

barthesova teorija o tekstu

(tekst kao tkivo bez čvrstih granica u prostoru i vremenu)*

miroslav beker

U svom eseju „Smrt autora“ (1968) Roland Barthes je osporio važnost i odlučujuću ulogu autora u stvaranju književnog djela i ustvrdio da je u posljednje vrijeme – za razliku od tradicionalne kritike – porastao ugled čitaoca kao aktivnog sudionika u stvaranju smisla. Usporedo s radnjem tog novog elementa u kritičkom postupku došlo je do promjene u shvaćanju srednjeg člana u procesu komuniciranja, tj. samog djela. O toj promjeni Barthes je pisao u svom poznatom i često antologiziranom eseju „Od djela do teksta“ (1971), koji mnogi smatraju početkom razdoblja poststrukturalizma u književnim teorijama. Za Barthesa djelo i tekst su antitetički pojmovi: djelo /oeuvre/ je završena, zaključena knjiga, mogli bismo reći fizički predmet koji možemo naći na polici za knjige, dok je tekst ono što čitalac stvara svojim aktivnim udjelom, nešto što se ne može svestri na jednoznačno tumačenje nego je nasuprot tome mnogočinno, nešto što, po Barthesovim riječima, predstavlja pravu eksploziju značenja. Pri tome se Barthes poziva i na samu etimologiju riječi tekst od latinskog *texere* što znači *tkati, pleti*, pa je prema tome i ono što čitam tek dječić pletiva koje je već ranije postojalo i koje će u daljnjim modifikacijama postojati nakon teksta koji upravo čitam. Da citiramo samog Barthesa:

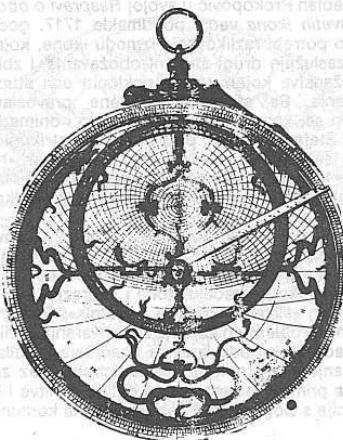
„...djelo možemo vidjeti u knjižarama, u katalozima i u ispitnim programima, a tekst je proces demonstriranja, on govori po nekim pravilima (ili protiv nekih pravila); djelo se može držati u rukama, tekst je sadran u jeziku on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je Tekst zato što zna za sebe da je tekst): Tekst nije rastavljanje djela /.../. Tekst se doživljava samo u djelatnosti proizvodnje. Iz toga slijedi da Tekst ne može zastati (na primjer, na polici knjižnice); konstitutivni pokret teksta je u tome da prolazi skroz, (on napose može proći kroz djelo, kroz nekoliko djela).“

To Barthesa navodi do njegove čuvene teze da je tekst pluralan, što bi značilo da je to mnoštvo značenja koje se ne može reducirati, pa bismo za tekst mogli reći da je on stereografski u analogiji prema stereofoniji. Jer tekst ne valju shvatiti kao koegzistenciju značenja, nego prije kao prolaz, prijelaz značenja, a to je ono što poststrukturalisti zovu di-seminacijom. Jer iluzorno je, tvrdi Barthes, vjerovati u originalnost nekog teksta budući da je on redovito satkan od elemenata prošlosti i sam predstavlja neku vrst štafete prema budućem tekstu. Zbog toga i Barthes kaže:

Intertekstualno je u svakom tekstu sadržano, jer je ono samo medutekstovlje nekog drugog teksta te se ne smije zamjeniti s nekim porijeklom teksta: pokušati naći „izvore“, „utjecaje“ nekog djela znači upasti u klopku mita o porijeklu; citati koji čine neki tekstu anonimi, njima ne možemo ući u trag, a ipak su već čitani: to su citati bez navodnih znakova.

