa w życiu społecznym, wtajemniczające go w normy społecznej komunikacji. Wszystko to razem uważane jest za ogólną wiedzę o „życiu”, w którą każdy powinien być uzbrojony, gdy w istocie mamy tu do czynienia z zespołem stereotypów, konwencjonalnych formuł o czysto książkowym pochodzeniu. „Jeśli zbierzemy razem całą tę wiedzę, wszystkie wulgaryzmy, powstaje monstrum, a to monstrum to ideologia. Jako fragment ideologii kod kulturowy odwraca swoje pochodzenie klasowe (szkolne i społeczne) w odniesieniu naturalne, w ustalenia przysłowiowe” (s. 104).

Tekst Balzakovski jest cały nafaszerowany tymi stereotypami, przesadami i mitami, które składają się na ideologię mieszczańską z początku XIX wieku. Kod odniesień to ta warstwa utworu, która najszybciej zużywa się, starzeje, wraz z upływem czasu odgradza dzieło od nas — dziś żyjemy w świecie innych stereotypów i innych mitów, innej ideologii.

Kod odniesień głównie sprawia, że tekst klasyczny jest już dzisiaj nie do napisania, a niekiedy jego lektura dla współczesnego człowieka staje się wręcz nieznośna. „Ta przestarzałość nie jest defektem wykonania, osobistą niemocą autora nie potrafiącego ocalić w swym dziele szansy dla przyszłej nowoczesności, jest to raczej nieuchronny warunek Pełnej Literatury, śmiertelnie zagrożonej przez armię stereotypów, które w sobie nosi” (s. 211). Literatura pełna to taka właśnie, która przyjmuje kody kulturowe za naturalne, nie sprawdza ich, nie ma wobec nich dystansu — wszak słynna romantyczna ironia jest również dorzuceniem jeszcze jednego kodu, ustalonym chwytem metajęzykowym. Jedyne ratunek dla pisarza duszącego się pod stereotypami to — powiada Barthes — wejść w nie bez cudzy-słowa, doprowadzić do zupełnego rozpętania, by w ten sposób je skompromitować, zniszczyć metajęzyk, który obudowuje je szczelnie.

Scharakteryzowaliśmy pięć kodów, w których rozpisane zostało całe tworzywo Balzakovskiej noweli. Ponieważ analiza prowadzona jest krok po kroku, jako komentarz do kolejnych jednostek leksykalnych, całość danego kodu mamy przed sobą dopiero po zakończeniu lektury, kiedy nowela wysnuje się do końca, wyczerpie swój materiał semantyczny. Kody zasadniczo powinny ujmować i klasyfikować wszystkie składniki tekstu, poza tę gęstą sieć nic nie może się wymknąć. Mają one zdawać sprawę z najistotniejszych mechanizmów literatury, łapać na gorąco jej stawanie się, uporczywą pracę języka organizującego się na pięciu szczeblach. Barthes porównuje je do głosów partytury muzycznej — są to głosy: Empirii (akcja), Prawdy (kod hermeneutyczny), Osoby (semantyka), Wiedzy (odsy-

łaczce kulturowe) i Symbolu. Gdy głosy te dobiegną do końca utworu, materiał semantyczny zostanie wyczerpany, struktura zamknie się — czytelnik rozwiąże wszystkie zagadki, wypełni się pole znaczeń, symbole dokonają pełnego obiegu.

W tym momencie kończy się również książka Barthes'a, krytyk wszystko już nam opowiedział, zamknął cykl komentarzy, obserwacji, skojarzeń, na które naprowadził go tekst Balzakovski. W aneksie możemy jeszcze przeczytać nowelę *Sarrasine* w jej zwykłym kształcie, przepisana po raz drugi, bo w komentarzu i tak figuruje ona w całości, tyle że podzielona na części i przegradzana tekstem krytycznym. Barthes dorzuca też indeksy, rodzaj przewodnika po opowiadaniu, gdzie zgrupowane są i poklasyfikowane wszystkie występujące wątki.

Jaki jest więc stosunek tekstu Barthes'a do tekstu Balzakovskiego? Krytyk sam odpowiada na to pytanie. W średniowieczu wszelkie czynności pisarskie podzielone były między cztery kategorie „pisarzy”: kopista przepisywał pewien tekst nic nie dorzucając, kompilator zestawiał parę tekstów, lecz również nie interweniował w nie, komentator dorzucał swoje uwagi tylko o tyle, o ile miało to uczynić tekst bardziej zrozumiałym; wreszcie autor pisał na własną rękę, nigdy jednak nie tracąc oparcia w tym, co już było przedtem napisane i zyskało autorytet.

