

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).  
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



**Maša GRDEŠIĆ**

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Ulica Ivana Lučića 3  
HR – 10 000 Zagreb  
mgrdesic@m.ffzg.hr

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v12i1.4>

**Izvorni znanstveni članak**  
**Original Research Article**

Primljeno 28. travnja 2025.  
*Received: 28 April 2025*

Prihvaćeno 13. lipnja 2025.  
*Accepted: 13 June 2025*

# OD INFORMANTA DO KULTURNOG KODA UZ TEORIJU KNJIŽEVNE REFERENCIJE ROLANDA BARTHESA

## Sažetak

Polazeći od naizgled sporednoga problema informanata, u radu se opisuju i komentiraju načini na koje francuski književni i kulturni teoretičar Roland Barthes pristupa odnosu književnosti i zbilje. Barthes je u „Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ (1966) pripovjednu jedinicu informanata definirao kao „čiste datosti“, no već se u istom tekstu pokazalo da se informanti mogu dodatno interpretirati, što ga je potaknulo da postavi pitanje o funkcionalnosti i smislenosti svih elemenata u pripovjednom tekstu. Ta napetost između koncepcije pripovjednog teksta unutar koje svaki element ima smisao koji se tumači na višoj opisnoj razini i potrage za elementima koji su „beznačajni“ i ne može ih se dodatno interpretirati otpočetka je prisutna u Barthesovu radu te joj se autor vraća i u kasnijim tekstovima. Problem informanata tako dobiva redefinirano mjesto u koncepciji „notacija“ u članku „Stvarnosni učinak“ (1968) u kojem Barthes izlaže svoju teoriju realizma, a u studiji *S/Z* (1970) pitanju beznačajnih detalja posvećuje značajan prostor, ova puta u obliku koncepcije kulturnog koda ili kodova koji sadrže „akumulirano kulturno znanje“. Na kraju, članak „Tekstualna analiza jedne Poeove pripovijetke“ (1973) predstavlja moguću sintezu i suživot dviju proturječnih koncepcija značenja i beznačajnosti, pri čemu se „banalne notacije“ mogu shvatiti kao dio kulturnog koda, odnosno kao kulturna i književna konvencija.

Cilj je ovog rada u prvom redu podsjetiti na kategoriju informanata koja, iako nazgled i sama beznačajna, u sebi sadrži jedno od ključnih pitanja koje je na različite načine zaokupljalo Barthesa i u njegovim kasnijim tekstovima: ima li sve u tekstu smisla ili postoje znakovi bez značenja. Kategorija informanata stoga može biti korisna suvremenim istraživanjima o problemu značenja kod Barthesa jer pokazuje da je balansiranje između značenja i beznačajnosti, odnosno između borbe protiv naturalizacije znaka unutar građanske ideologije i utopijske žudnje za oslobođenjem od značenja, i u književnosti i u drugim značenjskim sustavima, bila trajna odlika njegova rada.

**Ključne riječi:** Roland Barthes, informant, notacija, kulturni kod, realizam

### **Problem informanata: ima li sve u pripovjednom tekstu smisla?**

Pitanje odnosa tekstualnosti i društveno-kulturne zbilje jedna je od tema koje su obilježile opus francuskoga književnog i kulturnog teoretičara Rolanda Barthesa. On je, raspravljajući o književnim pripovjednim tekstovima ponudio nekoliko teorijskih kategorija iznimno korisnih za analizu odnosa književnosti i zbilje, a to su kategorije informanata, notacija i kulturnog koda.

Ako polazimo od Barthesova doprinosa teoriji književnosti, tada je nezaobilazan njegov članak „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, objavljen 1966. kao uvod u tematski broj časopisa *Communications* posvećen teoriji pripovijedanja.<sup>1</sup> Nakon uvodne refleksije o univerzalnosti pripovjednog teksta, Barthes predlaže da se poteškoća koju predstavlja analiza potencijalno beskonačnog broja pripovjednih tekstova pokuša razriješiti potragom za „zajedničkim modelom“, odnosno „zajedničkom strukturom“ pripovjednih tekstova koju su povelili ruski formalisti, kao i Vladimir Propp i Claude Lévi-Strauss, te njihov rad povezuje s načelima Saussureove strukturalne lingvistike („Uvod“ 47-48).