Tu se dakle ne radi o tekstu koji duguje svoje porijeklo nekom određenom autoru iz prošlosti (kao što, na primer, da je Shakespeare fabulu većine svojih djela preuzeo od određenih ranijih autora i djela), nego su to teme, motivi, izrazi i postupci koji se ponavljaju i modifiraju iz jednog djela u drugo, iz prošle generacije u današnju.

Svoju teoriju o tekstu je proširio u članku „Teorija o tekstu“, objavljenom 1973. To proširenje teorije temelji se na onome što Barthes naziva krizom znaka. A ta kriza je izazvana tendencijama suprotnim klasicizmu kada se za znak smatrao da je čvrsta cijelina, zaključni karakter koje je onemogućavao bilo kakve promjene ili lutanja. U najnovije vrijeme ta čvrstoća znaka je dovedena u pitanje, za oznacičelj (akustična slika riječi) se otkrio da nije čvrsto vezan uz označeno (pojam vezan uz zvučnu sliku), nego da pliva, da je često dvomislen i višesmislen. Mogli bismo to ilustrirati na jednostavnim primjerima: kad god 'na primjer' čujem riječ *bančin* (kao pridjev od *banka*, 'na primjer' *bančni kredit*)



ta me riječ neizostavno podsjeća na *bančiti*, sve češće upotrebljavana riječ *tom* podsjeća me na som itd, dakle jedan oznacičelj kao da je kontaminiran drugim i prema tome ne postoji stabilnost nego sklonost prema „klizanju“. Shakespeare je bio pravi majstor iskoristavanja takvih mnogočinosti i „klizanja“ oznacičitelja. Tako se 'na primjer' Hamlet igra pojmom u engleskom jeziku da su dvije različite riječi izgovorene na isti način premda se drukčije pišu – 'na primjer' son /sun/, ili air/ heir itd – i na temelju toga pravi svoje subverzivne primjedbe na račun uzurpatora prijestolja Klaudija. Druga je srodnina varijanta da jedan oznacičelj u dva različita konteksta ima drukčiju značenja pa su neke riječi opterećene tendencijom da skliznu u drugi kontekst. Većina viceva sa seksualnom tematikom zasniva se upravo na toj sklonosti. Dakle tu je „klasicističko“ uvjerenje o čvrstoći znaka ozbiljno potkopano i umjesto toga je maksimalno istaknuta tendencija prema nestabilnosti i višesmislenosti. To osporavanje stabilnosti znaka barem djelomično objašnjava poznati napad francuskog filozofa Jacquesa Derrida na tzv. logocentrizam – tj. vjeru u čvrste pojmove evropske filozofije – kao i njegovo pakosno i duhovito upozoravanje na slabost tog uvrježenog načina mišljenja.

Tekst je zbir takvih znakova, a sam tekst je opet fragment jezika. U svojoj teoriji o jeziku Barthes navodi pet osnovnih elemenata: praksu označavanja, produktivnost, *significance* (otprilike sposobnosti stvaranja mnogočinosti), genotekst i fenotekst, i intertekstualnost. Praksu označavanja prije svega prepostavlja izdiferencirani sistem označavanja i drugo, kao što već sam naziv kaže, to je praktična djelatnost. Pri tome nas Barthes podsjeća – a to je jedno od osnovnih načela poststrukturalizma da „subjekt nije ona zaokružena cijelina kartezijanskog ‘cogito’“, to je pluralni subjekt kojemu je zasada jedino psihoanaliza uspjela pristupiti. Naime budući da pojedinac ulazi u već gotovi sistem jezika, on je tek dječić tog sistema, prisiljen da prihvata njegova pravila a ne da ne bi njima vladao ili ih mijenja.

