

Džon Starok

## ROLAN BART

Rolan Bart je neprevaziđeni osveživač književne misli. Koliko je odvažan u formulaciji novih pravila razumevanja književnosti, toliko je i provokativan u odbacivanju starih. Čitati ga znači biti naveden na bolje i prijatnije promišljanje na temu šta je književnost, kao i na temu same prakse pisanja i njene uloge. Obnovio je književnu kritiku u Francuskoj i ona je sada daleko raznovrsnija i praktičnija disciplina, nego što je bila pre. Širenjem prevoda njegovih dela, on je i dalje obnavlja i izvan granica Francuske.

Bart to nije učinio tako što je konstruisao neki svoj jasan teorijski stav u pogledu književnosti, i što ga se tvrdoglavo držao godinama. Upravo suprotno: čuven je po svojoj mobilnosti, po načinu na koji konstantno nadilazi stara gledišta i to veoma često u neočekivanim pravcima. Svaka njegova nova knjiga je veoma očigledan odlazak sa stare pozicije, a ne konsolidacija prethodnih argumenata. Kod Barta ipak postoji izvesna konzistencija, za koju se nadam da ću uspeti da je iznesem ovde, ali je nju lako izgubiti iz vida, pored toliko mnogo privlačnih novina. Bart je bio rešen da zadrži svoj intelekt u pokretu i da ne dozvoli svojim mnogostranim uvidima i projektima za interpretaciju književnih dela da se komotno okoštaju u doktrinu.

Čini se da bi učinio sve samo da izbegne definisanje. „Teško podnosi *sliku* o sebi, pati od toga da bude imenovan.“<sup>1</sup> Iako je napisano u trećem licu, to je ono što on kaže o sebi u svojoj neobičnoj biografiji *Rolan Bart po Rolanu Bartu* (1975). Ono protiv čega se bori jeste ideja da mora da postane predmet pažnje, jer biti predmet isto je što i biti mrtav. Predmeti su poznati, fiksni kvantiteti, bez misterije i potencijala za radikalne promene. Trebalo bi da barem francuski intelektualci ovu fobiju smatraju bliskom, jer je imala veliki udeo u posleratnom egzistencijalizmu, filozofskom pokretu koji je bio tako naširoko uticajan u Francuskoj između 1945. godine do kasnih 50-ih godina XX veka.

Bart, koji je rođen 1915. godine, napunio je zapravo trideset godina do svršetka Drugog svetskog rata, ali je patio od sušice i veliki deo vremena, između 1942. i 1947. godine, proveo je u sanatorijumu, tako da je njegov intelektualni razvoj kasnio. Sartrovski egzistencijalizam ga je duboko obeležio i njegovi tragovi su ostali, posebno u vidu ekstremne averzije koju je stalno iznova ispoljavao, prema esencijalizmu, filozofiji kojoj je egzistencijalizam oponirao. Esencijalističko stanovište iznosi da se unutar svakog pojedinca nalazi esencijalna suština koja se ne menja i primorava nas da se, tokom naših života, ponašamo unutar manje-više predvidljivih granica. To je deterministička filozofija. Nasuprot njoj, egzistencijalizam propoveda potpunu slobodu pojedinca u stalnoj promeni, ne bi li umakao determinaciji pomoću njegovih prethodnih i bilo kakvih konačnih definicija od strane drugih. Egzistencija prethodi esenciji, prema Sartrovoj formulaciji – sve dok ne umremo, nema potrebe da očvrsnemo u esenciju. Bart, poput Sartra, suprotstavlja fluidnost (pa čak i anarhiju)

<sup>1</sup> R. Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, „Svetovi“, Novi Sad, 1992, prev. M. Radović, 1992, str. 49. (Prim. prev.)

egzistencije *rigor mortis*-u esencijalizma, ponajviše zato što, opet sledeći Sartra, esencijalizam vidi kao ideologiju koja neguje tradicionalni problem svih francuskih intelektualaca – buržoaziju. U zaključku svoje najsurovije antiburžoasko knjige iz 1957. godine, šokantnih *Mitologija*, on piše da su Esencije i Ravnoteže<sup>2</sup> „nalik na astrološke znake buržoaskog univerzuma“.

Bart na izvestan način nadmašuje Sartra u odbojnosti prema esencijalizmu. Sartr, onoliko koliko se može videti, priznaje ljudskom biću izvestan integritet ili jedinstvo, ali Bart propoveda filozofiju dezintegracije po kojoj se pretpostavljeno jedinstvo svakog pojedinca razlaže na mnoštvo (*plurality*) i svako od nas ponaosob postaje mnoštvo (*many*) umesto jednog (*one*). Bart neće imati nikakvog posla sa jedinstvom (*oneness*), a posebno ne sa Bogom, *Jednim od Jednog*, jer podržava sve što je mnoštveno ili diskontinuirano. Stoga je biografija, kao književna forma, posebno neprijatna za njega, jer predstavlja krivotvorenu integraciju svog subjekta. To je lažna komemoracija za živog pojedinca jer je logično i nužno centripetalna, a to za Barta znači da je neiskrena prema životu. Njegova knjiga *Sad, Furije, Lojola* iz 1971. godine, završava se kratkim delovima pod nazivima „Sadov život“ i „Furijeov život“ koji ismevaju uvrežena pravila književnih biografija. Furijeov „život“, na primer, nije ništa više do tuce naizgled nasumičnih činjenica ili utisaka pobrojanih pod brojevima od jedan do dvanaest. Tako Bart ispunjava obećanje dato ranije u knjizi da će učiniti svoje autore „prostom množinom čari“. A na isti način tvrdi da se, kao dobri Epikurejac, raduje sopstvenom posthumnom razlaganju na elemente materije, s jedne strane, i razvejana sećanja svojih živih prijatelja, s druge. Takva će biti podrška Prirode njegovom dubokom skepticizmu prema ljudskom identitetu.<sup>3</sup>

Ova neobična sklonost ka mnoštvenom i centrifugalnom, kao suprotnost jedinstvenom i koherentnom, vremenom je počela sve više da boji Bartove objavljene radove. To nije pomodno verovanje, iako je pomodnije u ovim mahom materijalističkim vremenima, nego što je to bilo ranije, niti je sve u svemu ubedljivo, s obzirom da ko god ga gaji tako tvrdoglavo kao Bart rizikuje da ga drugi definišu kao pobornika nedefinisanosti. Bart je namerio da verovanju, koje se smatra konvencionalnijim verovanjem kada je u pitanju identitet, suprotstavi paradoks u starom smislu te reči, što znači mišljenje koje se protivi opšteprihvaćenoj mudrosti toga doba. Paradoks je zapravo uvek bio Bartov osnovni resurs. Svoj poziv od početka svog spisateljskog života video je kao antitetski, kao suprotstavljajući – dok mu je glavni neprijatelj bila *doksa*, preovlađujući pogled na stvari koji obično preovladava do te mere da ljudi postaju nesvesni da je to samo jedan od više mogućih drugačijih pogleda. Bart možda nije u mogućnosti da uništi doksu, ali može da izuči njenu moć tako što

<sup>2</sup> On se protivi Ravnotežama (*Balances*), jer one služe da se imobilise um. Buržoaski mentalitet je, za Barta, vešt u pronalaženju protivteža idejama ili fenomenima koji bi ih inače mogli poremetiti i time poništiti. On ne voli tu vrstu mentalnog ekvilibrijuma.

<sup>3</sup> Uporedi: „Da sam pisac, silno bih voleo da posle moje smrti, zahvaljujući staranju nekog prijateljski raspoloženog biografa, moj život bude sveden na nekoliko pojedinosti, nekoliko sklonosti, nekoliko naglasaka, na – da tako kažem – nekoliko „biografema“, dovoljno samostalnih i pokretnih da mogu putovati izvan svake pojedinačne sudbine i dodirnuti, kao Epikurovi atomi, neko buduće telo kome je suđeno isto rasipanje; jednom rečju, da to bude izrešetani život...“ (Citirano prema: R. Bart, *Sad, Furije, Lojola*, prev. I. Čolović, „Zodijak“, Beograd, 1979, str. 14-15)

će je lokalizovati, podvrgnuti njenom paradoksu. Predat, dakle, paradoksu, on je uistinu taj koji je sposoban čak da se okrene protiv svojih predašnjih stavova i da ih porekne.

Bart se može u potpunosti vrednovati tek kada se ima na umu da je on započeo sa snažnim uzdrmanjem ortodoksnih shvatanja književnosti, na kakva je nailazio u Francuskoj kao mladić. Ta gledišta su ona kojih su se tvrdoglavo držali univerzitetski profesori književnosti, a Bart je napravio ime kao pošast akademske kritike. Bio je u prednosti, jer on sam nije bio univerzitetski profesor književnosti i, zaista, iako je završio kao profesor na *Collège de France*, nikada nije imao običan posao predavača na francuskom univerzitetu, a ova marginalna egzistencija, u institucijama poput *Ecole Pratique des Hautes Etudes* u Parizu, pružila mu je istovremeno i slobodu i podsticaj da razvije nezavisnu teoriju književnosti, teoriju koja pokušava, često uz veliku suptilnost i realizam, da premosti jaz koji je tradicionalno zjapio između akademskog izučavanja književnosti i stvarne prakse pisanja.

