

# Roland Barthes

---

## Efekt rzeczywistości

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (136), 119-126

---

2012

Artykuł został 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.

## Roland BARTHES

### Efekt rzeczywistości<sup>1</sup>

Gdy Flaubert, opisując pokój zajmowany przez Mme Aubain, pracodawczynię Felicyty, powiada, że „na starym pianinie, pod barometrem, piętrzyła się piramida kartonowych pudełek” („Proste serce” w *Trzech opowieściach*). Gdy Michelet, relacjonując śmierć Charlotty Corday, opowiada, że tuż przed przybyciem kata odwiedził ją w więzieniu artysta, by namalować portret, a jednocześnie dodaje, że „po półtorej godzinie słychać było delikatne pukanie w drzwiczki za nią” (*Historia Francji: Rewolucja*, t. 5) – autorzy ci (spośród wielu innych) tworzą zapisy<sup>2</sup>, których analiza strukturalna, zajęta identyfikacją i systematyzacją głównych postaci opowiadania, zwykle do tej pory nie brała pod uwagę, czy to dlatego, że jej inwentarz omijał wszystkie szczegóły, które wydawały się „powierzchowne” (w odniesieniu do struktury), czy też dlatego, że te same szczegóły traktowane były (także przez autora tego tekstu<sup>3</sup>) jako „wypełniacze” (katalizy<sup>4</sup>), obciążone niebezpo-

---

<sup>1</sup> Fr. *L'effet de réel*. Artykuł ukazał się po raz pierwszy w „Communications” 1968 no 11, s. 84-89. Na temat przekładu kluczowej kategorii zob. artykuł M.P. Markowskiego w tym numerze. [Przyp. M.P.M.]

<sup>2</sup> Fr. *notations*. Tak jak zapis nutowy [*notation musicale*] lub matematyczny [*notation mathématique*]. Można się dziwić frazie „zapis pianina” (zob. dalej), ale tylko wtedy, gdy nie przyjmie się punktu widzenia Barthes’a, że rzeczywistość w literaturze to rzeczywistość zapisana. [Przyp. M.P.M.]

<sup>3</sup> R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*, przeł. W. Błońska, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, red. M. Głowiński, H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław 1977.

<sup>4</sup> *Kataliza* – termin używany przez Barthes’a we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadania* na oznaczenie drugorzędnych funkcji narracyjnych (zob. niżej), wypełniających przestrzeń między ważnymi jednostkami (punktami zwrotnymi) w rozwoju narracji. [Przyp. M.P.M.]

średnią wartością funkcjonalną<sup>5</sup>, o tyle tylko, o ile – w odpowiednim nagromadzeniu – tworzyły oznakę charakteru lub atmosfery i mogły zostać w ostatecznym rozrachunku przyswojone przez strukturę.

Wydaje się jednak, że jeśli analiza chce być wyczerpująca (cóż warta byłaby jakakolwiek metoda, gdyby nie zdawała sprawy z całości swego przedmiotu, to znaczy, w tym przypadku, z całej powierzchni narracyjnej tkaniny?), poszukując absolutnego szczegółu, niepodzielnej całości, ulotnego przejścia, by przyporządkować im miejsce w strukturze, powinna ona, nieuchronnie, zdać sprawę z zapisów, których nie uzasadnia żadna (nawet najbardziej niebezpośrednia) funkcja: tego rodzaju zapisy są skandaliczne (z punktu widzenia struktury), lub też, co jest jeszcze bardziej niepokojące, zdają się odpowiadać swego rodzaju narracyjnemu zbytkowi, tak dalece obfitemu, że koszt narracyjnej informacji wzrasta z ilością „niepotrzebnych” szczegółów. Jeśli bowiem, w opisie Flauberta, można w zapisie pianina dostrzec oznakę mieszczańskiego statusu jego właścicielki, a w kartonach znak nieładu i pewnego odstępstwa od statusu, trafnie oddającego atmosferę domu Aubain, to nic nie uzasadnia odniesienia do barometru, przedmiotu ani niespójnego, ani znaczącego, a więc, na pierwszy rzut oka, nie należącego do porządku tego, co w a r t e z a n o t o w a n i a [*l'ordre du notable*]. W zdaniu Micheleta, mamy tę samą trudność ze strukturalizacją wszystkich szczegółów: to, że kat przychodzi po malarzu, jest z punktu widzenia opowiadania konieczne; czas trwania sesji, rozmiar i położenie drzwi, łagodność śmiertelnego stukania mają niezaprzeczną wartość symboliczną). Jeśli więc nawet nie są liczne, „nieużyteczne szczegóły” zdają się być nieuniknione: każda narracja, przynajmniej każda typowa współczesna zachodnia narracja zawiera ich pewną ilość.

