

Barbara Johnson

Różnica krytyczna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 297-306

1986

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA JOHNSON

RÓŻNICA KRYTYCZNA

Krytykę literacką można by nazwać „sztuką ponownego czytania”¹. Dlatego też chciałabym na początek zacytować uwagi dotyczące ponownej lektury poczynione przez Rolanda Barthes’a w *S/Z*:

Ponowne czytanie, proces pozostający w sprzeczności z komercyjnymi i ideologicznymi zwyczajami naszego społeczeństwa, które chciałoby, abyśmy „wyrzucili” dane opowiadanie natychmiast po jego skonsumowaniu („pożarciu”), by przejść następnie do innego opowiadania, kupić inną książkę, i który to proces tolerowany jest tylko u pewnych marginalnych kategorii czytelników (dzieci, ludzie starsi oraz profesorowie), właśnie ponowne czytanie sygnalizujemy już na początku, chroni ono bowiem dany tekst przed powtarzaniem (ci, którzy nie czytają ponownie, zmuszeni są czytać wszędzie to samo opowiadanie)².

Co oznacza to paradoksalne stwierdzenie? Przede wszystkim implikuje ono, że pojedyncze czytanie zawiera w sobie to, co już zostało przeczytane, że to, co dostrzegamy w tekście po raz pierwszy, tkwi już w nas, nie w nim; tkwi w nas o tyle, o ile my sami jesteśmy stereotypem, przeczytanym tekstem; a w tekście o tyle, o ile to, co zostało przeczytane, stanowi ten sam aspekt tekstu, który musi on dzielić ze swym czytelnikiem, aby w ogóle mógł być czytelny. Innymi słowy, kiedy raz czytamy tekst, dostrzegamy w nim tylko to, co wcześniej nauczyliśmy się dostrzegać.

Po drugie, stwierdzenie, że ci, którzy nie czytają ponownie, muszą wszędzie czytać to samo opowiadanie, powoduje odwrócenie przyjętego znaczenia wyrażen „ten sam” i „różny”. W tym wypadku zostaje posta-

[Barbara Johnson, amerykański teoretyk literatury młodszej generacji, wykłada na wydziale romanistyki w Harvard University, autorka książek *Défiguration poétique* i *Critical Difference*, tłumaczka prac Derridy na angielski.

Przekład według: B. Johnson, *The Critical Difference*. „Diacritics” (czerwiec 1978), s. 2—9.]

¹ Artykuł ten został przygotowany na sympozjum Modern Language Association w 1977 r. na temat *Krytyka jako dekonstrukcja*.

² R. Barthes, *S/Z*. Transl. by R. Miller. Hill and Wang, New York 1974, s. 15—16; podkreślenie B.J.

wiony znak równości między konsumowaniem różnych opowiadań a powtarzaniem tego samego, gdy tymczasem ponowne czytanie tego samego rodzi to, co Barthes nazywa „różnicą tekstu”. To krytycznoliterackie pojęcie różnicy przyjęte zarówno przez saussurowskie językoznawstwo, jak i nietzscheańską tradycję w filozofii — szczególnie w pracach Jacques’a Derridy — stanowi podstawę praktyki dekonstrukcjonizmu. Dlatego chciałabym zbadać tutaj niektóre z implikacji i funkcji, jakie ze sobą niesie.

W pewnym sensie można by powiedzieć, że wyznaczenie różnicy krytycznej jest celem wszelkiej krytyki. Samo słowo „krytyka” pochodzi od greckiego czasownika *krinein*, „oddzielać” lub „wybierać”, czyli różnicować. Krytyk nie tylko dąży do ustalenia norm służących ocenie różnic między tekstami, ale także stara się dostrzec coś wyjątkowo wyróżniającego w każdym tekście, który czyta, a tym samym zająć własne, odmienne stanowisko pośród innych krytyków. Ale nie to ma na myśli Barthes, kiedy mówi o różnicy tekstu. Na pierwszej stronie *S/Z* pisze:

Ta różnica nie jest oczywiście jakąś kompletną, nieredukowalną wartością (zgodnie z mitycznym poglądem na twórczość literacką), nie jest tym, co wyznacza indywidualny charakter każdego tekstu, tym, co nazywa, oznacza i nadaje ostateczny kształt każdemu dziełu; przeciwnie, jest to różnica, która nie ustaje i która znajduje wyraz w nieskończonej liczbie tekstów, języków, systemów: różnica, której każdy tekst jest powrotem <s. 3>.