Pojam interteksta je najvažniji od ostalih elemenata Barthesove teorije o tekstu. On išči da je svaki tekst zapravo intertekst, jer se u svakom tekstu nalaze elementi ranijih teksta i okolišne kulture. Po Barthesu, „bilo koji tekst je novo pletivo prošlih citata. Djelići kodova, formule, ritmički modeli, fragmenti drugih jezika itd. ulaze u tekst te su u njemu raspodijeljeni jer uvijek postoji jezik prije i poslije njega“. Intertekst je opće polje anonimnih formula čije se porijeklo jedva može razaznati. To su uglavnom nesvesni ili automatski citati bez navodnih znakova. Koncept interteksta dovodi tekst do društvenog područja: cijeli jezik, raniji i suvremeniji, dolazi do teksta, ne sljedeći pri tome put nas-

lijeda koje se može identificirati, razotkriti, nego di-seminacije što garantira tekstu status ne reproduktivnosti nego produktivnosti. Današnja teorija teksta okreće se od pojma teksta kao vela te teži učiti tkivo pletiva, isprepletenost kodova, formula i označitelja usred kojih se smješta subjekt te se tamo rastapa poput pauka usred pačine.

Barthes vjeruje da na temelju sposobnosti nekog teksta da bude mnogočinan, što on zove *significance*, možemo vratovati tekstove pa iz tog izvoda zaključak da zbog tih mogućnosti modernističkim tekstovima valja davati prednost. Ti tekstovi prikazuju proces semioze u samom jeziku te zapravo predstavljaju otpor nasuprot ograničenima tradicionalnim ideologijama značenja kao što su vjerodostojnost, čitljivost, izražajnost fiktivnog subjekta itd. No on ipak ne želi ograničiti pojam teksta na suvremenu književnost pa ističe da o tekstu kao propisu mnogočinosti može biti govor i u starijim književnim djelima. Po Barthesu „klasično djelo (Flaubert, Proust ili zašto ne Bossuet?) može sadržati razine ili fragmente načina pisanja, igre označitelja mogu biti i tu prisutne, napose ako dozvolimo da se, kao što propisuje najnovija teorija, uključi djelatnost čitanja u tekstualnoj praksi – a ne samo djelatnost proizvodnja pisanog.“

Važno je također s time u vezi uočiti kako Barthes se smatra obaveznim da slijedi ubočajene distinkcije između dobre i loše književnosti, budući da se osnovna načela teksta mogu otkriti i u djelima koja tradicionalna kritika odbacuje. Na igru riječi ili označitelja načiće čemo i u djelima trivijalne književnosti. Barthes ide još dalje te tvrdi kako sva praksa označavanja može stvoriti tekst, što znači da se to isto može odnositi na likovne umjetnosti, na glazbu, film i dr. U krajnjoj liniji to znači osporavanje postojanja književnih rodova pa čak i autonomnosti pojedinih umjetničkih vrsta. A sve to dovodi do jedne nove slobode čitanja koja se ne mora pridržavati ustaljenog kronološkog reda i pristupa. Tu dapaće kronologija može biti obrnutu, naime, Sofoklove Edipe možemo čitati iz perspektive Freuda, a Flauberta po uzoru na Prousta.