Nieznaczący zapis<sup>6</sup> (w mocnym znaczeniu tego słowa: oderwany od semiotycznej struktury narracji) związany jest z opisem, nawet jeśli przedmiot zdaje się być denotowany tylko przez jedno słowo (w rzeczywistości „czyste” słowo nie istnieje: barometr Flauberta nie jest przywoływany w próżni; jest umieszczony w syntagmie zarazem referencjalnej i składniowej); w ten sposób podkreślony zostaje zagadkowy charakter wszelkiego opisu, któremu trzeba poświęcić słowo. Ogólna struktura opowiadania, przynajmniej w tej postaci, w jakiej była dotąd tu i tam analizowana, wydaje się z istoty swej p r z e w i d y w a l n a: gdyby przyjąć jej krańcowy schematyzm i nie brać pod uwagę licznych poślizgów, opóźnień, odwróceń

<sup>5</sup> „Jeśli w *Prostocie serca* Flaubert mówi na wstępie, niby mimochodem, że córki podprefekta z Pont-l'Évêque miały papugę, to dlatego, że papuga nabiera potem wielkiego znaczenia w życiu Felicji: podanie tego szczegółu (niezależnie od jego formy językowej) stanowi więc funkcję, czyli jednostkę narracyjną” (R. Barthes *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadania*). [Przyp. M.P.M.]

<sup>6</sup> W tym krótkim artykule braknie miejsca dla przykładów „nieznaczących” zapisów, gdyż to, co nieznaczące, może się objawić jedynie na poziomie obszerniejszej struktury: zacytowany zapis jest ani znaczący, ani nieznaczący. Potrzebny jest mu kontekst, o którym była już mowa.

i rozczarowań, narzucanych instytucjonalnie przez narrację temu schematowi, możemy stwierdzić, że w każdym przypadku syntagmy narracyjnej, ktoś mówi do bohatera (lub czytelnika, bez różnicy): jeśli będziesz działał w ten sposób, jeśli wybierzesz tę opcję, oto co się stanie (o p o w i e d z i a n y charakter tych przepowiedni nie kwestionuje ich praktycznej natury). Opis jest całkowicie odmienny: nie ma żadnych przewidywalnych cech; jego „analogiczna” struktura jest czysto sumaryczna i nie zawiera tej trajektorii wyborów i alternatyw, nadającej narracji pozór centrum kontroli ruchu, obdarzonego referencjalną (i nie tylko dyskursywną) czasowością. Opozycja ta, z antropologicznego punktu widzenia, jest dość istotna. Gdy, pod wpływem eksperymentów von Frischa, uznano, że pszczoły posiadają język, należało stwierdzić, że choć owady te posiadają przewidywalny system tańców (służący zbieraniu pokarmu), nic nie przypomina tam o p i s u<sup>7</sup>. Opis zdaje się należeć do tak zwanych języków wyższych i to do tego stopnia, że paradoksalnie uzasadniony jest przez brak celowości działania lub komunikacji. Osobliwość opisu (lub „bezużytecznego szczegółu”) w tkaninie narracji, jego odosobnienie, prowokuje pytanie o ogromnym znaczeniu dla analizy strukturalnej opowiadania. Brzmi ono następująco: czy wszystko w narracji jest znaczące, a jeśli nie, to czy jeśli nieznaczące połąci utrzymują się w syntagmie narracji, jakie jest, by tak rzec, ostateczne znaczenie braku znaczenia?