Pritužbe protiv savremene kritike sa kojom je Bart otpočeo duboko su uticale na ono što je pisao kasnije. Četiri su glavne. Prva: zamerio je književnoj kritici da je uglavnom neistorijska, da postupa na osnovu pretpostavke da su moralne i formalne vrednosti tekstova koje izučava bezvremene i da ni na koji način nisu zavisne od prirode društava u kojima su napisani, objavljeni i čitani. Ovo je otvoreno marksistička ili, pošto Bart nikada nije bio član Komunističke partije, recimo, neo-marksistička primedba. Odbacio je postojeće istorije francuske književnosti kao beznačajne zapise imena i datuma – kao pozitivistička istorija najbajatije sorte. Istoričari književnosti nisu počeli da poimaju da se izučavanje istorije izmenilo i da bi usvajanjem metoda tako sjajnog istoričara kao što je Lisjen Fevr mogli početi da shvataju ono što Bart zove *la fonction littéraire* (*O Rasinu*, 1963). Pod ovim podrazumeva ulogu koju je književnost igrala u bilo kom datom društvu: koje društvene klase su pisale, koje su kupovale knjige itd. Ovakva istorija književnosti kretala bi od ekonomskih i društvenih faktora ka čistije književnim i mogla bi da pokuša da shvati dijalektički odnos između književnosti i društva koje ju je proizvelo, ili između dva različita književna razdoblja.

Bartova prva objavljena knjiga, ili esej, *Nulti stepen pisma* iz 1953. godine napisana je sa namerom da se pokaže kako bi moderna, marksistička istorija francuske književnosti mogla da izgleda. To je zanimljiva knjiga, ali teško bi se moglo reći da je uspešna, delimično zato što je bila prekratka da bi obavila ono što je Bart od nje tražio. Ona, ukratko, traga za početkom i eventualnim krajem „buržoaskih svetih spisa“ (*écriture bourgeoise*), što je Bartov opis onoga što bi drugi nazvali francuskim klasicizmom. Bartov klasični period je doba buržoaske dominacije. Začudo, ništa mu nije prethodilo, jer pre otprilike 1650. godine „francuska književnost još nije prevazišla problematiku jezika“, a za njom je, negde sredinom XIX veka, usledila „kriza“ kada se buržoaska hegemonija urušila i kada su pisci umesto sa jednim *écriture*, bili suočeni sa izborom između više *écritures* (*pismo, rukopis*), od kojih je svaki na svoj način – „čin istorijske solidarnosti“. Usvajanje jednog *pisma*, a ne nekog drugog, zahteva jedan od onih herojskih činova angažovanja ili „posvećenosti“, tako dragih Sartru i egzistencijalistima. Oni koji su hteli da izbegnu tako veliku odgovornost, tražili su izlaz u „praznom“ ili „neutralnom“ *écriture*, koji je bio toliko bezličan da se činilo da uopšte nema nikakvih istorijskih odrednica. Ali to je, naravno, bila zabluda – bio je potpuno istorijski. Bart za primer daje Kamija, pisca koji je do tad već raskinuo sa Sartrom, svojim prijateljem sa levice.

Kao polemika *Nulti stepen pisma* je veoma stimulatívna knjiga i odjednom je Bartu, zbog svog Sartrovog eha koji se u njoj može čuti, obezbedila posebno mesto u okviru književne levice. Ali ona nije laka za razumevanje, a neki od ključnih pojmova koje Bart tu uvodi ostaju magloviti. To je slučaj i sa terminom *écriture*, koji u ovoj fazi uopšte nema ni približno značenje onom koje dobija u Bartovim zrelim radovima. Izgleda da Bart u ovoj knjizi taj termin koristi tamo gde bi drugi pisci upotrebili termin *stil*. Sasvim sigurno, ne uspeva da ustanovi koji su to kriterijumi, pored njegove literarne intuicije, za razlikovanje jednog *rukopisa* (*écriture*) od drugog i da li je legitimno tako uredno složiti sve francuske pisce, između 1650. i 1850. godine, u grupu onih koji praktikuju buržoaski rukopis (*écriture bourgeoise*).

Bartova druga primedba na račun akademske kritike bila je da je ona psihološki naivna i deterministička. Operisala je modelom ličnosti koji su otkrića psihoanalize učinila zastarelim. Ova naivnost i determinizam su štetni, kako je Bart obrazlagao, kada kritičari izaberu da tekstualne podatke objašnjavaju biografijom ili delo životom, što je tehnika koja nikako nije isključivo karakteristična za francuske kritičare, niti je igde iskorenjena. Elementi književnog dela moraju se na prvom mestu razumeti kroz njihov odnos sa drugim elementima tog dela, a ne u odnosu na neki kontekst u potpunosti izvan književnosti i to je definitivno glavna poenta književnog strukturalizma. „Sličan Orestu (u Rasinovoj tragediji *Andromaha*) nije Rasin, već Pir (drugi lik u istoj drami), lik Šarli (*Charlus*) u Prustovom *U potrazi za izgubljenim vremenom* nije Montesku, <sup>4</sup> već narator, upravo onoliko koliko narator *nije* Prust“ (*Kritički eseji*, 1964). Štaviše, kada kritičari donose zaključke o piščevom životu na osnovu njegovih knjiga, čine to tako slepo, pretpostavljajući da su psihološki podaci u delu direktna predstava činjenica iz života. Ovo je, kako Bart kaže, prilično osporeno elementarnim istinama psihoanalize koje su nam pokazale da je veza između ove dve grupe činjenica komplikovanija, da „želja, strast, frustracija mogu i te kako proizvesti suprotne predstave, stvarni motiv se može *pretvoriti* u alibi koji mu protivreči, rad može biti upravo fantazam kojim autor kompenzuje loš život...“ (*ibid*).

Bart raskida sa varljivim postupcima ovog tipa odmah na početku svoje druge knjige *Mišle njim samim* (*Michelet par lui-même*) iz 1954. godine, antologije spisa izuzetnog, veoma romantičnog istoričara iz XIX veka, zajedno sa Bartovim specifičnim, odlučnim komentarima na račun njegovih dela. Bart počinje upozorenjem da „u ovoj knjižici čitalac neće naći ni istoriju Mišleovih ideja, ni istoriju njegovog života, a još manje objašnjenje jednog drugim“. Ova naizgled definitivna izolacija teksta od njegovog autora, naime, po Bartu, ide zajedno sa ubeđenjem da je psihoanalitička interpretacija literature veoma plodonosna. Ali njegov *Mišle* pokazuje kako je moguće psihoanalizirati tekst, tj. otkriti njegove opsesije, njegove najpotentnije i najupornije seksualne metafore, njegove varke, a istovremeno ne verovati da se psihoanalizira sam autor. Bart ceni izuzetnu neodređenost odnosa između autora i onoga što on piše.

Njegova treća zamerka akademskim kritičarima bila je to što oni kao grupa pate od onoga što je on nazvao *a-symbolia*. Mogli su da vide samo jedno značenje u tekstovima kojima su se bavili, a to jedno jedino značenje obično je bilo krajnje doslovno. Shodno tome,

---

<sup>4</sup> Grof Robert de Montesquiou, javna ličnost i umetnički diletant, Prustov poznanik, danas se pamti kao „original“ po kojem je nastao lik Barona de Šarlija u Prustovom romanu.



oni su držali da je *to značenje*, značenje teksta i da je dalja potraga za dodatnim ili alternativnim značenjima uzaludna. To su ljudi „ograničene i autokratske naravi koji su zamišljali da su sistematični, dok su bili samo dogmatični za osudu. Njihova razmišljanja su bila zatvorena za jezičke dvosmislenosti, za koegzistenciju različitih značenja u okviru jednog oblika reči, tj. za simbolizam“. Ovdje Bart raskida s prošlošću, i sa *Nultim stepenom pisma*, utoliko što razdvaja književno delo od okolnosti u kojima je ono nastalo. Književnost je dvosmislena po definiciji:

„*Delo nije okruženo, niti određeno, niti zaštićeno, niti usmereno nikakvim okolnostima. Nema stvarnog života da nam kaže koje značenje treba da mu pripisemo (...) ma koliko rečito bilo, ono poseduje nešto od konciznosti delfijskog proročista, čije se reči prilagođavaju prvobitnom kodu (proročište nije bunvalo), a opet su otvorene za više značenja, zato što su one izgovorene izvan svake okolnosti, izuzev same dvosmislenosti.*“ (Kritika i istina, 1966)<sup>5</sup>

Kritičari čije interpretacije ne uspevaju da objasne simbolizam inherentan književnoj upotrebi jezika nisu, prema tome, nalik proročištu i nedovoljno su pluralistični. Čak i kada bi se mogli navesti da uvide više od jednog značenja nekog određenog teksta i odlomka, bili bi skloni da zadrže jedno, a odbace drugo. Oni veruju u „ispravna“ i „pogrešna“ značenja. Bart odbacuje svaku normativnu kritiku, tvrdeći da što više značenja tekst ima, tim bolje, i da nijednom značenju ne treba dati prednost u odnosu na druga. On, takođe, smatra da značenje *prožima* tekst, odnosno da ono nije neko konačno otkrovenje koje nam se javlja onda kada završimo sa čitanjem dotičnog teksta. Razlika se najbolje može ispoljiti gramatički: tamo gde se engleski kritičari obično pozivaju na član *the* ili *a* ispred reči „značenje“ u vezi sa književnim delom, Bart se poziva na partitiv *du sens*, ili kako bismo mi na engleskom jeziku rekli *meaning*. On, istovremeno, pomera odgovornost kritičara u pogledu značenja time što se ne bavi samim proizvodom, već sistemom u kojem je on proizveden, ne značenjem, već procesom označavanja. Bart bi voleo da shvatimo *kako* tekstovi znače, pre nego što počnemo da brinemo o tome *šta* znače.