Innymi słowy różnica tekstu nie polega na jego jedyności, jego szczególnej tożsamości. Ważny jest sposób, w jaki tekst różni się od samego siebie. A różnicę tę spostrzec można tylko w akcie ponownej lektury. Jest to sposób, w jaki znaczeniowa energia tekstu ulega, mówiąc językiem Freuda, „wyzwoleniu”, w wyniku procesu powtarzania, który stanowi powrót nie tego samego, ale różnicy. Różnica innymi słowy nie jest tym, co wyróżnia jedną tożsamość od drugiej. Nie jest to różnica między (a przynajmniej nie między niezależnymi jednostkami). Jest to różnica wewnątrzna. Nie dąży do tworzenia unikalnej tożsamości tekstu, lecz właśnie obala samo pojęcie tożsamości, w nieskończoność odwołując się do możliwości podsumowania części czy znaczeń tekstu i osiągnięcia pełnej, zintegrowanej całości.

Zilustrujmy lepiej tę koncepcję, skupiając przez chwilę uwagę na *Wyznaniach* Rousseau. Wstępne oświadczenie Rousseau o sobie samym stanowi właśnie pochwałę różnicy:

Nie jestem podobny do żadnego z tych, których widziałem; śmiem wierzyć, iż nie jestem podobny do żadnego z istniejących. Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny*.

* J. J. Rousseau, *Wyznania*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy). PIW, Warszawa 1978, t. 1, s. 33.

A zatem można to odczytać jako niedwuznaczne stwierdzenie jedyności różnicy między Rousseau a całą resztą świata. Jest to powód do dumy, na której opiera się ta książka. Ale na czym polega jedyność tego ja? Nie musimy długo czekać, żeby się dowiedzieć:

Zauważyłem, o ile mi się zdaje, że bywają okresy, w których tak jestem niepodobny do samego siebie, iż można by mnie wziąć za innego człowieka o wręcz przeciwnym charakterze (s. 163). Dwie rzeczy prawie niemożliwe do połączenia kojarzą się we mnie w sposób zupełnie niepojęty (s. 147).

Inaczej mówiąc, ta historia różnicy własnego „ja” od innych nieuchronnie staje się historią jego własnej, niemożliwej do pokonania różnicy wewnętrznej. Różnica nie rodzi się w przestrzeni między tożsamościami; jest tym, co uniemożliwia wszelkie scalenie tożsamości jakiegoś „ja” czy znaczenia tekstu.

To właśnie ten typ różnicy tekstu kieruje procesem krytyki dekonstrukcyjnej. Dekonstrukcja nie jest jednak synonimem „destrukcji”. W rzeczywistości jest dużo bliższa oryginalnemu znaczeniu słowa „analiza”, które etymologicznie znaczy „rozwiązywać”, a więc stanowi synonim „dekonstruować”. Dekonstrukcja tekstu nie następuje w wyniku przypadkowych wątpliwości czy arbitralnego zniszczenia, ale poprzez staranne wydobywanie sprzecznych znaczeń wewnątrz samego tekstu. Jeśli cokolwiek ulega zniszczeniu przy lekturze dekonstrukcyjnej, to nie tekst, ale pretensje do wyraźnej przewagi jednego sposobu znaczenia nad drugim. Dekonstrukcyjnie czytanie to lektura badająca s p e c y f i k ę wewnętrzną różnicy krytycznej tekstu.

Istnieją trzy powody, dla których postanowiłam rozważyć problem różnicy krytycznej, opierając się na *S/Z* Barthes'a:

1) Barthes ustala krytyczny system wartości wyraźnie oparty na paradygmacie różnicy, a przy okazji wypracowuje jedną z najwcześniejszych, najszerzej oddziaływających, klarownych i przekonujących syntez we współczesnej francuskiej myśli teoretycznej;

2) nowela Balzaka, którą Barthes wybrał do analizy w *S/Z*, sama w sobie jest na swój sposób studium różnicy — stanowi przekorne i niepokojące ujęcie problemu różnicy s e k s u a l n e j;

3) konfrontacja Barthes'a i Balzaka może powiedzieć nam coś o różnicach krytycznych między teorią a praktyką z jednej strony, a między literaturą a krytyką z drugiej.