Kao što je dobro poznato, Barthes koristi Benvenisteovu „teoriju razina“ da bi odgovorio na pitanje od čega se sastoje pripovjedni tekstovi (51). Sukladno lingvističkoj analizi rečenice, pri strukturalnoj analizi pripovjednih tekstova potrebno je „najprije razlučiti više opisnih instanci, a zatim ih smjestiti u hijerarhijsku [...] perspektivu“ (52). U tako uspostavljenoj „teoriji razina“ i rečenicu i pripovjedni tekst može se opisati pomoću dvije vrste odnosa – distribucijskih i

<sup>1</sup> Štoviše, u hrvatskom kontekstu tvrdnja Grahama Allena o „Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ kao prvom Barthesovu tekstu s kojim se susreću studenti i studentice književnosti itekako vrijedi (4).

integracijskih – pri čemu se distribucijski tiču odnosa među jedinicama smještenih na istoj razini, dok integracijski odnosi podrazumijevaju prijelaz jedinica s jedne razine na drugu. Barthes zatim nudi vlastitu podjelu opisnih razina pripovjednog teksta: prvu razinu naziva razinom „funkcija“ u Proppovu i Bremondovu smislu, drugu imenuje razinom „radnje“, odnosno „likova“ u smislu Greimasovih aktanata čija je uloga ponajprije određena njihovim djelovanjem, a treća je razina „pripovijedanja“ koja odgovara Todorovljevoj razini diskursa (53).

Već prvi korak pri određivanju „najmanjih pripovjednih jedinica“ ili funkcija Barthesovu teoriju razina odvaja od Proppove „sintaktičke“ teorije koja se ponajprije bavi distribucijskim određenjem jedinica (Doležel 188). Iako će značenje jednog dijela jedinica ovisiti o njihovu značaju za razvoj radnje (Propp 29) te će svoj smisao ostvarivati na istoj razini, razini funkcija, druge će jedinice svoj puni smisao ostvariti tek prijelazom na višu razinu, razinu radnje. Stoga Barthes funkcije u širem smislu dijeli na dva velika razreda, odnosno distribucijske funkcije i integracijske funkcije. Ta će se dva razreda dijeliti dalje u podrazrede pa će tako unutar razreda funkcija Barthes razlikovati osnovne funkcije (jezgre) i katalizatore, a unutar razreda indicija „*indicije* u pravom smislu“ i informante ili obavijesti („Uvod“ 56–59).

Prve načelno odgovaraju Proppovoj i Bremondovoj upotrebi pojma „funkcija“ te se tiču praćenja akcije, odnosno pomnog bilježenja svega što likovi rade. Budući da svaki čin nije jednako važan za nastavak zapleta, Barthes je jezgrama nazvao one jedinice koje „predstavljaju prave zglobove pripovjednog teksta (ili jednog njegovog odlomka)“, otvaraju, zadržavaju ili zatvaraju „alternativu važnu za nastavak priče“ i ne mogu se izostaviti a da se ne izmijeni priča, a katalizatorima pak jedinice koje „popunjavaju‘ pripovjedni prostor koji dijeli funkcije – zglobove“ (57).

No, nisu katalizatori jedini zaduženi za „širenja u odnosu na jezgru“ (59), već tu ulogu također obavljaju indicije u užem smislu riječi, kao i informanti. Za razliku od funkcija koje smisao dobivaju sintagmatskom potvrdom, odnosno njihovo se značenje zaključuje „malo dalje“ u tekstu, potvrda razreda indicija jest paradigmatička, odnosno nalazi se „više gore“, dakle, na višoj opisnoj razini – onoj radnje ili pripovijedanja, gdje neka indicija završava (56). Indicije se ne odnose na „dovršen i dosljedan čin“ poput funkcija, nego „na neki više ili manje raspršen pojam, koji je ipak neophodan za smisao priče: karakterne indicije koje

se odnose na likove, informacije koje su u vezi s njihovim identitetom, isticanje 'atmosfera' itd." (56).