Njegova četvrta i poslednja primedba tradicionalnim kritičarima jeste da oni nikada javno nisu izneli koja je njihova ideologija, a u puno slučajeva nikada nisu ni priznali da je njihova kritika *bila* ideološka. U sartrovskom žargonu tog vremena, nisu uspeli da „prihvate“ vrednosti koje su primenjivali svaki put kada su se izjašnjavali o nekom književnom delu. Jedan od imperativa egzistencijalizma bilo je to da njegovi sledbenici treba da preuzmu punu odgovornost za svoje prihvaćene vrednosti tako što će ih učiniti eksplicitnim. Činiti drugačije značilo je činiti u *lošoj sreći*. Ali pozitivistička ideologija, koju je Bart video kao

<sup>5</sup> Prevodi Bartovih dela u ovom eseju su moji, Dž. Starok; uporedi takođe: „...nikakva situacija ne okružuje, označava, štiti ili usmerava delo, nikakav praktični život ne govori nam koji mu smisao valja dati; ono uvek ima nešto citatsko: u njemu je ambivalentnost sasvim čista: ma koliko bilo razvučeno, ono ima nešto od pitijske sažetosti, govor u skladu sa osnovnim kodom (Pitija se nije udaljavala od predmeta), a ipak otvoren za mnoge smislove, jer je bio izgovoren van svake situacije – ako ne računamo situaciju koju čini sama ambivalentnost: delo je uvek u proročkoj situaciji“. (Citirano prema: R. Bart, „Kritika i istina“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, prev. I. Čolović, „Nolit“, Beograd, 1971, str. 231)

preovladavajuću u akademskom životu, ostala je neizgovorena i na taj način pozitivisti su bili u stanju da pruže iluziju da su njihove vrednosti univerzalne, neosporne, a ne samo vrednosti određene klase određenog društva u određenom trenutku istorije. Njihovo nepoštenje je bilo potpuno. To je bila „mistifikacija“, što je kritički termin koji je Bart preuzeo iz marksizma i koji je još od tada bio ključni činilac njegovog rečnika. Mistifikacija je zlonamerna, konspirativna sila, čija je prilično nemoralna namera da podari istorijskim i kulturnim fenomenima svu pojavnost prirodnih. Odgovor na mistifikaciju može biti samo demistifikacija, čistoća koja je dužnost onih pripadnika zajednice koji su dovoljno inteligentni da ne budu prevareni od strane mistifikatora. Demistifikacija funkcionise tako što žrtvama mistifikacije demonstrira podle metode uz pomoć kojih su prevareni. Ona je tehnika društvenog i političkog prosvetljenja.

U *Nultom stepenu pisma* pojavljuje se jedan od prvih primera Bartove lične posvećenosti demistifikaciji, gde on kritikuje najcenjeniju intelektualnu vrednost u Francuskoj: *la clarté* ili jasnoću. Ovo je, kako se naširoko pretpostavlja, vrlina koja je nekako inherentna francuskom jeziku, što svi moraju priznati – to je prirodna stvar i ne zahteva opravdanje. Ali ne i u Bartovoj interpretaciji ovog problema. On ovu navodno univerzalnu vrlinu locira u društvu, u francuskom društvu XVII veka. Prvo je *la clarté* bila preporučena upotreba francuskog jezika na sudu, tj. bila je *écriture* male, privilegovane grupe ljudi, a onda je pogrešno univerzalizovana takvim činiocima kao što su gramatičari Por-Rojala (*Port-Royal*), koji su zamenili svoj sopstveni francuski idiom za paradigmu jezika kao celine. U stvari, kako Bart piše, *la clarté* je i lokalna i politička vrednost: „[Ona] je čisto retorički atribut, a ne sveobuhvatni kvalitet jezika, moguć uvek i svuda, već samo savršeni dodatak određenog diskursa i to onog diskursa koji je predmet stalne namere uticaja“. Ukratko: *la clarté* je uspešna tamo gde je nekad bila retorika – u sudovima i možda pri javnim izlaganjima. To je kvalitet jezika usmeren na formiranje mišljenja, a u Bartovoj zaključnoj tezi – „klasni idiom“.

Ovo su, dakle, četiri ključna mesta na osnovu kojih Bart izdvaja svoju sopstvenu koncepciju i praksu kritike od opštepriznate, usko ograničene kritike koja je u to vreme dominirala na katedrama za književnost na francuskim univerzitetima. Verujem da ta kritika nikada nije bila tako uobražena ili konzervativna, kako se Bart pravio da jeste. Ipak, njegovi napadi na nju bili su veoma uticajni. Njegov rad, zajedno sa radom drugih autsajdera poput njega, na kraju su oformili deo onoga što je jedno vreme bilo poznato kao *la Nouvelle Critique* ili Nova kritika. Ovo je pre bio moto, nego tesan savez istomišljenika inovatora, ali već i sama primena ove etikete bila je dokaz da su ostavili utisak, da postoji više od jedne forme književne kritike, da će pozitivisti ubuduće morati da pravdaju svoje metode, a ne da ih samo nameću.

Bart nije više nemilosrdni, veoma politični pisac kakav je bio kada je počinjao, ali je još uvek predano kontradiktoran. *Doksa* je, piše on u *Rolanu Bartu po Rolanu Bartu*, „glas prirodnog“, a upravo protiv glasa prirodnog, on je najgnevnije i najsajnije digao svoj sopstveni glas. On mu, kao što smo upravo videli, zamera da otuđuje ljude u marksističkom smislu te reči. Šta god se prihvati kao prirodno, prihvata se da je predodređeno bilo kojom silom koja nije ljudska. Konačno otuđenje događa se onda kada je populacija jedne zemlje zavedena od strane vladajuće klase, da veruje da društveni dogovor u skladu sa kojim žive nije proizvod ljudi, već Boga ili Prirode. Moć ljudi da dovode u pitanje i transformišu svoje institucije, ukradena im je: ono što je veoma promenljivo zaštićeno je u interesu

određene grupe ljudi time što je maskirano u ono što je nužno stabilno. Glas prirodnog jeste glas u korist *status quo*-a.

Razotkriti ga, moglo bi se, dakle, smatrati revolucionarnim činom ili u najmanju ruku činom podsticanja protiv postojećeg društvenog uređenja. Ne može se, međutim, sa ozbiljnošću reći da je Bart, iako je možda bio neustrašivi demistifikator, ikada bio revolucionaran. Mnogo je prezira prema buržoaziji u njegovim ranim radovima, ali ne i poziva na njihov linč. On je čovek mira i, s godinama sve izraženije, čovek ekumenizma, spreman da pronalazi svoja najveća zadovoljstva u koegzistenciji inkompatibilnih stanovišta, pre nego u iskorenjivanju jednog gledišta drugim. Bart je uvek bio mnogo više zaokupljen kulturnom, nego otvorenije političkom eksploatacijom i očaran demistifikacijom zarad nje same, pre kao intelektualnog zadovoljstva, nego kao podsticaj za nasilnu političku akciju.

Društvo je spektakl čijem objašnjenju on može doprineti, otkrivajući nam neke od mehanizama pomoću kojih zamračuje svoju artificijelnost. Kao student klasične filologije na Sorboni tokom 30-ih godina, Bart je bio posebno uključen u postavljanje na scenu grčkih drama i lekcija iz ekstremne konvencionalnosti te forme ostala je upamćena. Kada je kasnije počeo da piše, primetan uticaj na njega izvršio je Bertold Breht, koji je neosporno tražio od političke revolucije da se nastavi na prethodnu demistifikaciju društva od strane levo orijentisanih intelektualaca. Bart je u potpunosti delio Brehtovu veru u savremenu potrebu za dramom koja bi ljudima *objasnila*, a ne samo puko reprezentovala društvo. I, poput Brehta, mislio je da je mnogo korisnije naterati pozorišnu publiku da misli, nego da oseća. Divio se načinu na koji je ovaj nemački pisac tako agresivno neumoljivo u svojim dramama izneo konvencionalnu prirodu svih pozorišnih predstava. To je trebalo da potkopa stari romantičarski iluzionizam, ideju da najviša umetnost skriva umetnost u nadi da će biti pobrkana sa realnošću.

Ništa ne može biti više brehtovsko od prvog i skoro sigurno najcenjenijeg eseja u Bartovim *Mitologijama*, njegovom najvažnijem radu na temu kulturne demistifikacije. *Mitologije* su najduhovitija i najsarkastičnija od svih njegovih knjiga. Pročitati je, isto je što i zauvek izgubiti nevinost u pogledu ideologije koja je implicitna manifestacija kulture kojom smo okruženi. Bartov metod kaže da treba uzeti neki naizgled nevin ili ideološki neutralan predmet, kao što su vodiči kroz biciklističku trku *Tour de France* ili astrologiju, i razotkriti skriveni moral koji otelovljuje. Počinje nezaboravnom analizom rvanja slobodnim stilom (odnosno, analizom kečera), prvenstveno zanimacijom radničke klase, da naglasimo, i redovno osuđivanom u ime pretpostavljenog univerzalnog poimanja ovog sporta, kao nečega „što uopšte nije sport, već lažnjak“, jer je ishod svakog takmičenja unapred poznat. Bart pokazuje predrasude na mračni „jansenistički“ način i upoređuje rvanje slobodnim stilom sa klasičnim ritualom. On je istovremeno i predstava i preteranost, u smislu da su i pokreti i neprijateljstva rvača prilično nedvosmisleni, a „ovo naglašavanje nije ništa drugo do popularan i nasleđen prikaz inteligibilnosti realnog“. U svakodnevnom životu, znaci koje nam svet prezentuje u potpunosti su nejasni, njihova značenja su mnoga i nesigurna, ali u roku od sat ili dva, unutar granica ringa, znaci su sasvim jasni.