Zacznę od przypomnienia sposobu, w jaki Barthes nakreśla swój system wartości:

Nasze wartościowanie można powiązać tylko z praktyką, a praktyka ta to pisanie [*écriture*]. Z jednej strony znajduje się to, co jest możliwe do napisania, a z drugiej to, czego już nie można napisać. (...) Wartościowanie odkrywa właśnie tę wartość: to, co można dzisiaj napisać (napisać ponownie) — p i s a l n e (*le scriptible*). Dlaczego pisalne stancwi naszą wartość? Albowiem

celem twórczości literackiej (literatury jako twórczości) jest czynienie z czytelnika już nie konsumenta, ale wytwórcy tekstu. (...) W opozycji do pisalnego znajduje się jego wartość przeciwna, negatywna, reakcyjna: to, co można przeczytać, ale nie napisać — czytalne (*le lisible*). Każdy czytalny tekst nazywamy tekstem klasycznym (s. 4).

Tutaj zatem tkwi podstawowa opozycja, którą Barthes ustanawia jako narzędzie służące wartościowaniu tekstów: czytalne kontra pisalne. Czytalne określane jest jako wytwór konsumowany przez czytelnika; pisalne jest procesem wytwarzania, w którym czytelnik staje się wytwórcą: jest to „pisanie przez nas samych”. Czytalne jest krępowane przez względy reprezentacyjne: jest nieodwołalne, „naturalne”, rozstrzygalne, ciągłe, dające się scalić i stanowiące spójną całość opartą na *signifié*. Pisalne jest nieskończenie mnogie i podatne na wolną grę *signifiants* i różnicy; nie krępują go żadne względy reprezentacyjne i wykracza poza wszelkie pragnienia rozstrzygalnego, zjednoczonego, scalonego znaczenia.

Przy takim systemie wartości należałoby się oczywiście spodziewać, że Barthes będzie wychwalał grę nieskończonej mnogości w jakimś zagmatwanym tekście pisanym w stylu Joyce'a czy Mallarmégo. Tymczasem on zwraca się do Balzaka, jednego z najbardziej czytalnych z czytalnych pisarzy, jak sam twierdzi. Dlaczego zatem Barthes postanawia mówić o Balzaku? Zręcznie unika odpowiedzi na to pytanie. Ale może to właśnie sposób, w jaki wybór Balzaka przez Barthes'a nie wpływa logicznie z jego systemu wartości — tzn. sposób, w jaki Barthes jakby różni się od samego siebie — odkrywa różnicę krytyczną, którą musimy tutaj poddać analizie.

Choć tekst Balzaka najwyraźniej stanowi dla Barthes'a negatywny, czytalny koniec hierarchii, sposób, w jaki go traktuje, wydaje się właśnie ukazywać wszystkie cechy charakterystyczne pozytywnego, pisalnego końca. Po pierwsze nie można nie być zaskoczonym mnogością tekstu samego Barthes'a z jego różnymi rozmiarami czcionki, „systematycznym posługiwaniem się dygresjami” oraz kolejnymi, nakładanymi na siebie wersjami tej samej lecz różnej historii, poczynawszy od znajdującej się na wstępie reprodukcji *Endymiona* Girodeta, a skończywszy na czterech aneksach, które powtarzają zawartość książki w różnej formie. Sama technika czytania także przestrzega wymogu rozczłonkowania i pluralizacji, i polega na znęcaniu się nad tekstem:

Naszym celem jest naszkicowanie stereograficznej przestrzeni pisania (która tu będzie klasyczny, czytalny tekst). Komentarz oparty na pochwaleniu mnogości nie może działać z „szacunkiem” dla tekstu; tekst prowadzący będzie nieustannie łamany, przerywany, bez względu na jego naturalne podziały (...); działanie komentarza, skoro tylko zostaje oddzielone od jakiegokolwiek ideologii całości, polega właśnie na znęcaniu się nad tekstem, przerywaniu go (*lui couper la parole*). To, z czego przy tym rezygnujemy, to nie jakoś tekstu (w tym wypadku nieporównywalna), ale jego „naturalność” (s. 15).