Trzeba wprzódy przypomnieć, że kultura zachodnia, w jednym ze swych głównych nurtów, z pewnością nie wyrzuciła opisu poza orbitę sensu i nadała mu celowość narkiem dobrze „uznaną” przez instytucję literatury. Nurtem tym jest Retoryka, a celowością tą jest „piękno”: opis od dawna pełnił funkcję estetyczną. Bardzo wcześnie w starożytności do dwóch znakomicie funkcjonujących gatunków mowy, prawniczego i politycznego, dodano trzeci, pokazowy, mowę uroczystą, której celem było wzbudzenie podziwu publiczności (a nie przekonywanie jej); mowa ta w załączku – niezależnie od reguł użytku: pochwały czy nekrologu – zawierała ideę estetycznej celowości języka. W aleksandryjskiej neoretoryce II wieku po Chrystusie ogromną popularnością cieszyła się ekfrazą, osobny, błyskotliwy utwór (niezależny od jakiegokolwiek funkcji w większej całości), którego celem był opis miejsc, czasu, ludzi lub dzieła sztuki i który bujnie rozwijał się przez całe Średniowiecze. Jak podkreśla Curtius<sup>8</sup>, opis w tej epoce nie jest podporządkowany żadnemu realizmowi, nie liczy się w nim prawda (ani nawet prawdopodobieństwo) i bez wahania umieszcza się lwy lub drzewa oliwne w północnych krajach; liczy się jedynie ograniczenie gatunku opisowego; prawdopodobieństwo nie jest tu referencjalne, lecz czysto dyskursywne. To reguły gatunku mowy ustanawiają prawo.

Jeśli przeskoczmy teraz do Flauberta, to zobaczymy, że estetyczne cele opisu są bardzo wyraźne. W *Pani Bovary* opis Rouen (prawdziwy referent, jeśli w ogóle taki istniał) jest podporządkowany drakońskim ograniczeniom tego, co należało-

<sup>7</sup> F. Bresson *La signification*, w: *Problèmes de Psycho-linguistique*, P.U.F., Paris 1963.

<sup>8</sup> E.R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, Rozdział X.

by nazwać prawdopodobieństwem estetycznym, o czym świadczy sześć kolejnych redakcji tego fragmentu<sup>9</sup>. Najpierw zauważmy, że poprawki nie mają żadnego związku z dokładniejszym przyglądaniem się modelowi: Rouen postrzegane przez Flauberta pozostaje wciąż takie samo, lub dokładniej: jeśli zmienia on kolejne wersje, to tylko dlatego, że musi wyostrzyć obraz lub uniknąć dźwiękowego powtórzenia, potępionego przez reguły „pięknego stylu”, albo też „wpakować” jakieś udatne wyrażenie<sup>10</sup>. Widać wyraźnie, że tkanina narracyjna, która na pierwszy rzut oka zdaje się przyznawać duże znaczenie (dzięki rozmiarowi, trosce o szczegóły) przedmiotowi Rouen, jest jedynie swego rodzaju tłem, na którym błyszczą skarby rzadkich metafor, neutralnym, prozaicznym medium owijającym drogocenną substancję symboliczną, jak gdyby w Rouen ważne były jedynie figury retoryczne, jakimi oddaje się widok miasta, jak gdyby Rouen było znaczące jedynie poprzez zamienniki (maszt jak las igieł, wyspy jak wielkie nieruchome czarne ryby, chmury jak powietrzne fale milcząco rozbijające się o wybrzeże). Widać, że cały opis jest tak skonstruowany, by upodobnić Rouen do obrazu: język bierze na siebie malowanie sceny („tak więc widziany z góry, cały krajobraz miał wygląd nieruchomego obrazu”); pisarz wypełnia tu stworzoną przez Platona definicję artysty, jako twórcy do trzeciej potęgi, który naśladowuje to, co jest już samo w sobie naśladowaniem jakiejś istoty<sup>11</sup>. Tak więc, choć opis Rouen jest obojętny dla narracyjnej struktury *Pani Bovary* (nie możemy go przyporządkować żadnej funkcjonalnej sekwencji, ani też żadnemu znaczonemu powiązanemu z postacią, atmosferą lub wiedzą), nie jest on bynajmniej skandalicznie, lecz znajduje uzasadnienie, jeśli nie dzięki logice samego dzieła, to przynajmniej dzięki prawom literatury; jego „sens” istnieje i zależy od zgodności nie tyle z przedmiotem, ile z kulturowymi regułami przedstawienia.