Ovaj esej sasvim prigodno stoji na čelu Bartove pozamašne kolekcije, jer analizira primer upravo onakve vrste predstave koju nam sam Bart nudi: predstavu inteligibilnosti. Za sat ili dva i unutar granica knjige *Mitologije*, dvosmislenosti svakodnevnog života su uklo-

njene. Bart, protivnik dokse, razjašnjava nam opskurne zavere mistifikacije sopstvenim prenatlašenim gestovima. „Mit“ je druga reč za doksu, uobičajena, ne preispitivana pretpostavka ukorenjena, kao što Bart ume da pokaže, u preovlađujućem političkom poretku. Buržoazija je zločinac u *Mitologijama*. Kada je Gaston Dominići osuđen na giljotinu (Dominići je bio provansalski farmer osuđen za ubistvo jedne engleske porodice, njegova krivica nije bila očevidna i zapravo nije pogubljen), to se dogodilo zato što sudovi operišu buržoaskom koncepcijom ljudske psihologije koja se mahom crpi iz literature koja se ne može primeniti na seljaka, poput Dominićija, i koja ga u stvari ne može razumeti. Ako su vanzemaljci koji upravljaju letećim tanjirima zamišljeni kao neko ko deli mnoštvo osobina sa srednjom klasom u Francuskoj, onda je to zato što je „jedna od nepromenljivih crta sitnoburžoaske mitologije, nesposobnost da se zamisli Drugi“ (neki od nas bi možda poželeti da kažu da je to nesposobnost ljudskog uma kao takvog, ali *Mitologije* su čitljivija knjiga samim tim što je tako pristrasna).

Knjiga se završava dugim teorijskim esejem koji se zove „Mit danas“, u kojem Bart predlaže metod za „čitanje“ mitova kakvima se bavio. Metod potiče iz njegovog iskustva mitografa, pre nego obratno. Potiče i iz lingvistike ili, još preciznije, semiotike, nauke o sistemu znakova i označavanja. Ona nije previše tehnička i uključuje samo malo opreznosti od strane onoga koji proučava mitove, posvećene razlici između denotacije simbola i njegove konotacije/a. Denotacija je doslovno značenje, a konotacija mitsko značenje. Zarad argumenta, konotacija se može klasifikovati kao simbolizam, s obzirom da su konotacije, tako reći, dodatna značenja prisutna pored doslovnog značenja dotičnog znaka.

Ovde nam opet može poslužiti jedan od Bartovih primera. Znak je ilustracija u časopisu: crnputi vojnik u uniformi pozdravlja francusku zastavu. Sada bi bilo moguće (moguće, ali apsurdno naivno) shvatiti ovu sliku po onome što se obično zove „nominalna vrednost“ (*face value*): kao skupinu oblika i boja, koja je označena i opis je prizora koji sam gore naveo. U mnogim, ali ne i svim slučajevima, potpis odštampan ispod takve ilustracije može se uzeti za njeno doslovno značenje. Do sada nema naznaka mitologije, ali Bart odjednom izlazi izvan doslovnog značenja da bi upitao šta je značenje slike kao celine, u datom vremenu, na određenom mestu. Sada naslovna strana *Pari Mača* postaje označitelj, umesto raznih komponenti same slike koji su bili prvobitni označitelji. Šta je označeno ovog označitelja? Odgovor je, po Bartu, francuska „imperijalnost“: to je ime koje daje onome što interpretira kao konotaciju slike.

Za ovakvu interpretaciju neophodan je istorijski kontekst. Slika se pojavila u vreme kada se francusko kolonijalno carstvo raspadalo i posebno kada je u Francuskoj postojala strastvena podela mišljenja o tome da li koloniji Alžir treba dati nezavisnost. Slika implicitno zagovara kolonijalizam. Obojeni vojnik asimilovan je sa belcem, s kojim deli lojalnost trobojci. On je nedužni nosilac onoga što je za Barta sramna poruka: „Da je Francuska veliko Carstvo, da svi njeni sinovi, bez obzira na boju kože, verno služe pod njenom zastavom i da nema boljeg odgovora opadaćima tobožnjeg kolonijalizma od revnosti sa kojom ovaj crnac služi svoje tobožnje ugnjetače“.<sup>6</sup>

Ovo je dobar primer: Bartovo čitanje ove slike nije nerealno, a samo je usputno pristrasno, u smislu da bi ubeđeni imperijalista mogao naći nešto čemu će se diviti u načinu na

<sup>6</sup> Citirano prema: R. Bart, „Mit danas“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 271. (Prim. prev.)

koji je poruka nemo prenesena. Logično je da vam se ne svide ili da se ne složite sa nekim od Bartovih kulturnih „čitanja“ u *Mitologijama*, ali ne može se poreći da je ta vrsta simbolizma koji se u knjizi koristi, sveprisutna i, navedimo najočigledniji primer, da su masovni mediji nepresušni izvor neizgovorenih konotacija. „Mitolog“ je osoba koja će nas naučiti da ih detektujemo, zameniće „prirodnu“ kulturu „objašnjavajućom“ (*explicative*). U svojoj ulozi mitologa Bart dakle širi opseg tradicionalnih dužnosti intelektualca u francuskom društvu u zanimljivom i veoma korisnom pravcu. Dugi, metodološki aneks kojim se *Mitologije* završavaju je sasvim sigurno smišljen tako da bude poučan, da nas učini skeptičnijim i svesnijim građanima. Bart bi nas pretvorio iz postidejenih konzumenata mitova u cinične čitaoce istih, sposobne da ih, ako se pojavi potreba, sami reprodukujemo.

Mit je, kako Bart piše u eseju „Mit danas“, „sazdan padom istorijskog kvaliteta stvari: u njemu stvari gube sećanje na svoje stvaranje (*fabrication*)“. A upravo ova okupiranost stvaranjem izjednačava mitologa Barta sa književnim misliocem. Poput drugih pripadnika njegove generacije u Francuskoj, on neće proučavati književna dela izolovano od njihovog načina proizvodnje. Terminologija, opet, mnogo duguje marksizmu. Književni radovi su *dela* (*works*), pa se mogu uporediti sa proizvodom nastalim na bilo kom drugom mestu proizvodnje (iako su, začudo, u industrijskom svetu „*works*“ najčešće mesta na kojima se nešto pravi, a ne same stvari koje se prave). Književni radovi su krajnji proizvod. Kompozicija književnog rada (tj. način na koji je načinjen) je najvažnija za strukturalističkog kritičara. Ako se ona izostavi iz prikaza dolazi do mistifikacije, jer je rad uzet kao završena, prirodna celina, proizvod magije i inspiracije pre nego intelektualni rad (*labour*).

Krivac za neuspeh određenih škola kritike da shvate da je i pisanje rad jeste nesveta alijansa romantizma i realizma. Romantizam voli da štedi na trudu i izbegava napor kompozicije, držeći da su oni koji stvaraju književnost superiorni i osobeni duhovi koje ne treba brkati sa nižim radničkim vrstama. Realizam shvata pisanje kao prikazivanje nečega što već postoji i pre nego što se pisac da na posao, a to nešto je ili sama realnost kao takva ili njena poimanja pohranjena u piščevoj glavi. Bart neće imati posla sa principima poput ovih.

Bart sugerše da oni doprinose prosto, krutoj predstavi o tome šta je književnost, ne uspevajući da razlikuju književno od neknjiževnog. Ova razlika, čije je uspostavljanje bilo jedna od najvećih ambicija formalizma u XX veku, jeste pitanje jezika. To je, takođe, ona razlika koju je realizam u XIX veku potiskivao. Realizam je neprijatelj za Barta, kao što je bio i za druge moderne teoretičare, jer je protiv umetnosti (*anti-art*). On od književnosti pravi sluškinju stvarnosti, zato što ima instrumentalistički pogled na jezik. Realizam pretpostavlja da je jezik, takoreći, transparentan – „kroz“ reči mi sagledavamo život. Realizam naglašava označeno na štetu označitelja i uči da, u okviru same prakse pisanja, značenja prethode zvucima. Reči koje pisac koristi biće unapred određene značenjima koja on želi da prenese, što, pod uslovom da pisac zna svoj posao, rezultira time da je njegov jezik i svrsishodan i nedvosmislen.

Bart misli da je veliki deo upotrebe jezika ovakav: pisac ima cilj i uređuje reči da bi ga postigao. On želi da informiše ili uputi svoje čitaoce. Ali to nikada ne može biti specifično za književnu upotrebu jezika. Književnost niti informiše, niti upućuje na ovaj sumorno pragmatični način. Ona oslobađa jezik od stega koje ga u svakodnevnom životu ograničavaju na više mehaničku ulogu – ulogu instrumenta. Književni jezik je, u poređenju s njom, beskorisan i kada ga čitamo od nas se ne traži da *radimo* (*to do*) bilo šta kao direktnu posledicu.