Następnie Barthes dzieli nowelę diachronicznie na 561 fragmentów zwanych „leksjami” oraz synchronicznie na pięć tzw. głosów lub kodów, przekształcając w ten sposób tekst w „skomplikowaną sieć” z „licznymi wejściami i wyjściami”.

Celem tych cięć i kodów jest pluralizacja spożycia czytelniczego, wpłynięcie na opór wobec dążenia czytelnika do przebudowania tekstu w ogromne, uporządkowane masy znaczenia:

Jeśli chcemy zadbać o mnogość danego tekstu (<...>), musimy zrezygnować z przekształcania go w ogromne masy, jak to czyniła retoryka klasyczna oraz wyjaśnienia stosowane w szkole średniej: żadnego konstruowania tekstu (<s. 11—12>).

Pozostawiając tekst możliwie różnorodnym i poprzerzywanym, usiłując uniknąć represyjnych prób zdominowania komunikatu i narzucenia tekstowi jednego ostatecznego znaczenia, Barthes stosuje maksimum siły dezintegrującej, a minimum integrującej. Powstaje pytanie, czy tej „antykonstrukcjonistycznej” (w przeciwieństwie do „dekonstrukcjonistycznej”) wierności rozczłonkowanemu *signifiant* udaje się obnażyć funkcjonalną wielopoziomowość tekstu Balzaka, czy też w końcowej analizie pewien poziom w systemie różnicy tekstu nie ulega także zagubieniu i spłaszczeniu w wyniku tego, że Barthes wzbrania się od ponownego uporządkowania czy zrekonstruowania tekstu.

Przejdźmy teraz do *Sarrasine* Balzaka⁴. Nowela składa się z dwóch części: historii opowiadania [*the story of the telling*] i opowiadania historii [*the telling of the story*]. W pierwszej części narrator stara się uwieść piękną margrabinę, opowiadając jej drugą część; tzn. chce wymienić wiedzę narracyjną na cielesną. Dama pragnie poznać sekret tajemniczego starca spotkanego na balu, a narrator pragnie poznać damę. Opowiadanie historii, jak podkreśla Barthes, nie jest zatem niewinną, neutralną czynnością, ale raczej częścią transakcji, aktem uwodzenia. Ale transakcja nie dochodzi do skutku, sprawa przyjmuje nieoczekiwany obrót. Wiedza, jaką dama posiadała, bynajmniej nie skłania jej do uległości, lecz temu zapobiega. Ostatnie zdanie, które wypowiada, brzmi właśnie tak: „Nikt mnie nie zna tutaj!” (s. 95).

Nie ulega wątpliwości, że klucz do niepowodzenia tej transakcji tkwi w treści opowiadania, które miało służyć jej dokonaniu. Jest to opowiadanie o namiętności rzeźbiarza *Sarrasine*'a do śpiewaka operowego *Zambinelli*, i opiera się nie na wiedzy, lecz na jej braku: nieznanomości przez rzeźbiarza włoskiego zwyczaju zatrudniania kastratów w miejsce kobiet jako wykonawców partii sopranowych na scenie operowej. Rzeźbiarz, który odkrył w *Zambinelli* doskonale kobiece ciało po raz pierwszy zespolone w jednej osobie, istny ożywiony posąg *Pigmaliona*, dowiadyuje się,

⁴ H. Balzak, *Sarrasine*. W: *Komedia ludzka*. Przełożył T. Żeleński-Boy. Warszawa 1960, t. XIV, s. 63—95.

że ten obraz kobiecej doskonałości dosłownie został wyrzeźbiony nożem, nie w kamieniu, ale w samym ciele. Ten, który głosił, że gotów jest umrzeć z miłości, kończy właśnie w ten sposób zabity przez protektora Zambinelli.

Jak to się dzieje, że opowiadanie tej dość obrzydliwej historii prowadzi do niepowodzenia całej transakcji, której miało dokonać? Barthes udziela nam jasnej odpowiedzi na to pytanie: „kastrowanie jest zaraźliwa: zarażona przez kastrowanie, o której właśnie jej opowiedziano (margrabina), zmusza do niej narratorkę” (s. 36).