Sve to naravno umanjuje ulogu autora u stvaranju konačnog oblika djela o čemu Barthes u već spomenutom eseju „Smrt autora“ kaže: „Autor je moderna pojava, proizvod našeg društva utoliko što je, izrastajući iz srednjeg vijeka, s engleskim empirizmom, francuskom racionalitetom i osobnom vjerom reformacije, otvorio prestiti pojedinca ili, kako se to plemenitije kaže, 'ljudske osobe.'“ Zbog toga je i logično da je u književnosti pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije, najveću pažnju posvetio 'osobi' autora. Kad se zamislimo nad ovom Barthesovom generalizacijom, moramo zaključiti da u njoj ima mnogo istine. Stari Grci su za teme svojih drama uzimali poznate mitove, Rimljani se ugladjuju na Grke, u srednjem vijeku se smatra prirodnim da su teme i postupci zajednički, a slično je i u renesansi. Pogledajmo samo naše stare Dubrovčane koji su varirali na teme talijanske i antičke književnosti kao što su ustalom radili i drugi evropski pjesnici tog doba. Primjera za takav pristup književnom stvaranju ima bezbroj, no naveđimo samo jedan izrazit slučaj. Marin Držić piše prevoid(?) dramu *Hekuba* koja se vrlo malo razlikuje od Euripidove istoimene tragedije, a kao intertekst mu je služila talijanska verzija Lodovica Dolea. I bilo bi u tom slučaju kričivo govoriti o plagijatu jer je takav pristup bio u okviru konvencija onog vremena. Klasicizam također smatra antičku neprkosnošćenim uzorom pa ne odobrava pojave bez sankcije antike. Sjajni procvat romana u Engleskoj osamnaestog stoljeća je sa strane »mjerodavne« kritike onog vremena više bio ocijenjen kao neka vrst šunda nego kao književni rod s velikom perspektivom. Tek romantizam počinje svjesno cijeniti individualno stvaralaštvo i pjesnikovu jedinstvenu ličnost. No bilo bi opet naivno smatrati da sada nastaju djela izrazite individualnosti i neponovljivog karaktera. Evo jed-

nog svjedočanstva o engleskom romanu devetnaestog stoljeća, dakle iz vremena individualističkog književnog stvaranja. Kao što kaže Q. D. Leavis u knjizi o Dickensu: »Nalazim da je nemoguće čitati romane devetnaestog stoljeća a da ne dođemo do zaključka da su viktorijanski romanopisci čitali i upotrebljavali djetalnost drugih isto tako slobodno kao što su to činili elizabeti i jakobinski dramatičari. Tako je Dickens rezignirano pisao u jednom pismu 1852. o Čiču Tominoj kobilici: 'Ona (mislim na gđu Stowe) je ponešto besvesna u načinu prisvajanja. Čini mi se da vidim pisca koji mi je vrlo dobro poznat (...) kako često gleda kradomice kroz svoj tanki papir. Zatim otkrivam duh Mary Barton' i vrlo opipljivo prividjenje jednog prizora iz *Djece magle*; no unatoč tome smatram to dobrom knjigom.«

Kao jedan od konkretnih primjera prenošenja tema iz jednog djela u drugo možemo uzeti motiv nepoznatog (tajanstvenog) porijekla junaka i izgubljene odnosno hotimično zatajene oporuke. Na jedan ili drugi način ta se tema javila od Defoea, preko Fieldinga, Smolletta, Dickensa (u čijem bogatom opusu je to gotovo centralna tema), Thackeryja, George Sandove pa do mladog Henryja Jamesa, a u našoj književnosti u Šenoe i Ante Kovačića. Očito se radi o konvenciji koja se prenosi od jedne generacije pisaca na drugu, a porijeklo joj je teško utvrditi. Spomenuli smo ranije Shakespearea kada se radilo o poigravanju s odnosom između označitelja i označenog u njegovoj igri riječima. Ne samo da je fabule preuzimao od autora i historičara iz prošlosti (tu je porijeklo njegovih djela poznato), nego stručnjaci ističu da je bio izvanrednog pamćenja pa je preuzimao cijele pučke pjesme, izreke i poslovice iz naroda i uklapao ih u svoje drame. Taj žamor svakidašnjice u doslovnoj ili modificiranoj varijanti mora da je odlično zabavljao Shakespeareove suvremenike da bi kasnije postao dio njegova pjesničkog opusa, dakle visoke umjetnosti. No s vremenom je dobar dio tih uprečatljivih stihova opet postao svojinom svakodnevnog engleskog jezika tako da često čujemo od Engleza kako su bili iznenadeni čuviši da je neka izreka za koju su smatrali da tek dio običnog govoru zapravo citat iz neke Shakespeareove drame. Rekao bih da je uspjeh pokojeg dramskog djela upravo u duhovitoj obradi i prikazu svakodnevnog banalnog govoru, opće jezične svojine. Ako se ne varam to je tajna uspjeha filmske komedije *Tko pjeva zlo ne misli* koja je pravi vratomet zagrebačkih jezičnih kliješa, idioma i fraza. Gledajući taj film i slušajući razgovor čovjek je imao dojam da sluša generacije zagrebačkih govornika, da čuje kako je tu progovorio predratni gradiški Zagreb. Uspjeh protagonistu se upravo sa stojao u njihovoj prosječnosti i ograničenosti. U neku ruku oni kao da nisu bili individualizirani nego su kao Barthesov tekst kroz koji prolaze malograđanski kodovi ponašanja i govor. Kao i tekst oni su na paradoksalan način autentični upravo u svojoj neautentičnosti.