Razred indicija dijeli na dva podrazreda, onaj „*indicija* u pravom smislu, koje se odnose na neki karakter, osjećaj, atmosferu (sumnje, na primjer), filozofiju; i *obavijesti*, koje služe postavljanju, smještanju u vrijeme i prostor“ (58). Dok je kod indicija „označeno uvijek implicitno“, kod obavijesti ili informanata „to nije slučaj, barem ne na razini priče: to su čiste datosti, s neposrednim značenjem“ (58). Indicije „podrazumijevaju odgonetavanje“, a informanti „daju gotovu spoznaju“ i njihova je svrha učiniti „vjerodostojnom stvarnost referencije“ (58–59). U tom smislu informanti upravljaju „iluzijom zbilje“ pripovjednog teksta te njihova funkcionalnost, premda „krhka“ kao i ona katalizatora, „nipošto nije ništavna“: „On je posredovatelj stvarnosti i na osnovi toga, neosporno funkcionalan, ne na razini priče, već na razini diskursa.“ (59)

Premda Barthes jedno od ključnih pitanja u ovom tekstu postavlja nekoliko stranica prije no što će se upustiti u podjelu funkcija na razrede i podrazrede, čini se da je detaljnija analiza kategorija katalizatora i informanata nužna kako bi se ponudio odgovor na to pitanje. Barthes se, naime, pita: „Je li sve u pripovjednom tekstu funkcionalno? Ima li smisla sve, do najmanjeg detalja? Može li se pripovjedni tekst u potpunosti podijeliti na funkcionalne jedinice?“ (54). Zasad je njegov stav da „na različitim stupnjevima sve u pripovjednom tekstu nešto znači“, odnosno da nema nijednog detalja bez smisla – „ili sve ima smisla, ili ništa nema smisla“ (54).

Barthes u ovom odlomku sažima problematiku koja se mogla naslutiti i u njegovim ranijim tekstovima i kojoj će se opsesivno vraćati u velikom broju svojih kasnijih radova. Posrijedi je, dakle, pitanje značenja najsitnijih „detalja“ u pripovjednom tekstu na koje će Barthes nuditi odgovore koji se mogu prikazati kao kretanje između dvije krajnosti: s jedne strane, uvjerenja da sve u tekstu ima smisla, da svaki detalj posjeduje značenje koje će se na višoj razini analize moći iščitati kao ključan simbol, te s druge strane, žudnje za „čistom datosti“, elementima teksta koji nemaju značenje koje bi se moglo dodatno interpretirati.

U „Uvodu“ prevladava prvo uvjerenje – sve u tekstu ima smisla. Iako Barthes naglašava slabu funkcionalnost katalizatora i informanata, nužnu da bi se zadržala podjela na četiri pripovjedne jedinice, također inzistira na tome da „zabilježeno uvijek čini sebe značajnim, tako da katalizator neprestano pobuđuje semantičku napetost diskursa: to ima ili će imati smisla“ (58). Međutim,

budući da su sve četiri funkcije sadržajne a ne formalne jedinice, njihov bi se smisao načelno trebao tražiti na razini priče, tj. događaja i likova. S obzirom na to, Barthesovu pitanju o smislu „detalja“ može se pridružiti potpitanje: imaju li takvi detalji smisla samo na razini diskursa, kao kada je posrijedi ekonomija poruke (kataliziranje ili punjenje jezgre), ili se ipak može govoriti o smislu na razini priče? Jesu li, konačno, katalizatori i informanti punopravne *sadržajne* pripovjedne jedinice?

U tom smislu ne iznenađuje da Barthes ovdje inzistira na razlici između književnosti i filma te tvrdi da u književnosti „sloboda izraza (što proizlazi iz apstraktnog karaktera jezične djelatnosti) povlači mnogo jaču odgovornost nego u ‘analogijskim’ umjetnostima kao što je film“ (54). Film kao audiovizualni medij ima pokaznu, dijegetičku snagu (Gilić 41; Chatman 30) koju književnost kao „jezična“ djelatnost ne posjeduje: književnom će tekstu trebati barem nekoliko stranica da pokuša *opisati* ono što film može prikazati u jednoj sekundi jednoga kadra. Književni će pripovjedni tekst stoga nužno morati napraviti izbor pri opisivanju dijegetičke zbilje, što osobito dolazi do izražaja kada je riječ o realističkoj poetici. Čim je posrijedi izbor, nameće se zaključak da više ne može biti govora o slučajnostima<sup>2</sup> te da informanti koji sačinjavaju opis nisu samo puke obavijesti, već da „imaju smisla“, odnosno da posjeduju značenje važno za razumijevanje čitavoga pripovjednog teksta.