U eseju iz 1960. godine, pod nazivom "Ecrivains et écrivants" („Pisci i oni koji pišu“, preštampanom u *Kritičkim esejima*),<sup>7</sup> Bart je napravio upečatljivu kvalitativnu distinkciju između dve vrste pisaca. Prva i sporednija vrsta pisca je *écrivain* (onaj koji piše), za kojeg je jezik sredstvo za postizanje nekog ne-lingvističkog cilja. On je tranzitivan pisac, tj. ima direktan objekt. Naumio je da sve što napiše treba da ima samo jedno značenje, značenje koje on sam želi da prenese čitaocu. *Ecrivain* (pisac) je daleko plemenitija i pozitivnija figura, „sveštenička“ (*priestly*) tamo gde je *écrivain* samo „činovnička“ (*clerical*), da se poslužimo jednom od Bartovih sopstvenih antiteza (a ovo vaskršnuće starog shvatanja pisca kao nekoga ko je sličan svešteniku biće da je pokazatelj Bartovog sopstvenog romantizma). *Ecrivain* piše netranzitivno utoliko što posvećuje pažnju sredstvu, odnosno jeziku, a ne cilju ili značenju. Preokupiran je rečima, a ne svetom:

*„Ecrivain obavlja jednu funkciju, écrivain jednu delatnost, toliko znamo iz gramatike, koja s pravom suprotstavlja imenicu jednog (tranzitivnom) glagolu drugog. Ecrivain nije čista suština – on obavlja radnju, ali je njegovo dejstvo imanentno njegovom objektu i to se, paradoksalno, vrši na njegovom sopstvenom instrumentu – jeziku; écrivain je neko ko radi na svom jeziku (čak i kada je inspirisan) i praktično je apsorbovan tim radom. Aktivnost écrivain-a uključuje dve vrste normi: tehničke (pravila kompozicije, žanra, pisanja) i zanatske (pravila rada, strpljenja, ispravljanja i usavršavanja). Paradoksalno je to što je, time što je sirov materijal na izvestan način postao sopstveni cilj, književnost praktično tautološka aktivnost... Ecrivain je onaj koji radikalno apsorbuje svetsko zašto u kako pisati. A čudo je, ako možemo tako reći, to što ova narcistička aktivnost u svim književnim erama, nikada nije prestala da postavlja pitanje svetu...“*

Ova distinkcija između *écrivain* i *écrivain* je nešto na čemu je Bart nastavio da gradi svoj rad, iako je baš ovaj određeni par suprotstavljenih termina brzo nestao iz njegovih radova. Poput drugih parova termina koje je od tada uveo, i njih treba razumeti hipotetički – pravi pisci, kako Bart priznaje, biće mešavine *écrivain*-a i *écrivain*-a, nekad sveštenici, a nekad činovnici, nekada prenoseći predodređena značenja, a nekad se igrajući jezikom, ne bi li videli šta će se izroditi.

*Ecrivain* je onaj koji je interesantan, jer je on, u Bartovom proročanskom planu, pisac budućnosti. Teško da je literarni svet spreman za njega sada, čak i u avangardnom Parizu, ali njegovo vreme će doći – ili bar tako naizgled Bart obećava. On nije, kao što bi neko u prvi mah mogao pomisliti, nazadovanje u romantizam i u srećno oronulo kritičko zdanje, kulu od slonovače. *Ecrivain* je povučen, ali nije sanjar. On je pre marljiv jezički radnik, čija izolacija traje samo onoliko koliko traje samo pisanje i koji je, s obzirom da mu je dužnost da u potpunosti istraži svoj maternji jezik, daleko od toga da pere ruke od sveta, već je njegova savest.

*Ecrivain* ne postupa polazeći od značenja, kao što to *écrivain* radi, već ka njima. Značenje je „odloženo“, kako to Bart voli da kaže. Tamo je gde i treba da bude, kada konačno dođemo do toga da pročitamo šta je napisao: „*Ecrivain* poima književnost kao cilj, svet mu

<sup>7</sup> Prema prevodu Z. Stojanovića, u: Ž. L. Kalve, *Rolan Bart, „BIGZ“*, Beograd, 1976, str. 137; ovaj esej se takođe prevodi i kao „Pisci i pismenjaci“, prema prevodu M. Radovića, u: „Letopis Matice srpske“, br. 459, mart 1997, str. 314-320. (*Prim. prev.*)



je vraća kao sredstvo“. Svet smo mi, a mi čitamo literaturu instrumentalno, kao da je delo *écrivain*-a. Mi pretpostavljamo da se proces označavanja kretao od označenog ka označitelju: pisac je znao šta je hteo da kaže, kada je odlučio kako to tačno treba reći. Uznemirimo se ako se od nas traži da poverujemo u suprotno, tj. da je prvo odlučio kako nešto da kaže i tek tada otkrio šta „to“ znači. Ovo obrtanje naših navika čini se kao da degradira kompletno poimanje autorstva. Ali Bart bi mogao ustvrditi da je njegova verzija toga kako označavanje funkcioniše često verna činjenicama.<sup>8</sup> Za razliku od alternativne verzije, ona ima ogromne zasluge za nepostuliranje materijalnih označenih koji nekako postoje u piščevom umu, čak i pre nego što se pronađu označitelji za njih.

*Ecrivain* je pokoran prema drskoj zabrani Malarmea, prema „prepuštanju inicijative rečima“. On je paradoksalni heroj strukturalizma: kreatura sistema, u ovom slučaju jezika. Više se na autora ne gleda kao na Subjekt ispunjen svesnim, pa ipak privatnim značenjima, koji će iskoristiti jezik ne bi li ih učinio javnim. Model autorstva je za Barta fosil, koji datira iz dana esencijalističke psihologije i koji nije trebalo da preživi otkrića o ograničenjima autonomije Ega, nastala u ovom veku. Model kojim bi ga Bart zamenio više je u skladu sa vremenima, manje-više pod pokroviteljstvom Marksa i Frojda, dva glavna faktora oblikovanja savremene francuske misli. *Ecrivain* je pre svega materijalista i, kao što smo videli, radnik. On radi sa materijalnošću jezika, sa njegovim označiteljima. Na označitelje i označene nekog jezika treba gledati kao na njegovu bazu i nadgradnju, kao u klasičnoj marksističkoj analizi društva, a promena dolazi odozdo, od poigravanja sa označiteljima. (*Ecrivain*, za koga su označeni prvi, naravno, sramna je ličnost – Idealista.) Može se videti draž ovakve analogije za francuske intelektualce levičare, po običaju krive za ekonomski i intelektualni procep koji postoji između njih i proleterijata koji zastupaju, ali jezički radnici su radnici samo u počasnom smislu i imaju veoma slabašno pravo na ovo učlanjenje u borbu za materijalističke ciljeve. Ono što bismo mogli priznati Bartu, jeste da materijalistički filozofi, a nikako nisu svi materijalistički filozofi i marksisti, bi trebalo, da bi bilo logično, da pišu materijalistički: treba da postanu *écrivain*-i.<sup>9</sup>

Frojdiv uticaj na Bartov model pisca manje je figurativan i jednako materijalistički. To se vidi sve do *Nultog stepena pisma*, gde Bart definiše ono što je tada bio spreman da nazove piščevim „stilom“. Stil se nalazi gotovo izvan književnosti:

*„Utisci, pristup, rečnik rađaju se iz piščevog tela i prošlosti i postepeno postaju sami automatizmi njegove umetnosti. Otuda, pod imenom stil, apsolutistički jezik se razvija dok upada samo u ličnu i tajnu mitologiju autora, u tu hipofiziku žive reči [parole] gde je nastao prvi srok reči i stvari i gde su velike verbalne teme njegovog postojanja uspostavljene jednom za svagda.“<sup>10</sup>*

<sup>8</sup> Uporedi stari „paradoks“: „Kako znam šta sam mislio, dok ne čujem šta kažem.“

<sup>9</sup> Rečeno Bartovim rečima, soc-realizam, toliko omiljen među zvaničnim marksističkim piscima, temeljno je idealistički model pisanja, jer koristi jezik čisto instrumentalno.

<sup>10</sup> Upor. „Dakle, jezik dolazi pre Književnosti. Stil je gotovo izvan nje: iz piščevog tela i njegove prošlosti rađaju se slike, način izražavanja, rečnik, i postaju malo-pomalo pravi automatizmi njegove umetnosti. Tako se pod imenom stila stvara jedan samosvojni jezik uronjen isključivo u ličnu i zapretenu mitologiju autora, u onu hipofiziku govora gde se obrazuje prva sprega reči i stvari, gde se

Bart je od tada retko diskutovao o stilu kao takvom, ali nije napustio stanovište da, kada pišemo, pišemo delimično po diktatu naših tela. Zaista, ako nam to ne pođe za rukom, ne možemo uopšte autentično pisati:

„Stereotip je to pozicioniranje u diskurs u kojem telo nedostaje, kada smo sigurni da ono ne nedostaje. Obratno, u ovom pretpostavljenom zajedničkom tekstu u sred čitanja koji sam, stereotip (*écriture*) povremeno ustupa mesto i pojavljuje se pisanje (*l'écriture*). Tada sam siguran da je ovo kratko kazivanje proizvedeno od strane tela.“ (Rolan Bart po Rolanu Bartu; *isticanje Bartovo*)<sup>11</sup>

A drugde, u istoj knjizi, pišući o doksi i repetaciji uopšte, Bart oslobađa krivice repetacije „koje dolaze iz tela“.

On je izabrao reč „telo“ da opiše izvorište ovih ključnih i specifičnih determinanti piščevog jezika, tamo gde su drugi možda koristili reč „podsvesno“. Ono što dolazi iz „tela“ ne dolazi iz duha: Bartova metafora je upečatljiva i logična. U vremenima pre Frojda, piščevo Ja zamišljano je kao neka vrsta jezgra otpornog na šok, koje stoji iznad i izvan jezika, ali sada je mnogo više postalo igračka jezika, jer čim pisac sedne da piše, on je izmešten i transformisan onim što Bart takođe naziva „verbalnim pulsacijama“. Ona su ili glas njegovog „tela“, takoreći njegove psihičke istorije, ili jezika samog – one spontane asocijacije označitelja kojima se svi mi potčinjavamo. A u *Fragmentima ljubavnog govora* (1977), Bart ide dalje nego ikad pre u otvorenoj frojdzaciji piščevog rada praćenjem rođenja jezika u deteta do želje da „manipuliše odsustvom“ svoje majke. Ovo bi učinilo da aktivnost *écrivain*-a bude obnavljanje neverovatno uznemiravajuće praistorijske scene, s obzirom da pisac, za razliku od govornika, piše u izolaciji i obraća se isključivo nestvarnim sagovornicima, a nikada onim stvarnim.