Prirodno je da poststrukturalisti, poklonici Barthesova shvaćanja teksta, najviše cijene mnogočaćna i sugestivna djela. Otuda trajni interes 'na primjer' Umberta Ecoa za Joycea, a predstavnici sličnog pristupa književnom djelu, Rosalind Coward i John Ellis (autori knjige *Jezik i materijalizam*, nedavno u prijevodu objavljene u Zagrebu) ističu drugo poglavlje *Nighttown* (bilu dvije stotine stranica u engleskom originalu) iz Ulksa kao model višečaćnosti. U osnovi tog poglavlja je banalna fabula: Stephen Dedalus poslije ponoći odlazi u bordel u Dublinu, kasnije piše i razbija plinsku svjetiljku, tuče se sa dva engleska vojnika koji su ga do nesvesti izmislili. Za onesvješteneog Stephena se brine njegov stariji prijatelj Leopold Bloom. Ta banalna priča ima svoju paralelu u Odiseju u epizodi Kirka a na još jednoj razini poglavlje je puno biblijskih aluzija. Premda je to dio romana, pisano je u obliku drame (čak i uz didaskaliju) bez centralnog pripovjedača. No to je dijalog koji se sastoji uglavnom od unutrašnjih monologa, od fantazije. Moglo bi se reći da je u tom poglavljaju odlučujuća logika sna, fantazije, a ova nas opet upućuje na duševne bolesti, na šizofreniju, na seksualne devijacije. Javljuju se (na jedan ili drugi način) svi likovi iz ranijih dijelova romana, oni tako reći izrancuju iz prošlosti snažno sugerirajući cikličnost. Ukratko: radi se onome što Barthes naziva eksplozijom značenja, o poglavljima koje je moguće svesti na jedan nazivnik, na bilo koji sažetak, jer će

se značenje uvijek »preliti« preko granica naših formulacija.

Ako je to bio primjer otkrića mnogočaćnosti, kao korisna ilustracija shvaćanja teksta kao djela bez čvrstih mesta poslužiti će nam poglavlje o semiotici lirske poezije u knjizi *Semiotika i Interpretacija* Roberta Scholesa. Scholes u tom poglavljiju citira neobično kratku pjesmu američkog pjesnika W. S. Merwina koja pored naslova ima samo jedan stih:

Elegy
Who would I show it to
Elegy
Kome bih je pokazao

Ta pjesma naravno djeluje zbumujuće, jer toliko odstupa od onoga što obično shvaćamo pod pjesmom. Po Scholesu ono što taj »minitekst« ipak čini pjesmom je naslov koji nas upućuje na određeni književni rod, tj. na kôd u kojem taj jedini stih valja čitati. Kako bi čitalac bio sposobljen da u stihu otкриje pjesmu mora fešto znati o tradiciji elegije jer same »riječi na papiru« ne sačinjavaju potpuno i samostalno pjesničko djelo nego samo »tekst«, tek neki nacrt, obris koji čitalac onda treba nadopuniti svojim vlastitim udjelom i znanjem. Moglo bi se da-pače reći da, što više poznamo (u našem slučaju) tradiciju elegije, to će nam pjesma imati bogatije značenje. Jer onda ćemo uvidjeti da se tu zapravo radi o anti-elegiji, o odbijanju ne samo žalosti nego i želje da se piše zvučna, rječita, u krajnjoj liniji pomirljiva, ukratko »elegijska« pjesma.