Tym samym cel estetyczny Flaubertowskiego opisu jest całkowicie zmieszany z „realistycznymi” imperatywami, jak gdyby rządziła nim (lub jego denotacją, w przypadku opisu ograniczonego do jednego słowa) ścisłość przedmiotu odniesienia [*l'exactitude du référent*], ważniejsza od jakiejkolwiek innej funkcji lub wobec niej obojętna: rygory estetyczne przenikają się tutaj – przynajmniej jako alibi – z rygorami referencjalnymi. Możliwe jest, że gdyby ktoś sumienny przyjechał

<sup>9</sup> Sześć kolejnych wersji tego opisu znaleźć można w: A. Albalat *Le travail du style*, Armand Colin, Paris 1903, s. 72.

<sup>10</sup> Dobrze uchwycił ten mechanizm Valéry w *Littérature*, komentując linijkę Baudelaire’a: „La servante au grand coeur...” („Wiersz ten przyszedł do głowy Baudelaire’owi... I Baudelaire pisał dalej. Pogrzebał kucharkę w trawniku, co jest wbrew zwyczajowi, ale zgodnie z rymem, etc.”). Chodzi o wiersz Baudelaire’a z *Kwiatów zła* zaczynający się od dwuwiersza: „La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse,/Et qui dort son sommeil sous une humble pelouse” („Wielkoduszna służąca, o którą byłaś zazdrosna/I która śpi pod skromnym trawnikiem”; przekład dosłowny M.P.M.).

<sup>11</sup> Platon *Państwo*, Księga X.

do Rouen, to widok, jaki zobaczyłby, schodząc po zboczach prowadzącym do miasta, nie różniłby się „obiektywnie” od opisywanej przez Flauberta panoramy. Ta mieszanina – przeplatanie się – rygorów przynosi podwójną korzyść. Z jednej strony, funkcja estetyczna, nadając znaczenie „fragmentowi”, powstrzymuje to, co moglibyśmy nazwać zapisowym zawrotem głowy [*le vertige de la notation*]: skoro bowiem dyskurs nie jest już kierowany i ograniczany strukturalnymi przykazami anegdoty (funkcje i oznaki), nie sposób już powiedzieć, dlaczego mielibyśmy powstrzymać szczegóły opisu tu, a nie gdzie indziej. Gdyby nie był on podporządkowany wyborom estetycznym lub retorycznym, wszelki „widok” pozostałby niewyczerpany przez dyskurs: zawsze pozostałby do opisanego jakiś zaulek, jakieś załamane przestrzeni lub barwy. Z drugiej strony, podstawiając przedmiot odniesienia zamiast rzeczywistości, udając, że się za nią niewolniczo podąża, opis realistyczny unika pułapki aktywności fantazmatycznej (zastrzeżenie niezbędne dla „obiektywności” relacji); retoryka klasyczna w pewnym sensie zinstytucjonalizowała fantazmat w postaci konkretnej figury, *hypotypozy*, której funkcja polegała na „stawianiu rzeczy przed oczy słuchacza”, bynajmniej nie w sposób neutralny, oznajmujący, lecz pozwalając przedstawić nasycić się pragnieniem (zajmowała się tym prawdziwie iluminowana i barwna część dyskursu, *illustris oratio*); odrzucając jawnie ograniczenia kodu retorycznego realizm musi szukać innego uzasadnienia opisu.