Otóż Barthes w *S/Z* usiłował spełnić na raz owe cztery funkcje. Przepisał tekst już uprzednio istniejący, tekst stary, bo datujący się sprzed naszej nowoczesności. Następnie zebrał, skompilował idee krążące w kulturze, stanowiące wspólne dziedzictwo. Skomentował też tekst, aby wyjaśnić miejsca ciemne i wątpliwe, by wytłumaczyć sobie, co to jest w ogóle zrozumiałość tekstu, z czego jest ona, by tak rzec, zbudowana, co się na nią składa. No i wreszcie — stał się autorem nowego tekstu, napisanego na motywach noweli *Sarrasine*, utworu własnego, oryginalnego w tym stopniu, w jakim twórczość własna, oryginalna jest możliwa. Analiza Barthes'a najlepiej pokazuje, jak się rzecz ma z tymi pojęciami. Idea twórczości całkowicie wolnej, spontanicznej, jednostkowej — jest dla strukturalisty mitem, który w naszej kulturze ma określoną proveniencję — jest to mit romantyczny, więc dość młody, nie znany wcześniejszym epokom, a obecnie już wyraźnie odchodzący w cień. Jak sobie przypominamy, w oczach Barthes'a cała literatura jest jednym tekstem o wielu wejściach (realizacjach), jest systemem warunkującym i ograniczającym twórczość jednostkową. Tekst do napisania żyje jak gdyby pomiędzy nami, jako zespół dostępnych nam środków, z których robi się literaturę. Jest dziełem zbiorowym, anonimowym i autor, który jego byt potencjalny zmieni w realny, produkując teksty do czytania, będzie zaledwie współautorem, a ściślej — w języku strukturalistów — wykonawcą, operatorem w ramach systemu, na jaki składa się jego środowisko kulturowe. (Tę myśl rozwinął Barthes szerzej w ostatniej książce *Sade, Loyola, Fournier*.) Skąd bierze się tekst? Kto wytwarza tekst? Pytania te mają charakter nienaukowy, pochodzenie tekstu gubi się w mitycznych początkach, które są początkami kultury, początkami społecznego i historycznego bytu człowieka.

Na pierwszy rzut oka metoda strukturalistyczna zdaje się odcinać dzieło literackie od rzeczywistości, zamykając je w nieprzepuszczalnych, autonomicznych schematach, poddając grze konwencjonalnych i zastygłych form. W istocie jest to proces denaturalizacji świata, przesylenie całej rzeczywistości elementami kulturowymi — świat dany jest nam jako uporządkowany zespół, na wszystkich planach odkrywamy kształty rządzące się podobnymi prawami — prawami języka. Otoczeni językiem, zamknięci w nim jak w kuli, której krańce pokrywają się z granicami naszego horyzontu, żyjemy wedle figur retoryki i logiki symbolów, przeżywamy niejako ów tekst do napisania, zanim za sprawą poszczególnych jednostek stanie się on tekstem do czytania. Krótko mówiąc, dochodzi się do tautologii: literatura

mówi o takim świecie, który umożliwił i przygotował jej istnienie, o jedynym świecie, o którym można coś powiedzieć. Czyli — powtarzając za Wittgensteinem — granice języka są granicami naszego świata. Strukturalistyczna operacja odcięcia literatury od „rzeczywistości” ma za odpowiednik zamknięcie nas w „literaturze” — przestrzeni „urzeczwionej” morfologii i składni. Tradycyjne terminy wymagają nowego sformułowania, przedefiniowania, w tym również pojęcie realizmu, który — jak okazało się — w świetle rozważań Barthes'a — funkcjonuje na zasadzie kopii powszechnie przyjętego wzorca, dostarczanego tekstowi klasycznemu przez sztuki plastyczne.

Domena kulturowa stanowi więc system, którego składniki nawzajem na siebie wskazują, jeden tekst odsyła do drugiego tekstu, faktycznego czy potencjalnego, jedna forma jest kombinatorycznym przekształceniem innej, a wszystkie stanowią realizację jednej Formy, będącej nie sumą form poszczególnych, lecz warunkiem ich możliwości — systemem językowym, którego używa nasza kultura. Toteż działalność intelektualna polega na krążeniu między tymi szczegółowymi realizacjami, komentowaniu jednych poprzez drugie, kompilowaniu czy rozpisywaniu na nowo, aż w nagromadzonym materiale da się uchwycić elementarne schematy, prawa rządzące myśleniem i kształtowaniem. Jeśli na to samo zjawisko spojrzeć od strony historycznej, otrzymujemy ciąg narastających, nadbudowujących się na siebie komentarzy do kilku głównych motywów charakterystycznych dla cywilizacji Zachodu, ciąg hermeneutyczny, którego nieprzerwana w gruncie rzeczy kontynuacja (pomimo rozmaitych przełomów i zwrotów) stanowi o tradycji europejskiej. Analizy Barthes'a spotykają się z rozważaniami Paula Ricoeura, teoretyka badań hermeneutycznych, który mocno akcentuje historyczną ciągłość tego procesu komentowania. Obu badaczy interesuje głównie życie symbolu w kulturze, w jednym wypadku jako to, co organizuje wokół siebie całe pole znaczeń, w drugim — również historyczny aspekt symbolu, jego wędrówki przez czas. U Barthes'a komentarze krążą w wiecznej współczesności, wycinają w czasie każdorazowe „teraz”, by ukazać, jak w każdym momencie mobilizuje się elementy systemu i urzeczywistnia jego reguły. Natomiast u Ricoeura uzyskują one wymiar historyczny, są szeregiem datowanym — formuje się w nich tradycja.

Jednak wbrew programowym deklaracjom, które miały z książki *S/Z* uczynić etap nowej, naukowej teorii znaczeń (teorii wyzwolicielskiej, jak powiada Barthes), trudno oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia po prostu z wykształconym, inteligentnym amatorem lektury, człowiekiem, dla którego czytanie jest rozkoszą i który tej subtelnej przyjemności chciałby i nam udzielić. Udaje mu się to całkowicie. Możemy sobie wyobrazić Barthes'a, niczym narratora Balzakowskiej noweli. w zaciszu ciepłego pokoju, z książką w ręku, jak smakuje każde słowo, przywołuje na pomoc — by przedłużyć i zaostrić to smakowanie — całe swoje wykształcenie, wszystkie wiadomości i skojarzenia, jakich dostarcza solidna i szeroko zakrojona edukacja, dobra klasyczna edukacja francuskiej szkoły i uniwersytetu starego typu. I jak bez pośpiechu notuje na marginesach cisnące mu się do głowy uwagi, dowcipnie aluzje i eleganckie podsumowania.

Ewa Bieńkowska