Pri čitanju takve kratke pjesme koja je (kao što nas Scholes podsjeća) samo ekstremni slučaj kratkih i nadasve jezgrovith pjesama na engleskom jeziku, potrebno je da izgradimo nužni okoliš, za shvaćanje. U stihu »Kome bih je pisao« onaj »kome« se odnosi na čitaličku publiku, a osim toga, budući da je elegija tužaljka (nad dragim i poštovanim pokojnikom), sama ta osoba (budući da je mrtva) pjesmu ne bi mogla čitati. Dakle čemu uopće pisati takvu pjesmu? Zaključujući svoju analizu, Scholes kaže:

Promatrajući semiotički, važni aspekti ove male interpretativne vježbe su slijedeći: 1. kako bismo čitali pjesmu moramo poznavati tradiciju njezina roda /.../ i određeni broj tekstova u toj tradiciji i 2. moramo posjedovati neku vještinstvu da nadopunimo elemente (narativne, dramatske, retoričke, osobne) koji nedostaju zbog eliptične prirode pjesničkog izraza. Zajednički, oni upućuju na važnu premisu semiotičkog proučavanja pjesništva: pjesma je tekst povezan s drugim tekstovima koji zahtijeva aktivno sudjelovanje osposobljenog čitaoca za njezinu interpretaciju.

Relativno je lako naći privigovore nevadenoj tvrdnji: nije teško govoriti o tradiciji kada se radi 'na primer' o elegiji, ali postoji dobar broj pjesama (da se zadrižimo na lirici) gdje nije moguće pozvati se na neku izrazitu tradicionalnu prošlost. Često će biti važnije potpuno druge srodnosti odnosno okolnosti. Scholes je toga svjestan o čemu svjedoči njegov drugi primjer iz navedenog poglavljaja. Radi se opet o Merwinovoj pjesmi, ovaj puta pod naslovom »When the war is over« /Kad završi rat/. Ovdje je od velike pomoći ako znamo da je to ironična varijanta na jednu pučku pjesmu. Bez tog znanja nećemo vidjeti vrijednost u toj pjesmi, nego će nas ona prije ostaviti zbumjenim. U nekom drugom slučaju bit će potrebno poznavanje pjesnikova života ili možda kraja gdje je pjesma napisana. U svim slučajevima u pjesmi je kao nevidljivom tintom upisan neki kod, ostao je trag koji kao upravlja ili »kroj« djelo na svoj specifični način.

Na kraju se valja kritički osvrnuti na Barthesovu teoriju o tekstu u okviru poststrukturalističkih tendencija. Historički gledano, zapostavljanje autora je dio opće Barthesove antiakademске orientacije koja je bila u Francuskoj najizrazitija u tzv. lansonizmu, tumaćeci književno djelo kao izraz stvaraočeve individualnosti. Barthes poručuje da nema takve izravne veze između autora i djela, nego da je ta veza daleko složenija nego što je lansonizam zamislio. Naposlijetku je Barthesova orientacija urodila tezom o potpunom nestanku autora iz djela i sav je naglasak prebačen na ulogu čitaoca koji u tekstu otkriva tkivo bez čvrstih granica u prostoru i vremenu. No pored toga nema sumnje da se radi o

Barthesovoj oštrotici protiv tzv. klasičnog strukturalizma kako se on očituje 'na primjer' u poznatoj analizi Claude Lévi-Straussa i Romana Jakobsona Baudelaireova soneta »Mačke«. Kao što je sam Lévi-Strauss u vezi s time komentirao, umjetničko djelo je