Među pretke *écrivain*-a, možemo dakle ubrojiti i nadrealiste, koji su kroz praksu „automatskog pisanja“ takođe pozvali svoja tela da govore u njihovo ime. Međutim, sada bi trebalo da pređemo sa procesa pisanja na njegov proizvod. Isto kao što su namere i aktivnosti *écrivain*-a i *écrivain*-a protivrečne, tako su i njihovi proizvodi različiti. *Ecrivain* proizvodi Tekst, a *écrivain* samo delo. Kao i ranije, Tekst je taj koji nešto znači, i kao i ranije Tekst je još uvek hipoteza, mogućnost za budućnost, a istovremeno i standard za merenje prošlih i savremenih dela. Tekst je vrsta verbalnog karnevala u kom je jezik namerno oslobođen svojih dosadnih svakodnevnih zadataka. Piščevo jezičko delo rezultira lingvističkim spektaklom, a čitalac treba da uživa u tom spektaklu, više zarad samog spektakla, nego da kroz jezik sagledava svet. Tekst, u stvari, dolazi iz udruživanja sa označiteljima i ostavljanja označenih da se brinu sami o sebi. On je poezija proze.

Ono što je najbliže istinskom Tekstu jeste *Fineganovo bdenje* Džejmsa Džojlsa, knjiga koja je postala pomalo moderna u Francuskoj, kao rezultat Bartovog teoretisanja. *Finega-*

---

jednom zauvek smeštaju velike verbalne teme njegove egzistencije.“ (Citirano prema: R. Bart, „Multi stepen pisma“, u: *Književnost, mitologija, semiologija*, str. 38)

<sup>11</sup> Upor. „Stereotip je smeštanje diskursa tamo gde nema tela i na mesto za koje smo sigurni da tamo nije. Obrnuto, u ovom navodno kolektivnom tekstu koji ja netom čitam, stereotip (pisanje) se povlači i nadolazi pismo; tada sam siguran da je ovaj delić iskaza proizvod jednog tela, korpusa.“ (Citirano prema: *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, str. 107)

*novo bdenje* je uglavnom klasifikovana među plemenite nepravilnosti naše književnosti. Naše čitalačke navike su formirane na delima i ovaj Tekst je previše za njih. Brzo se umaramo njime, ili ga osuđujemo kao beznačajan. Ali daleko od toga da je beznačajan. *Fineganovo bdenje* je najsvesniji i najkreativniji smisljena (*meaningful*) knjiga u jeziku. Nedostatak jednog opšteg značenja je ono što nas brine. Mora se uzeti reč po reč i rečenica po rečenica, dok se značenja množe kako napredujemo. *Fineganovo bdenje* je Tekstualno, po Bartovoj terminologiji, i uopšte poželjan spis, jer razvija naše misli umesto da ih koncentriše. Nedostaje mu konačnost, a sve čemu ona nedostaje za Barta je dobro. Ima nečeg – u pravu je – isposničkog u čekanju našeg zadovoljstva do kraja knjige. Neprekidno zadovoljstvo koje on traži od Teksta svedoči o njegovom sopstvenom neiskorenjivom hedonizmu čitaoca ili književnog kritičara.

Jedna od vrlina ljubavnika u *Fragmentima ljubavnog govora* je to što je on takođe „uzdržan od svake konačnosti“. On je glasnogovornik logike drugačije od logike sveta:

„Ja sam u isti mah, i protivrečno, srećan i nesrećan; ‘uspeti’ ili ‘omašiti’ za me imaju samo slučajna, prolazna značenja (što ne obuzdava moje patnje i žudnje); ono što me nadahnjuje, tajno i uporno, nije taktičko: ja prihvatam i potvrđujem, bez obzira na istinu i laž, uspeh i neuspeh; čuvao sam se svake konačnosti, živim u skladu sa šansom...“<sup>12</sup>

Bartov ljubavnik odoleva svakom korisnom ili saosećajnom predlogu za moguća rešenja njegove neprilike, zato što bi nadati se njenom kraju bilo isto što i umanjiti njenu neposrednost. On ne želi da ona ima „smisla“, uz podsećanje da francuska reč *sens* znači i „smisao“ i „pravac“. *Fragmenti ljubavnog govora* su melanholična knjiga, zato što Bart zaljubljenost predstavlja kao veoma bolnu, ali naspram bola mora se smestiti ljubavnikovo perverzno zadovoljstvo u tome da bude uhvaćen u savršeno bezizlaznoj situaciji. Sama forma koju je Bart dao ovoj knjizi zaverila se protiv ideje da je tu neka teleološka sila na delu, sila koja bi za ljubavnika mogla biti svetlo na kraju tunela. Uređenje sadržaja, odnosno onoga što Bart naziva „činjenicama“ ljubavnikovog diskursa, jeste alfabetsko, što je najbezličnije uređenje od svih. Ono što je Bart veoma oprezno izbegao jeste svaki nagoveštaj *histoire d’amour* narativnog elementa. Forma *Fragmenata ljubavnog govora* je takva da se ne bi „obeshrabrilo iskušenje traženja značenja [*sens*]“.

A kao što je sa ljubavnom aferom, tako je i sa Tekstom. Nijedno ne vodi nikud, a oboje su neometano opterećeni intenzivnim značenjem. Ljubavnik se nađe, po još jednoj nedvosmislenoj frazi iz *Fragmenata ljubavnog govora*, „u tučanoj posudi značenja“, zbog svoje kompulsivne potrebe da interpretira dvosmislene znake ponašanja Voljene osobe. Ljubavnik je, prema tome, i čitalac. Ali on je čitalac posebne vrste, i to one koja zaslužuje Tekst sastavljen od strane pravog *ecrivain*-a. Ono što on pokušava da uradi jeste da razume Tekst iznutra, da ga sam reprodukuje. Kao neko ko je zaljubljen, on je previše pasivno emotivan da bi se zadovoljio pukom reprezentacijom svoje Voljene osobe.

Tekst koji Voljena osoba tka računa se, ukoliko ne grešim (sam Bart ne pravi takvu vezu), kao *scriptible* (*pisljiv*), a *scriptible* znači Tekst koji je napisan tako da svoje čitaoce učini pro-

<sup>12</sup> Svi citati iz *Fragmenata ljubavnog govora* Rolana Barta preuzeti su iz rukopisa prevoda A. Miletića, koji će tokom 2009. objaviti izdavačka kuća „Karpis“ iz Loznice. (*Prim. prev.*)

izvođačima umesto potrošačima. Tekstovi su *scriptible* (*pisljivi*), jer čitalac kao da ih ponovo piše dok čita, tako što je podstaknut da u sopstvenom umu imitira proces putem kojeg je Tekst prvobitno napisan. Tekstovi su *scriptible* po definiciji, dok su, s druge strane, Dela, a to znači sva literatura koju smo iskusili, *lisible* ili „čitljiva“. Njih ne pišemo, samo ih čitamo, a štaviše čitamo ih od početka do kraja, jer su Dela teleološka, kreću se ka predodređenom kraju. Kroz Dela se krećemo horizontalno, ali ako je moguće, vertikalno kroz Tekstove. Vrhunac kod Tekstova bi, mislim, bila jedna beskrajno značajna reč, koju bismo mogli upotrebiti kao neobaveznu naznaku našeg sopstvenog jezičkog rada.

Koncept *scriptible*-a je neobičan, ali ne i toliko neverovatan koliko bi se u prvi mah moglo pomisliti. Postoji bar delimično opravdanje za njega, na primer, u izvedenicama koje Prust tvrdi da je napravio od izvesnog broja ličnih imenica, lomeći ih na slogove, pa onda promišljajući asocijacije koje su ovi sada beznačajni zvuci proizveli kod njega. To je sasvim sigurno veoma Tekstualna procedura. Doista, u *Zadovoljstvu u tekstu* iz 1973. godine, Bart govori o Tekstu kao o „opovrgavanju nominacije“. Ono što je imao na umu nije baš toliko prustovsko razlaganje *imena* (*nom*), koliko je uzdržavanje od izricanja. Kao i kod Malarmea, odjeci se preferiraju u odnosu na samu stvar. Bart je ponovo izneo poentu u vidu anegdote:

„A. mi poverava da nije podnosio da njegova majka bude razuzdana – ali da je to podnosio kod svog oca; i dodaje: to je neobično, zar ne? – Bilo bi dovoljno jedno ime da prestane njegovo čuđenje: Edip! A. je u mojim očima sasvim blizu teksta, jer ovaj ne daje imena – ili otklanja ona koja postoje...“ (*Zadovoljstvo u tekstu, isticanje Bartovo*)<sup>13</sup>

Reč „Edip“ ovde je neopipljivi stereotip – doksa. Njegov efekt, ako se odmah izgovori, bio bi odbacivanje A.-ovog Teksta. A to bi, ako se prepoznatljiva teza iz *Zadovoljstva u tekstu* može dopustiti, značilo ukrasti i njegovu sreću. Ono što, izgleda, Bart tvrdi jeste da je veza između pisca, Teksta i čitaoca erotska. Telo govori telu; „telo“ pisca, koje je najstvarniji i najintimniji deo njega nudi se „telu“ čitaoca, koji jednako intimno odgovara.

Ali kao i uvek kada je u pitanju Bart, postoje dva kvalitativno različita načina da se reaguje na Tekst. Postoji *plaisir*, ili „zadovoljstvo“, i postoji *jouissance*, ili „uživanje“. Konotacije reči *jouissance* su u francuskom jeziku seksualne i upravo su te konotacije ključne za Bartovu distinkciju. *Plaisir* je prilično kućevno osećanje, moglo bi se čak reći buržoasko osećanje, prikladno za pokraj ognjišta i za pisanje koje je *lisible*. *Jouissance* je, s druge strane, ekstremno i uznemiravajuće i prikladno za pisanje koje je *scriptible*. Ono se ne može opisati: „*Plaisir* se može izgovoriti, a *jouissance* ne“ – potvrđuje Bart, koristeći opoziciju pozajmljenu iz psihoanalize. I opet, *jouissance* nas „stavlja u poziciju gubitka, izaziva nelagodnost (čak do te mere da prouzrokuje i izvesnu dosadu), ljulja čitaočeve istorijske, kulturne i psihičke temelje, kao i konzistentnost njegovog ukusa, vrednosti i sećanja, dovodi do krize u njegovom odnosu sa jezikom“.