Pogledajmo Barthesove primjere. Kada definira „embrionalni karakter“ funkcije u najširem smislu kao „ono što joj omogućuje da u pripovjedni tekst zasije element koji će kasnije sazreti, na istoj ili na nekoj drugoj razini“, koristi primjer papige iz Flaubertove pripovijetke *Jednostavno srce*: u određenom se trenutku spominje „kako djevojčice potprefekta iz Pont-l’Évêquea imaju papigu – zbog toga što će ta papiga kasnije imati veliku važnost u Felicitinu životu“ („Uvod“ 54). Već je ovdje jasno da će se za papigu, jedinicu koju smo prvotno smatrali informantom, pukom obaviješću, daljnjim čitanjem i povezivanjem podataka pokazati kako zapravo funkcionira kao jedna od indicija nužna za tumačenje karaktera glavne junakinje. Također, kada navodi primjer iz romana *Goldfinger* Iana Fleminga da je „James Bond ugledao čovjeka pedesetih godina“, Barthes napominje kako je istodobno riječ o informaciji o dobi lika koja se

<sup>2</sup> Za razliku od toga, u filmu može biti riječ o slučajnostima, dapače, jedna kategorija Peterličevih „čimbenika sličnosti“ (sličnosti između filma i „zbilje“) jest upravo „autonomija filmom prikazanog prizora“: kada se snimi nešto što se nije namjeravalo ili kada se ne uspije snimiti ono što se htjelo (18).

uklapa u „određeni portret“ dok je „s druge strane, neposredno označeno to da Bond ne poznaje svog budućeg sugovornika“ (55). Ta informacija istovremeno funkcionira i kao informant (dob lika) i kao indicija (atmosfera opasnosti), ali i kao jezgra: Barthes tu jedinicu imenuje „početak opasnosti i potreba za identifikacijom“ te je tako smješta na početak nove sekvence (55). Barthes će i sam kasnije u tekstu upozoriti na taj problem opaskom da „neka jedinica istovremeno može pripadati dvama različitim razredima“, odnosno da „neke jedinice mogu biti miješane“ te će rečeno potkrijepiti još jednim primjerom: „Piti whisky (u aerodromskom halu), radnja je koja može služiti kao katalizator pojmu (osnovnom) čekanja, ali je isto tako i indicija stanovite atmosfere (mondenost, opuštenost, sjećanje itd.)“ (59).

Osim što će te opservacije navesti Barthesa da ustvrdi kako su njegovi pojmovi samo „privremeni“ (56) te da stoga u drugom dijelu svoga članka ponudi ponešto drugačiji pristup strukturalnoj analizi pripovjednih tekstova (73–78), one još jednom svjedoče o snazi analitičareve žudnje za interpretacijom. Kada svoju dedukcijom uspostavljenu teoriju pokušava objasniti pojedinačnim primjerima, Barthes svakom informantu uz njegovu čisto obavijesnu funkciju pripisuje i simboličko značenje, što potvrđuje tezu da je u tom članku prevagnuo onaj teorijski pristup koji tvrdi da u pripovjednom tekstu „sve ima smisla“, odnosno da se značenje *svake* pripovjedne jedinice iščitava na višoj opisnoj razini.

Međutim, ako se uistinu sve jedinice čitaju na višoj razini smisla, znači li to da je svaki informant zapravo indicija ili postoje informanti koji se ne mogu dalje interpretirati? Postavljanjem tog pitanja informant, naizgled skromna i trivijalna, pa i zanemariva pripovjedna jedinica, postaje ključno mjesto Barthesove teorije značenja. Sekundarna literatura, međutim, informante uredno navodi i definira u kontekstu „Uvoda u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, no rijetko se njima detaljnije bavi. Za razliku od mnogih književnoteorijskih i naratoloških priručnika koji taj problem ne komentiraju, Wallace Martin u svojoj knjizi *Recent Theories of Narrative* (1986) donekle ulazi u tu problematiku tako što, prvo, definira informante kao „manje indicije koje fiksiraju ambijent, vrijeme“ te, drugo, nudi konkretnu analizu jednoga pripovjednog teksta, pripovijetke „Blaženstvo“ Katherine Mansfield, pomoću tih Barthesovih pojmova (113).<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Premda je, dakako, literatura o Barthesu vrlo opsežna, informanti su samo iznimno njezina preokupacija. Ovdje ponajprije navodim Martinovu klasičnu studiju koja sadrži opširniji komentar informanata, što je rijetko i u starijoj i novijoj naratološkoj literaturi koja se bavi Barthesom, a još je rjeđe u suvremenoj literaturi o Barthesu. Suvremena literatura većinom je posvećena temama poput