»predmet s vrlo određenim svojstvima koja valja analitički izolirati, i to se djelo može u potpunosti definirati na temelju takvih svojstava. Kad smo Jakobson i ja pokušali izraditi strukturalnu analizu jednog Baudelaireova soneta, nismo mu prišli kao 'otvorenom djelu' u kojem bismo mogli naći sve što je bilo ispunjeno kasnijim vremenima; pristupili smo /sonetu/ kao predmetu koji, kada je stvoren, ima tvrdoču – tako reći – kristala; mi smo se ograničili da ta svojstva iznesemo na vidjelo.«

Barthesu je naročito stalo da se suprotstavi takvom idealu umjetničkog djela kao zatvorene cjeline, kao (da se poslužimo terminom Lévi-Straussa) neke vrsti kristala. Zato toliki naglasak na otvorenosti pojma teksta, zato je Barthes bio i jedan od glavnih i najranijih pobornika francuskog novog romana, zato ga je toliko zanimalo i oduševljavao Brechtov epski teatar. Jer, kao što nam je poznato, i Brecht je zazirao od idealna zatvorene, savršeno dotjerane umjetnine i nasuprot tome je upravo pakos potkopavao homogene umjetničke cjeline, ne dopuštajući gledaocu da se »uspava« u jednočnom prihvatanju djela.

Vrijedelo bi ovđu ukratko spomenuti da je još mnogo ranije, 1919. godine, angloamerički pjesnik & kritičar T. S. Eliot u svom čuvenom esaju »Tradicija i individualni talent« zastupao teze vrlo slične Barthesovim o tekstu. Terminologija je naravno bila drukčija. Eliot ne govori o kodovima, no on tvrdi da se umjetnik predaje tradiciji koja mora govoriti kroz njegova djela. I što je bolji pjesnik to će biti manje njegove ličnosti u konačnom djelu, tako da je – po čuvenoj Eliotovoj usporedbi – pjesnički poput katalizatora u proizvodnji sumporne kiseline, bez njega naime nema pjesme ali mu u krajnjem proizvodu neće biti ni traga. Dakle, po Eliotu, kroz pjesnika progovara tradicija, a po Barthesu je tekst protkan širokim spletom kodova iz prošlosti i sadašnjosti, po Eliotu pjesnika nema u pjesmi, a po Barthesu je pjesnik nestao u tekstu kao pauk u paučini.

Očito je da se u oba slučaja radi o generalizacijama koje je teško u cjelinu prihvati. Zar bismo mogli prihvati tvrdnju da u uspješnoj pjesmi nema ni traga pjesnikove ličnosti? Ne bi teško naći suprotnih primjera. No u oba slučaja radilo se o oštroti reakciji nasuprot utjecajnim tendencijama Eliotova odnosno Barthesova vremena. A te reakcije, kao što znamo na temelju povijesne dinamike, tježe da u svojoj oštroti krenu do drugog ekstrema pa ih se kasnije pobornici takvih stavova često održi ili ih barem modifiraju. To se dogodilo Eliotu koji je svoju teoriju o impresionalnosti pjesnika kasnijih godina objašnjavao i ograničio na razne načine. Na Barthesovu teoriju o tekstu pripadala je poslednjem desetljeću njegova kritičkog rada. Pa premda je, kao što smo već rekli, teško Barthesovu teoriju prihvati u cjelinu, gotovo bilo bio sklon podsjetiti na izrek da su u znanosti katkada veće zabilude korisnije nego mali koraci naprijed. Tako nam 'na primjer' Barthesova teorija o tekstu otvara oči, odnosno upozorava nas na slijepu točku, na činjenicu da se dugim stoljećima individualna originalnost nije smatrala nužnim preduvjetom vrijednosti (nešta čega smo u našoj dobi tek djelomično svjesni) i, drugo, da čak i u razdobljima kada smatramo individualno stvaralaštvo bitnim preduvjetom ima više »suradnje« među stvaraočima nego što bismo u prvi čas i mogli pomisli. A to je već dovoljno da neka teza privuče naš interes i da se njome pozabavimo.

*podnaslov d.p.

Napomena:

1. Mary Barton, poznati roman viktorijanske spisateljice Mary Gaskell.