Nekolicina čitalaca će to prepoznati kao iskustvo koje su zaista imali, ili kao ono koje će verovatno imati, čitajući. Koliko se može rastumačiti iz *Zadovoljstva u tekstu*, koje je često nedokučiva knjiga, ono je izazvano semantičkom anarhijom koja se ne može razdvojiti od autentičnog Teksta, kao i paradiranjem autorove neuroze (njegovog „tela“). Bart se nada

<sup>13</sup> Citirano prema: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, prev. J. Aćin, „Gradina“, Niš, 1975, str. 59-60. (*Prim. prev.*)

pisanju koje se dramatiizuje pre svega između kulturnog konformizma i energične subverzije – subverzije postojećih jezičkih formi. On gotovo mistično zahteva „novi filozofski status jezika-materije“, koji će služiti kao slogan, ali ne i kao naznaka onoga što je on naumio.

Bart je prorok koji razočarava, ali on je vidovit samo kada je posebno željan da odredi određene ideološke principe i da pokaže da su svi principi nepostojani. Njegova budućnost, u kojoj *ecrivain*-i rade na jeziku i, na kraju krajeva, nadahnjuju *jouissance* (naslada, užitak) svojim *scriptible* Tekstovima, jeste razumljiva samo kao prut kojim želi da tuče sadašnjost. A ono što Bart izgleda smatra najštetnijim kod sadašnjosti jeste njena uporna vera u integritet kako ličnosti, tako i književnih dela. (Integritet ovde treba shvatiti u filozofskom smislu – kao jedinstvo.) Dela i autori obično se smatraju entitetima ili celinama. Kao kritičke kategorije, oni impliciraju esencijalizam. Bart je, kao što smo videli, počeo kao neprijatelj esencijalizma i to i ostao, a u njegovim kasnijim delima argumenti koje koristi protiv esencijalizma postali su istovremeno i suptilniji i potpuniji.

Do one mere do koje stvarna književna dela idu, ovi argumenti su u potpunosti izvedeni u *S/Z*, tj. u studiji koju je Bart objavio 1970. godine, a bavi se malo poznatom, ali živopisnom Balzakovom novelom. Upravo od ove knjige Bart je počeo da gradi svoje ime i izvan granica Francuske i to kod onih koji nisu stručnjaci za francusku književnost, nesumnjivo zbog toga što pruža uveravanje da je proročište takođe savršeno sposobno da bude umetničko i da se spusti na nivo malo empirijske književne kritike. *S/Z* nije nikako strogo empirijska, ona je, takođe, i spekulativna i čini izuzetno vrednu studiju tradicionalnih metoda pripovedačkog pisanja kao celine.

Bart nije slučajno izabrao Balzaka za predmet analize: Balzak je tradicionalno interpretiran kao arhetip Realiste, kao pisac čiji je cilj da predstavi Francusku u ranom XIX veku u svoj njenoj istorijskoj realnosti. Bartova namera je da pokaže, dugom i pažljivom analizom teksta, kako je Balzakov metod bio u potpunosti konvencionalan i kako inspiracija Realiste pre svega zavisi ne od života, već od umetnosti. *S/Z* je nepravedna knjiga (priča koju je Bart izabrao, „Sarasin“ (*Sarrasine*), atipična je za Balzaka i nikako nije ključna za *Comedie humaine*), ali je svakako upečatljiva.

Bartove sopstvene reči u *S/Z* brojno nadmašuju Balzakove dobrih šest-sedam puta. Ovaj stepen neravnoteže između teksta i komentara uobičajen je za studije poezije, a izuzetno redak kada su u pitanju studije proze, ne samo zato što se poezija smatra sažetijom upotrebom jezika od proze, već i zato što se poezija, s obzirom da obično nije diskurzivna, može iscepovati i time pripremiti za proučavanje uz manje štete nanete njenom kontinuitetu. Kao što znamo, želja za dezintegracijom budna je kod Barta i njegov prvi čin kada je u pitanju „Sarasin“ bio je da ga podeli na 561 *leksiju* (*lexies*) ili „jedinicu“. Neke leksije duge su svega nekoliko reči, a neke imaju po nekoliko rečenica. Svaka je predmet analize, ponekad kratke, a nekad prilično opširne.<sup>14</sup> Tek kada je cela priča ovako prerovana, Balzakov tekst je ponovo sastavljen i, gordo doteran, odštampao kao dodatak na kraju knjige.

Ali ovo nemilosrdno razlaganje teksta samo je početak. Kategorije koje Bart uvodi da bi sproveo analizu teksta još su destruktivnije po njegovo pretpostavljeno jedinstvo. To su

<sup>14</sup> Upor. „Leksija je jedinica ‘čitanja’, plod razlaganja teksta na najmanje jedinice. Ona je nosilac označitelja, tj. spleta od pet kodova, koji obezbeđuju višeznačnost teksta.“ (Citirano prema: Luj Žan Kalve, *Rolan Bart: jedno političko gledanje na znak*, str. 134)

njegovih pet kodova, koji su postali jedna od njegovih najcenjenijih inovacija. Svaki ima svoju dužnost: Hermeneutički i Akcioni kod upravljaju sledom događaja u priči – prvi se bavi narativnim „zagonetkama“ koje priča kreira i na kraju rešava, a drugi se prilično neposredno bavi sukcesivnim stupnjevima na koje se akcija deli; Semiotički i Simbolički kodovi koje Bart koristi da bi popisao značenja likova, situacija i događaja u priči – Simbolički je rezervisan za razne opozicije na kojima je narativna struktura utemeljena i, na kraju, Referencijalni kod za koji se misli da kodifikuje svo mnoštvo referenci priče na stvaran svet izvan teksta.

Ovaj poslednji je kontroverzan, jer se uglavnom drži da upravo u referencama teksta na izvan-tekstualnu ili istorijsku stvarnost leži Realizam. Bart, ponajmanje provokativno, uvodi Referencijalni kod i traži od njega da se pobrine za Sarasinove brojne reference na moral, psihologiju, istoriju i umetnost. Moglo bi se pomisliti da su ovo Balzakove lične reference: ona mesta u njegovoj priči gde je izneo svoje sopstvene misli i preferencije i gde je svoju književnost čvrsto usadio u stvarnost svoga vremena. Ali prema Bartu – koji uživa u dokazivanju da arhi-realista konstantno, ali ne i direktno, referira na život, a ne i na svakodnevicu tog doba, na doksu – to nije tako. „Stvarno“ postaje „već napisano“. Svaka originalnost za koju se možda tvrdilo da pripada Balzaku iščezava pred autoritetom koda. Balzak ne stvara, on citira. Čak je u jednom momentu optužen da „izbljuvava stereotipe“, što je za Barta neoprostiv zločin. Još štetnije po Balzaka, Bart ističe da verbalni opisi ljudi i mesta koji su tako uzvišeno realistički i svojstveni Balzaku, i sami potiču od tehnika, ne pisanja, već slikanja:

*„Opisati je, prema tome, isto što i postaviti prazan okvir, koji autor realista uvek nosi sa sobom (važniji je od štafelaja), pre nego kolekciju ili kontinuum objekata, i koji bi bio nedostupan rečima, da nije ove mahnite radnje (...). Stoga se realizam (...) ne sastoji od kopiranja realnog, već od kopiranja (naslikane) kopije realnog: to famozno realno (...) gurnuto je još više unazad, ili odloženo, ili bar shvaćeno kroz slikarske otpatke, kojima je izmazano, pre nego što je izloženo reči: kod na kod, kaže realizam.“*

To je istovremeno i polemičko i perceptivno: fino i složeno sagledavanje dvostruke konvencionalnosti deskripcije proze, ali na kraju krajeva, ne i dokaz da je realizam, kao što se obično misli, nemoguć. Deskriptivni pisac ne oslikava, već piše slikovito – između onoga što on radi i onoga što radi slikar, postoji homologija, ali to je sve.

Najveća nepravda koju je Bart počinio u S/Z jeste slatkorečivost s kojom priziva opšte-prihvaćenu mudrost Balzakovog doba, kad god upotrebi Referencijalni kod. Kao što je poznato, Balzak nije čuven po svoj moralnoj ili psihičkoj oštroumnosti, ali to ne znači da uopšte nije imao svoje uvide u savremeno ljudsko ponašanje u Francuskoj. U stvari, Bart povezuje razna Balzakova prosuđivanja u slučaju „Sarasina“ sa korpusom „stereotipa“ koji ne postoji. Bart ne može znati, jer niko ne može znati, gde tačno Balzak referira na savremena shvatanja ljudske psihologije, da tako kažemo, i gde se nada da će promeniti ta shvatanja ne bi li ih približio onome što je držao za činjenice. Kada Balzak govori o „vrsti izbezumljenosti koja nas uznemirava samo u onom dobu u kojem ima nečeg užasnog i paklenog kod želje“, Bart to površno pripisuje „psihologiji doba“, kao da je i nezamislivo da je možda plod zapažanja ili iskustva. Teško je videti, pod njegovom božanskom vladavinom, kako bi se uobičajeni korpus znanja ili verovanja uopšte mogao izmeniti.