Nieusuwalne residua analizy funkcjonalnej mają to ze sobą wspólne, że denotują to, co zwykle nazywa się „konkretną rzeczywistością” [*le „réel concret”*] (nieznaczące gesty, ulotne postawy, nieznaczące przedmioty, redundantne słowa). Czyste i proste „przedstawienie” „rzeczywistości” [*du „réel”*], naga relacja z tego, co „jest” (lub było) ukazuje się jako swoisty opór wobec sensu [*une résistance au sens*]; opór ten potwierdza wielką mityczną opozycję przeżytego (do żywego) i poznawalnego [*l’intelligible*]; wystarczy przypomnieć, że w ideologii naszych czasów stałe odsyłanie do „konkretnego” (czego się retorycznie żąda od nauk humanistycznych, literatury, zachowania), nieodmiennie traktowane jest jako machina wojenna przeciwko sensowi, jak gdyby, na mocy prawa wykluczenia, to, co żywe nie powinno znaczyć i odwrotnie. Opór „rzeczywistości” (oczywiście w formie pisanej) wobec struktury jest bardzo ograniczony w opowiadaniu fikcyjnym, z definicji zbudowanym na modelu, który w najogólniejszych zarysach posiada jedynie rygor poznawczy [*l’intelligible*]. Wszelako ta sama „rzeczywistość” staje się kluczowym odniesieniem w narracji historycznej, której zadaniem jest sprawozdanie z tego, „co się naprawdę zdarzyło”, i która nadaje znaczenie niefunkcjonalnym szczegółom, jeśli tylko denotują one „to, co miało miejsce”: „konkretna rzeczywistość” staje się wystarczającym uzasadnieniem wypowiedzi. Historia (dyskurs historyczny: *historia rerum gestarum*) jest w istocie modelem wszystkich opowieści, które wypełniają luki między funkcjami za pomocą strukturalnie nieistotnych zapisów i logiczne jest, że pojawienie się realizmu literackiego zbiegło się, w przybliżeniu o kilka dekad, z panowaniem „obiektywnej” historii oraz innymi współczesnymi technikami, dziełami i instytucjami, opartymi na ciągłej potrzebie autentyfikacji „rze-

czywistości”: fotografią (bezpośrednim świadectwem „tego, co było”<sup>12</sup>), reportażem, wystawami starożytności (czego dowodzi sukces pokazu Tutenchamona), zwiedzaniem zabytków i miejsc historycznych. Wszystko to pokazuje, że „rzeczywistość” musi być samowystarczalna, że jest dość mocna, by unieważnić wszelką ideę „funkcji”, że jej wypowiedzenie nie musi być wprzęgnięte w żadną strukturę i że to, że rzeczy b y ł y, jest wystarczającą podstawą do mówienia.

Od starożytności „rzeczywistość” była po stronie Historii, po to jednak, by mocniej przeciwstawić się prawdopodobieństwu, czyli samemu porządkowi opowiadania (naśladowania lub „poezji”). Cała kultura antyczna żyła przez stulecia przekonaniem, że rzeczywistość nie powinna nijak zarazić tego, co prawdopodobne: najspierw dlatego, że prawdopodobieństwo opiera się zawsze na opinii (publicznej) i zawsze jest od niej uzależnione. Nicole mawiał: „nie należy ujmować rzeczy takimi, jakimi one są same w sobie, ni takimi, jakimi są poznawane przez tego, kto mówi lub pisze, lecz jedynie takimi, jakimi są one ujmowane przez tych, którzy o nich czytają lub słyszą”<sup>13</sup>. Następnie dlatego, że historię traktowano ogólnie, nie szczegółowo (stąd skłonność klasycznych tekstów do funkcjonalizacji wszystkich szczegółów, do tworzenia silnych struktur i nie pozostawiania żadnego szczegółu do uzasadnienia przez „rzeczywistość”); w końcu dlatego, że w porządku prawdopodobieństwa, przeciwieństwo nigdy nie jest możliwe, albowiem notacja opiera się na większości, lecz nie absolutnej, opinii. Milcząco przyjęte motto na progu wszelkiego klasycznego dyskursu (podporządkowanego starożytnej idei prawdopodobieństwa) brzmi: *Esto (Niechaj, Założmy...)*. Można by rzec, że „rzeczywisty”, pokawałkowany, niekompletny zapis, o którym tu mowa, odrzuca to założone wprowadzenie i jest wolny od jakiejkolwiek tego rodzaju implikacji, jaka pojawiłaby się w tkance strukturalnej. Z tego powodu między starożytnym prawdopodobieństwem i nowoczesnym realizmem zieje wyrwa; ale też z tego samego powodu mamy do czynienia z narodzinami nowego prawdopodobieństwa, który jest *de facto* realizmem (rozumiemy przez to każdą wypowiedź, która godzi się na uwierzytelnienie jedynie przez przedmiot odniesienia).