Martin svoj komentar Barthesova teksta započinje raspravom o grupiranju funkcija (jezgri i katalizatora) u sekvence, pri čemu bilježi sljedeće: „Fleksibilnost ove teorije, u kojoj jezgra na jednoj razini (‘od izravnog značaja za daljnji razvoj priče’) postaje katalizator ili satelit na sljedećoj višoj razini, neizbježno dovodi do pitanja o tome kako odlučujemo što je značajno“ (114). Umjesto da se zadovolji jednostavnim zaključkom „da je svaka funkcija jezgra u jednom, a satelit u drugom smislu“, Martin podsjeća na Barthesove opisne razine te tvrdi da se „moramo pomaknuti na integracijsku razinu iznad analize činova kako bismo razumjeli narativnu strukturu“ (115). Tu se Martin poziva na Tomaševskog i njegovo razlikovanje dinamičkih i statičkih motiva, od kojih su prvi važni za fabulu/priču, a drugi za siže/diskurs, te objašnjava da je namjerno odlučio iskušati Barthesove pojmove na modernističkoj pripovijetci kao što je „Blaženstvo“ jer je većinom sastavljena upravo od statičkih motiva, odnosno katalizatora, „konvencionalnih akcijskih sekvenci“ i „beznačajnih činova“ (115). Stoga, zaključuje Martin, „premda Barthesovi sateliti mogu biti nebitni s točke gledišta akcijske sekvence, mogu biti nužni elementi na sljedećoj hijerarhijskoj razini narativne organizacije, onaj likova“ (115).

Martin analizu informanata smješta u poglavlje pod naslovom „Indicije, informanti i statički motivi“ u kojem uspijeva problematizirati status informanata dvama argumentima. Prvo, poput Barthesa kada poduzima konkretnu analizu primjera iz *Goldfingera*, punjenjem informanata koje je identificirao u pripovijetci „Blaženstvo“ dodatnim značenjem: „Informanti koji fiksiraju ambijent mogu se činiti neizbježnim viškom svake priče, no oni su više od toga. Društvo i kultura u Engleskoj tijekom 1910-ih nisu samo pozadina pripovijetke; oni u velikoj mjeri stvaraju likove“ (123). Dakle, činjenica da informanti formiraju likove uvelike ih približava indicijama te je Martinov drugi argument vezan upravo uz problematiku Barthesovih opisnih razina:

Klasifikacija opisnih detalja kao slobodnih/vezanih ili indicije/informanta može se izmijeniti kada se pomaknemo na višu razinu u hijerarhijskoj organizaciji teksta. Vatra gori u dječjoj sobi i Bertha pali jednu u salonu

---

fotografije, glazbe, žalovanja, ljubavi, užitka itd. ili uz to također posuđuje i modificira formu njegovih knjiga poput *Svijetle komore* i *Rolanda Barthesa po Rolandu Barthesu*. Dobar su primjer potonjeg *The Argonauts* Maggie Nelson (2015), hibridna knjiga o *queer* obitelji i seksualnosti, te *The Book of Mutter* Kate Zambreno (2017), fragmentarna studija o bolesti i smrti autoričine majke. Obje se danas svrstavaju u žanr „autoteorije“ koji je uvelike inspiriran Barthesovim eksperimentima s teorijskim pisanjem (Fournier).