„Sarasin“ je mnogo više Delo, nego Tekst: *lisible* je, a ne *scriptible*. Međutim, u *S/Z* Bart uspeva da ga preplavi značenjima. On ima ono što Bart zove „ograničenom pluralnošću“. Kada je Bart završio sa analizom i raspodelom njegovih različitih elemenata na svojih pet kodova, on uopšte više nije celina kakva je bio. Njegov kontinuitet je razbijen podelom na *leksije*, ili bolje: njegov diskontinuitet je razotkriven, s obzirom da je kontinuitet teksta obmana. Otkrivanje obmane u ovom smislu najvažniji je deo Bartovog programa, jer kontinuitet spada u prirodu, ne u umetnost. Jedna od oštrijih kritika Mišlea jeste da on preferira kontinuitet u odnosu na diskontinuitet, što će reći organsko u odnosu na analitičko. Kod Mišlea, žali se Bart, „Priroda nije više katalog (...) to je gladak sloj (*une nappe*)“, i vratio se stotinu puta u svojoj knjizi na ideju *sloja*, da je maska koju veštačko nosi kada želi da se pojavi kao prirodno. Sloj, ili čak slojevito (*nappé*), tj. sve što je načinjeno da liči na sloj (termin potiče od kuvanja i opisuje zdelu koja je prelivena glatkim sosom), ne sme se tolerisati. Otuda u *S/Z* Bart prezrivo piše o tome kako u klasičnom tekstu kao što je „Sarasin“ „život postaje bolešljiva mešavina tekućih mišljenja, zagušujući sloj prihvaćenih ideja“.

I kao što je priča „Sarasina“ nepopravljivo slomljena, tako je i njen autor. Veliki cilj *S/Z* je da „prati poreklo“ (*de-originate*) teksta, da demonstrira na koji je način istkan iz mnogo glasova, nego što potiče samo od jednog glasa – Balzakovog. Svi tekstovi, čak i oni potpuno *čitljivi* kao što je „Sarasin“, daju glas horu (i što se hor pokazuje kakofoničnijim, više treba da ga volimo, ako smo verni bartovci). *S/Z* prilično zaslepljujuće iznosi strukturalističku premisu da je „pravilo otvoreno zamenjeno za subjektivnost, a tehnika za ekspresivnost“ (*O Rasinu*). Ne postavlja se pitanje o tome da li se Balzak vidi kao onaj ko „izražava sebe“ u „Sarasinu“, jer bi to bio Idealizam, koji veruje da pisac ima sopstvo koje je nezavisno i pretpostojeće u odnosu na ono što piše i da namerava da reprezentuje svoje sopstvo u jeziku. To Bart ne dozvoljava. Za njega je piščevo „sopstvo“ konvencija teksta čiji je autor, „stvor od papira“ ili još „efekt jezika“ (*Rolan Bart po Rolanu Bartu*).

Pisac otuda nije više do gramatički subjekt, realni ili implicirani, teksta koji piše: eksplicitno ili implicitno „Ja“. On nije ključno prisustvo koje treba smestiti, kao u prošlosti, „iza“ teksta. On je prošao kroz razlaganje jer njega treba naći svuda u onom što piše. U tekstu se „subjekt oslobađa poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže“ (*Zadovoljstvo u tekstu*).<sup>15</sup> Pisac otuda prebiva u svom tekstu kao formi; materijalno govoreći, on je lična zamenica. Većina njegove realnosti je morala biti žrtvovana jer je jezik objektivna, kolektivna sistema koji možemo jedino da koristimo, nikad da ekspropijemo. Realno „Ja“ je stoga isključeno od pojavljivanja u bilo koje vreme: „Ne mogu da pišem sebe. Naposljetku, koje je to 'Ja' koje bi pisalo sebe? Čak i kad bi ušlo u pisanje (*l'écriture*), ono bi mu uzelo vetar iz jedara, učinilo bi ga ništavnim i uzaludnim...“ (*Fragmentsi ljubavnog govora*). Kada se vraća na pisanje o sebi, kao u knjizi *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Bart strogo zadovoljava vlasita pravila i tu se pojavljuje u trećem licu, bilo kao „on“ ili kao „RB“. U *Fragmentsi-*

<sup>15</sup> Upor. „Tekst znači *Tkanje*. No, kako se ovo tkanje uvek uzimalo za neki proizvod, jedan gotov veo, iza kojeg se drži više ili manje skriven smisao (istina), mi sada u ovom tkanju naglašavamo generativnu ideju da se tekst sačinjava, izrađuje većitim pletenjem. Izgubljen u ovom tkanju – ovoj teksturi – subjekt se oslobađa u njemu poput pauka koji se i sam rastvara u graditeljskom izlučivanju svoje mreže. Ako bismo voleli neologizme, mogli bismo teoriju teksta da definišemo kao *hifolofiju* (*hyphos* je tkanje i paučina).“ (Citirano prema: R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, str. 86)

ma ljubavnog govora, s druge strane, koji se ne nude kao autobiografsko delo, mada su tu uočljivi autobiografski momenti, odlučio se da dosledno piše u prvom licu. Ali to prvo lice jeste reprezentativno prvo lice koje filozofi vole da koriste kada zastanu da dokazuju neke apstraktne argumente (I sedim u mojoj radnoj sobi. Vidim stolicu. Šta je zapravo obuhvaćeno u mom gledanju stolice? itd). To je nelično, strukturno „Ja“, prazna forma s kojom se svako od nas može identifikovati.

Tekst bez autora nije ideja za koju je većina nas sasvim pripremljena. Naš fundamentalni, ali često neprepoznati idealizam, Bart bi rekao, insistira da mora postojati duh u tekstualnoj mašini, nematerijalno prisustvo čiji je tekst spoljni znak. Bart bi takođe rekao da je to specifično zapadni pogled na stvari, i da su i druga gledišta moguća. U Japanu, kada je tamo bio na putovanju, našao je dokaz, kako je verovao, krajnje protivrečne metafizike, metafizike praznine. U japanskoj kulturi, ili barem u bartovskoj verziji nje, spoljašnjost stvari je stvar, ne postoji informišuće ali nevidljivo delovanje (*agency*) unutar nje. Japan je zemlja puna bogatih i golicavih označitelja, čiji šarm leži u tome da oni nemaju označeno.

Bart je objavio knjigu o Japanu po imenu *Carstvo znakova (L'Empire des signes, 1970)*. U njoj razmatra raznovrsnost japanskih praksi: kuvanje, pozorište lutaka *bunraku*, baštovanstvo, haiku, zavijanje paketa itd. Svi oni, nalazi, izlažu isto „izuzimanje smisla“; svi su oni površine i nema skrivenih dubina; oni nemaju ni centar niti dušu. Uzmimo, na primer, pakete: na Zapadu mi nepopravljivi Idealisti volimo da sklonimo omot što brže možemo da bismo došli do sadržaja; u Japanu je to, po svemu sudeći, omot koji nešto znači i koji je cenjen, dok sadržaj može biti ili potpuno trivijalan ili nepostojeći. Uzmimo čak lice Japanaca: mi na Zapadu imamo oči koje su duboko usađene i smatraju se simbolom duše koja je unutra, a orijentalno oko, koje je ispušćeno na površini tela, ne izaziva takva upisivanja. (Oklevamo da to nazovemo uvidom u um Japanaca, ali to je zavodljiv primer Bartove strastvene doslednosti u intepretaciji u *Carstvu znakova*.) Sasvim sigurno, u ovom argumentu postoji mana: opozicija duboko usađeno/ispušćeno je, sama, zapadnjačka, a ne japanska i Japanci bi zacelo mogli da primene drugačiji kod da bi locirali orijentalnu dušu.

Japan, koji je analiziran u *Carstvu znakova*, može i ne mora odgovarati pravom Japanu. To je jamačno kultura koja nudi gostoljubivi azil izbeglicama poput Barta, odbeglim iz represivnog buržoaskog idealizma koji su čitavog života prezirali. On možda ima pravo na svoj Japan kao arhimedovsku polugu uz pomoć koje će svrgnuti Zapad, kao utopijsko oruđe naše dezintegracije. Jer ima dosta od autsajdera kod Barta, ima osobe koja se voljno otuđuje od kulture u kojoj živi da bi je bolje objasnio i, u isto vreme, osudio. Svojevremeno se, jednom ili dvaput, izdavao za „naučnika“, primenjujući ono što su neobično velike moći analize na procese označavanja, ali bez odavanja ikakvog moralnog ili političkog stava prema njima. Ovo su jedini nezanimljivi ili nezadovoljavajući momenti njegove književne karijere (pre svega mislim na tehničke delove Bartove duge semiotičke studije modnog pisanja iz 1967. godine – *Sistem mode [Systeme de la mode]*). Bart nije naučnik, već moralista – svako ko je pročitao *Fragmente ljubavnog govora* mora to da prizna.

Pod time ne mislim da želi da nametne određenu formu morala drugim ljudima, jer ništa ne bi bilo dalje od istine: on je, na kraju krajeva, vlasnik patenta na koncepciju pisanja koja pisanje savršeno vidi kao aktivnost iznad Dobra i Zla. On je moralista, u smislu da ga moralne strasti i razlike uzbuđuju i on bi voleo, kao i francuski moralisti XVII veka, da pokuša

da ih iscrta na papiru. Njegova dela su raznolika, ali u njihovoj osnovi leži filozofska konzistencija. Bart je istovremeno i materijalista u filozofiji i zakleti hedonista, koji prosuđuje o intelektualnim iskustvima, kao što je iskustvo uopšte, na osnovu zadovoljstva koje pružaju.

Jedna od lekcija kojima nas uči jeste to da imamo ograničeno pravo da svoj jezik nazovemo svojim, zato što je to sistem kojem moramo predati veliki deo svoje individualnosti kad god u njega uđemo. Ko god da govori ili piše, po njegovo opisu, nije ništa više do „velika prazna koverta“ za reči. Bart, kao autor, možda je samo ime na koverti, ali niko u skorije vreme nije našao bogatiju, originalniju ili pametniju primenu francuskog jezika.

*Izvornik: John Sturrock, Structuralism and Since. From Lévi-Strauss to Derrida, ur. John Sturrock, Oxford University Press, 1979.*

*(Sa engleskog prevela Ivana Vujanović)*