Semiotycznie rzecz biorąc, „konkretny szczegół” tworzy się przez bezpośrednie nałożenie przedmiotu odniesienia i znaczącego; znaczone wygnane jest ze znaku, a wraz z nim, rzecz jasna, możliwość rozwinięcia f o r m y z n a c z o n e g o, czyli samej narracyjnej struktury. (Oczywiście literatura realistyczna jest narracyjna, ale tylko dlatego, że jej realizm jest pokawałkowany, rozbity, ograniczony do „szcze-gółów” i najbardziej realistyczna narracja, jaką można sobie wyobrazić, rozwija się wzdłuż nierealistycznych linii). Oto co moglibyśmy nazwać r e f e r e n c j a l -

12 Temu bezpośredniemu zaświadczeniu „tego, co było” Barthes poświęci swoją ostatnią książkę: *La Chambre claire: note sur la photographie* (Gallimard Seuil, Paris 1980). Polski przekład: *Światło obrazu: uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008. [Przyp. M.P.M.]

13 Cytowany przez R. Bray *Formation de la doctrine classique*, Nizet, Paris 1963, s. 208.

nym złudzeniem<sup>14</sup>. Prawda tego złudzenia jest taka, że „rzeczywistość”, wyeliminowana z wypowiedzi realistycznej jako znaczone denotacji, powraca do niej jako znaczone konotacji. Gdy tylko owe szczegóły zdają się bezpośrednio denotować rzeczywistość, tak naprawdę mogą one jedynie – nic o tym nie wspominając – ją oznaczać. Barometr Flauberta, drzwiczki Micheleta w końcu mówią tylko: *je s t e ś m y r z e c z y w i s t e*. To właśnie kategoria „rzeczywistości” (a nie jej przygodna treść) jest oznaczona. Innymi słowy, prawdziwym znaczącym realizmu, na korzyść samego przedmiotu odniesienia, jest nieobecność znaczonego. Tak wytwarza się efekt rzeczywistości, będący podstawą niewyznanego prawdopodobieństwa, tworzącego estetykę najważniejszych dzieł nowoczesności<sup>15</sup>.

To nowe prawdopodobieństwo różni się bardzo od starego, gdyż nie respektuje ani „praw gatunku” ani ich masek, lecz celowo wychodzi od przemodelowania trójdzielnej natury znaku, by z zapisu uczynić czyste spotkanie przedmiotu i jego wyrażenia. Dezintegracja znaku – która zaiste wydaje się wielką stawką nowoczesności – jest oczywiście obecna w przedsięwzięciu realistycznym, lecz na sposób nieco wsteczny, gdyż występuje w imię referencjalnej pełni, podczas gdy dziś celem jest raczej spustoszenie znaku i nieskończone odwołanie jego przedmiotu, po to tylko, by rzucić radykalne wyzwanie przestarzałej estetyce „przedstawienia”.

Przełożył *Michał Paweł Markowski*

---

14 Złudzenie to jest precyzyjnie zilustrowane przez program, jaki Thiers przypisuje historykowi: „Być całkowicie prawdziwym, być tym, czym są rzeczy same, nie być niczym więcej, być jedynie poprzez nie, jak one, tyle, co one” (cytowany w: C. Jullian *Historiens Français du XIXe siècle*, Hachette, Paris [b.d.], s. LXIII).

15 Ten kluczowy akapit brzmi następująco: „La vérité de cette illusion est celle-ci: supprimé de renonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le «réel» y revient à titre de signifié de connotation; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier: le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel; c'est la catégorie du «réel» (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les oeuvres courantes de la modernité”. [Przyp. M.P.M.]



Archiwalia

## Abstract

**Roland BARTHES**

### **The reality effect**

In his famous and influential article, written in 1968, Roland Barthes argues that “reality” in literature is only a function of a certain writing strategy that aims at producing a referential illusion in which, instead of denoting external reality, a realist writer merely extends a connotative dimension of language due to the conflation of the referent with the signifier.