Interesującą sprawą w tym opowiadaniu o uwodzeniu i kastrowaniu jest sposób, w jaki nieoczekiwanie odbija się ona ujemnie na krytycznym systemie wartości samego Barthes'a. Bo czyż oznajmiając, że „tekst prowadzący będzie nieustannie łamany, przerywany bez względu na jego naturalne podziały”, Barthes pośrednio nie stawia wyżej czegoś w rodzaju kastrowania nad coś, co nazywa „ideologią całości”? „Jeśli tekst podlega pewnej formie — pisze — forma ta nie jest jednolita (...), skończona; jest to fragment, skrawek, pocięta lub zatarta sieć” (s. 20). I rzeczywiście, czyż nie można by odczytać balzakowskiej opozycji: idealna kobieta—kastrowanie jako opozycji porównywalnej pod względem metaforycznym z podziałem Barthes'a na czytalne i pisalne? Podobnie jak tekst czytalny wyimaginowany przez Sarrasine'a obraz Zambinelli stanowi gloryfikację doskonałej jedności i całości:

Podziwiał oto idealną piękność, której do tej chwili wciąż szukał w naturze, żądając od modelki, często plugawej, doskonałej linii nóg, od innej zarysów piersi, od innej białych ramion, biorąc wreszcie szyję jakiejś młodej dziewczyny, ręce jakiejś kobiety, gładkie kolano jakiegoś dziecka, nie znajdując nigdy pod zimnym niebem Paryża upajających twórców starożytnej Grecji. Zambinella ukazała mu najdelikatniejsze zespolenie owych tak gorąco upragnionych rozkosznych proporcji niewieścich (s. 79; podkr. B.J.).

Ale podobnie jak pisalny tekst, Zambinella jest w istocie rozczłonkowany, nienaturalny, seksualnie niezdecydowany. Tak jak czytalne, ów sopran jest produktem do „pożarcia” („Sarrasine pożerał oczyma posąg Pigmaliona, który dla niego zstąpił z piedestału” — s. 80), podczas gdy kastrowanie, tak jak pisalne, jest procesem wytwarzania, aktywną i gwałtowną nieokreślonością. Wygląd śpiewaka wydaje się ucieleśniać samą istotę „kobiety” jako *signifié* („Była to kobieta... — s. 90”), gdy tymczasem rzeczywistość kastrowania, na podobieństwo tekstu pisalnego, jest zaledwie grą *signifiants* pozbawioną jakiegokolwiek ostatecznego *signifié*, odartą z tego, co tekst nazywa „sercem”: „Nie mam serca — mówi Zambinella, — teatr, w którym mnie pan widział (...) to moje życie: nie mam innego” (s. 89).

Tu więc tkwi pierwsza odpowiedź na pytanie, dlaczego Barthes wybrał ten właśnie tekst: tematyzuje on wyraźnie opozycję między całością a rozczłonkowaniem, między wyidealizowanym *signifié*

a przerywaną, pustą grą *signifiants*, która to opozycja stanowi podstawę jego podziału na czytalne i pisalne. Tradycyjny system wartości, który Barthes usiłuje odwrócić, jest zatem rozplanowany już w obrębie tekstu poddanego analizie. Natychmiast jednak pojawiają się dwa pytania: 1) Czy nowela Balzaka rzeczywiście potwierdza niedwuznaczność wartości czytalnego, do których Barthes ją sprowadza? Czy Balzac po prostu uważa idealne piękno za raj utracony, a kastrację za straszliwą tragedię? 2) Jeśli Barthes rzeczywiście próbuje poddać demistyfikacji ideologię całości i jeśli jego strategia krytyczna pośrednio przypisuje pozytywną wartość kastracji, to dlaczego jego analiza tekstu balzakowskiego wciąż zdaje się pojmować kastrację w sposób dosłowny jako niekłamany i katastroficzny horror?

Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrzyjmy się raz jeszcze noweli Balzaka. Potraktowanie kastracji jako ostatecznego celu kryjącego się w opowiadaniu i jako niedwuznacznej przyczyny tragedii Sarrasine'a, jak to Barthes nieustannie robi, oznacza czytanie tej noweli mniej więcej z punktu widzenia Sarrasine'a. Właściwie same wysiłki Barthes'a zmierzające do ukazania wielopoziomowości tekstu ograniczają jego perspektywę. Jednak bez względu na to, jak „nonszalancko” ciąłby nowelę czy się nad nią znęcał, jego lektura pozostaje w dużej mierze zależna od linearności *signifiant*, a stąd i od stopniowego odkrywania Sarrasine'owi i czytelnikowi prawdy dotyczącej kastracji. Niewiedza Sarrasine'a nie jest jednak zwykłym brakiem wiedzy, ale także ślepotą na niesprawiedliwość, która nie tylko jemu jest wyrządzana, ale którą także on sam potencjalnie wyrządza drugiemu. Nie oznacza to, że nowela Balzaka jest protestem przeciwko okrucieństwu wobec kastratów, ale świadczy to o tym, iż faktu, że parze tej nie udaje się połączyć, nie można chyba przypisać kastracji jako takiej. Zbadajmy zatem bliżej istotę namiętności Sarrasine'a.

Ujrzawszy po raz pierwszy Zambinellę, Sarrasine wykrzykuje: „Być kochanym przez nią albo umrzeć!” (s. 80). Ta alternatywa skupia całą siłę namiętności nie na przedmiocie, czyli Zambinelli, ale na podmiocie, czyli na samym Sarrasinie. Być kochanym albo umrzeć, istnieć jako przedmiot pożądania lub nie istnieć w ogóle. Idzie zatem nie o związek między dwojgiem ludzi, ale o narcystyczne przebudzenie jednego z nich. Ujrzenie Zambinelli stanowi dla Sarrasine'a pierwsze doświadczenie siebie jako przedmiotu miłości. Poprzez ów wizerunek rzeźbiarskiej doskonałości Sarrasine zakochuje się nie w kim innym, jak tylko w samym sobie. Narrator noweli Balzaka otwarcie wyjawia narcystyczny charakter namiętności Sarrasine'a, a jednocześnie sam się z nim nostalgicznie utożsamia, kiedy określa to jako „ten złoty wiek miłości (...), w którym czujemy się niemal szczęśliwi sami przez się” (s. 81). Sarrasine zadawała się Zambinellą jako wytworem własnej rzeźbiarskiej wyobraźni („To było więcej niż kobieta, to było arcydzieło” — s. 80) i nie spieszy się dowiedzieć, kim ona jest w rzeczywistości:

Kiedy sobie uświadamiał, że niebawem trzeba będzie działać, (...), kiedy myślał wreszcie o sposobach zobaczenia jej, mówienia z nią, czuł, że serce wzdyma mu się tak silnie od tak śmiałych myśli, że odkładał te zabiegi na jutro, szczęśliwy przez swe cierpienia fizyczne tyleż, co przez swoje rozkosze duchowe (s. 82).

Kiedy rzeźbiarz zostaje w końcu zmuszony do bezpośredniego zetknięcia się ze swą ukochaną, odczytuje w niej jedynie dowód własnej męskości — ona jest idealną kobietą i dla tego on jest idealnym mężczyzną. Kiedy Sarrasine widzi, że Zambinella drży na dźwięk korka wystrzelonego z butelki, oczarowany jest jej słabością i mówi: „Moja siła [*puissance*] będzie dla ciebie tarczą” (s. 86). Słabość Zambinelli jest zatem odwróconym lustrzanym odbiciem potencji Sarrasine’a. W tym narcystycznym systemie różnica między płciami oparta jest na symetrii i to właśnie kastrat jest tym, kogo Sarrasine istotnie kocha — obraz braku tego, co dzięki temu ludzi się, że sam posiada. Kiedy Sarrasine oznajmia, że nie mógłby kochać silnej kobiety, w rzeczywistości stwierdza, że nie byłby zdolny kochać kogokolwiek, kto nie byłby jego symetrycznym przeciwieństwem i dowodem jego męskości. Znaczy to, że nawet gdyby Zambinella była prawdziwą kobietą, Sarrasine nie chciałby traktować jej jako prawdziwej. Ten rodzaj narcyzmu jest w tej noweli właściwie równie zaraźliwy jak kastracja. Margrabina dostrzega narcystyczną iluzję kryjącą się w namiętności narratora i żartobliwie zapowiada jeden z powodów swej ostatecznej odmowy, protestując: „Och! pan mnie dociąga do swego gustu. Szczególna tyrania! Chce pan, abym nie była sobą!” (s. 75).

Sarrasine nie potrafi słuchać kogoś innego jako innego. Nawet gdy Zambinella stara się zasugerować mu prawdę poprzez serię dwuznacznych uwag kończących się w końcu pytaniem (nawiązującym do deklaracji Sarrasine’a, że poświęci wszystko dla miłości): „A gdybym ja nie była kobietą?”, Sarrasine krzyczy: „Dobry żart! Myślisz, że można oszukać oko artysty?” (s. 89). Siła Sarrasine’a jest zatem tarczą przeciwko Zambinelli, nie dla niej. Kreuje ją jako swoje symetryczne przeciwieństwo i w niej kocha tylko siebie. Dlatego właśnie wyjawienie prawdy jest zgubne. Kastrat znajduje się poza różnicą między płciami, a jednocześnie stanowi dosłowne ujęcie [*literalization*] jej iluzorycznej symetrii. To on niszczy pragnienie symetrycznej, binarnej różnicy przez spełnienie jej. On właśnie niszczy przywróconą męskość Sarrasine’a, ujawniając, że opiera się ona na kastracji. Ale choć Sarrasine uzmysławia sobie, że on sam zostaje przez to wykastrowany, że patrzy na swe prawdziwe lustrzane odbicie, to w dalszym ciągu nie uwzględnia faktu, że przede wszystkim nigdy nie był zdolny do miłości. Jego miłość polegała od samego początku na wykreśleniu i kastracji innego.

A zatem śmierć Sarrasine’a jest niczym innym jak tylko wynikiem niezdolności do ponownej lektury w dokładnie takim

sensie, o jakim mówiliśmy na początku tego artykułu. To, co tak chętnie pożera w Zambinelli, mieści się właściwie w nim samym: zbiór rzeźbiarskich banałów dotyczących kobiecego piękna oraz jego własny narcyzm. Sądząc, że wie, gdzie tkwi różnica między płciami, nie dostrzega właśnie różnicy, która nie może znajdować się między, ale tylko wewnątrz. W noweli Balzaka fakt kastracji występuje więc jako dosłowne ujęcie [*literalization*] „różnicy wewnętrznej”, która uniemożliwia jakiegokolwiek podmiotowi osiągnięcie zgodności z samym sobą. Mówiąc językiem Derridy, Sarrasine odczytuje śpiewaka operowego jako czysty Głos („jego szął dla śpiewu Zambinelli” — s. 82), jako iluzję wyimaginowanej bliskości („posiadał ją, nie istniała już odległość między nim a Zambinellą” — s. 80), jako doskonale czytelny, umotywowany znak („Myślisz, że można oszukać oko artysty?”), jako pełny i przejrzysty Logos, podczas gdy Zambinella jest właśnie obrazem pustego i arbitralnego znaku, pisania wypełnionego własną nieredukowalną różnicą wewnętrzną. Widać zatem, że niezdolność do ponownej lektury nie jest bynajmniej sprawą błahą: dla Sarrasine’a okazuje się zgubna.

Tekst Balzaka demistyfikuje logocentryczną ślepotę towarzyszącą czytaniu przez Sarrasine’a tekstu Zambinelli. Ale jeśli jego wizja Zambinelli jako obrazu doskonałej całości i niedwuznacznej kobiecości jest zbieżna z klasyczną, czytelną koncepcją literatury zgodnej z definicją Barthes’a, to tekst Balzaka wypracował już ten sam typ dekonstrukcji czytelnego ideału jak ten, który Barthes próbuje osiągnąć, jak gdyby znajdował się on w opozycji do klasycznego tekstu. Innymi słowy, tekst Balzaka „zna” już granice i zaślepienia czytelnego, którego personifikację stanowi Sarrasine. Balzac już w pewnym stopniu wykonał pracę za Barthes’a. Tekst czytelny jest zatem niczym innym jak dekonstrukcją tekstu czytelnego.

Ale jednocześnie tekst Balzaka nie dokonuje prostego odwrócenia czytelnej hierarchii: Balzac nie proklamuje kastracji jako prawdy znajdującej się poza zaślepieniem czytelnego w równie niedwuznaczny sposób, jak mogłaby to sugerować niedwuznaczność Barthes’a. Bo za każdym razem, gdy tekst Balzaka ma użyć słowa kastracja, pozostawia w zamian puste miejsce. „Ha! jesteś kobietą! — wykrzyknął artysta w szale — bo nawet... Nie dokończył. — Nie — podjął — nie byłby na tyle nikczemny...” (s. 93). Balzac nieustannie kastruje swój tekst ze słowa „kastacja”. Choć nie rozwiązuje ona w sposób jednoznaczny zagadki tekstu, kastracja jest sposobem, w jaki rozwiązanie zagadki jest hamowane, jest tym, co nowela musi, a nie może powiedzieć. Ale Barthes w trakcie lektury określa te luki w tekście mianem „tabu” nałożonego na słowo „kastacja” (s. 75, 177, 195, 210). Wypełnia te luki nazwą. Czyni kastrację właściwym znaczeniem tekstu, jego ostatecznym *signifié*. Robiąc tak jednak, przekształca samo pojęcie kastracji w czytelny fetysz, domniemaną odpowiedź na wszystkie pytania tekstu, ostateczne ich

wyjawienie w „hermeneutycznym” kodzie. Balzak istotnie pokazuje, że odpowiedź nie może być prosta, a czyni to nie tylko poprzez wykluczenie słowa „kastacja” ze swego tekstu, ale także przez powstrzymanie się od użycia nazwy mu przeciwnej. Kiedy Sarrasine po raz pierwszy doznaje przyjemności seksualnej, Balzak mówi, że przyjemność ta mieści się w „głębiach tego, co dla braku wyrażenia nazywamy sercem” (s. 80). Później Zambinella mówi: „Ja nie mam serca” (s. 89). Barthes natychmiast uznaje „serce” za eufemistyczne określenie narządu seksualnego, ale tekst Balzaka poprzez stwierdzenie, że tego, co symbolizuje serce, nie można nazwać, że brakuje słowa, pozostawia otwartym problem seksualności jako problem retoryczny, którego zwykle nazwanie części ciała nie może rozwiązać. Tekst Balzaka nie odwraca zatem jedynie hierarchii między czytelnym i pisalnym przez zastąpienie prawdy o kastracji iluzją całości; dekonstruuje samą możliwość nazwania tej różnicy.

Na podstawie tej konfrontacji tekstu literackiego z krytycznym mogliśmy chyba wnioskować, że obydwa dotyczą badania różnicy — tekst literacki przekazuje różnicę wewnętrzną, którą „zna”, ale której nie może wypowiedzieć, natomiast tekst krytyczny, usiłując wypowiedzieć tę różnicę, redukuje ją do tożsamości. Ale w ostatecznej analizie tekst Barthes’a także ujawnia dziwną ambiwalencję. Bo choć każdy wymiar metaforyczny tekstu Barthes’a uznaje kastrację za pożądaną istotę pisalnego (pisalnego, o którym „może nie być nic do powiedzenia” (s. 4), tak jak kastrat jest tym, „o którym nic nie można powiedzieć” (s. 214)), dosłowne pojęcie kastracji zostaje wyraźnie odrzucone przez Barthes’a jako należące do niesprawiedliwości czytelnego: „Zredukowanie tekstu do jednego znaczenia poprzez fałszywie jednoznaczną lekturę oznacza (...) wykonanie kastrującego ruchu” (s. 160). Poprzez to rozszczepienie własny tekst Barthes’a ujawnia, że podobnie jak tekst Balzaka nie może bezkarnie ustalić żadnej niedwuznacznej wartości znajdującej się w opozycji do wartości niedwuznaczności. Tak jak tekst Balzaka poprzez demistyfikację wyidealizowanego piękna ujawnia różnicę nie między czytelnym a pisalnym, ale wewnątrz samych ideałów czytelnego, tekst Barthes’a, traktując ambiwalentnie kastrację, ujawnia, że ta inna tożsamość czytelnego nie może być jedynie podmiotem jego własnej różnicy wewnętrznej. Różnicy nie może nigdy uznać za ostateczną wartość, ponieważ ona właśnie obala same podstawy jakiegokolwiek uznania wartości. Kastracji nie można ani przyjąć, ani odrzucić, lecz tylko ustanowić w zamian za niemożliwą do umiejscowienia różnicę w każdym tekście. A różnica między literaturą a krytyką literacką polega chyba tylko na tym, że krytyk ma większe skłonności do niedostrzegania sposobu, w jaki jej własna wewnętrzna różnica krytyczna czyni ją w rezultacie ostatecznej analizy literacką.