(informanti: proljeće je i priča se zbiva u doba prije centralnoga grijanja). Ali vatra gori i u Berthinim grudima – „jedva se usudila disati iz straha da je ne rasplamsa jače“ (indicija), te su *tako informanti povučeni u sferu teme, gdje i sami postaju indicijama*. (123, moj kurziv)

Imajući na umu, dakle, Barthesovu višestruku interpretaciju svake pripovjedne jedinice (piti *whisky*, četiri telefonske slušalice i sl.) i Martinovo inzistiranje na analogiji između „vatre u kaminu“ (informant) i „vatre u grudima“ (indicija), sve se izvjesnijim čini zaključak da informanti nisu isključivo bilješke, notacije stvarnosti ili čiste datosti, već da im se na višoj opisnoj razini može pripisati dodatno značenje koje ih povezuje s drugim indicijama i informantima s kojima dijele zajedničku funkciju karakterizacije nekog lika, konstruiranja nekog prostora i vremena ili iskazivanja neke teme.

Premda problem informanata, sitnih detalja koji se čine beznačajnima za strukturu pripovjednog teksta, na prvi pogled izgleda trivijalan, Barthes će se tom pitanju vraćati u brojnim kasnijim tekstovima, a bliska se problematika može pronaći i u ranijim autorovim djelima. U „Uvodu“ Barthes informante tretira na sličan način na koji je u *Mitologijama* pisao o znakovnoj tvorbi mitova. Dokle god jedinice „čovjek četrdesetih godina“, „četiri telefonske slušalice“ i „whisky“ nisu samo čiste informacije, beskorisni detalji, već dobivaju potpunije značenje na višoj opisnoj razini, jasno je da nas Barthes i dalje navodi da, baš kao u *Mitologijama*, „pomnije pogledamo ono što se podrazumijeva i da učinimo eksplicitnim ono što implicitno znamo“ (Culler, *Barthes* 58).

Pitanje ima li pripovjedne jedinice koja ne pridonosi značenju čitava sustava moglo bi se dovesti u odnos s pitanjem ima li „prirodnog“ znaka koji osim svoga očitog (ili denotativnog) značenja ne posjeduje nijedno drugo (ili konotativno) značenje. Konkretnije: jesu li četiri telefonske slušalice samo četiri slušalice i je li mladi crni vojnik koji salutira francuskoj zastavi samo vojnik koji salutira zastavi – i ništa više? Kako piše Jonathan Culler u svojoj knjizi o Barthesu, „otkriće mitologa“ jest spoznaja „da ‘naprirodnija’ opaska o svijetu ovisi o kulturnim kodovima“ (*Barthes* 29–30). U tom smislu, Barthes u poglavlju *Mitologija* pod naslovom „Mit danas“ mitove tumači kao značenjske sustave drugog stupnja. Takav tip sustava koristi već postojeće znakove kao svoje označitelje te im pridružuje novo, ideološki obojeno označeno (*Mitologije* 147). Fotografija crnoga francuskog vojnika tako više ne prikazuje samo crnoga francuskog vojnika već počinje značiti „francuski patriotizam“, odnosno „ujedinjenu francusku naciju“

(149). Prema Grahamu Allenu, Barthesova teorija mita kao „metajezika“ (44) pojašnjava kako je moguće da „nešto može istodobno biti doslovno ono samo i medij putem kojeg se ideologija propagira“ (39): „Upravo je stoga mit toliko važan za održavanje i širenje građanske ideologije. Budući da označitelj u mitu uvijek može pokazivati u dva smjera, izluđujuće ga je teško kritizirati“ (44).

Moglo bi se zaključiti, na tragu ove rasprave te ranije iznesenih primjedbi Wallacea Martina, da je informant u sklopu sustava prvog stupnja „samo“ informant, a da mu se na drugom stupnju pripisuje dodatno, ideološki obojeno označeno, međutim, još uvijek stoji pitanje jesu li svi informanti na drugoj razini indicije ili ipak ima informanata koji su „samo“ informanti? Ne može biti slučajno ni samo ime te jedinice: informanti doista vrše funkciju informanata ili *doušnika*, štoviše, doušnika ideologije u tekstu.

Pogledajmo stoga поближе primjer informanta koji Martin izdvaja iz pripovijetke „Blaženstvo“. Na jednom mjestu u pripovijetci pripovjedač napominje da je Berthina beba „na sebi imala bijelu haljinu od flanela“ (Martin 114). Možemo se zadovoljiti čistom informacijom o boji bebine odjeće, no isto tako možemo, služeći se kulturnim kodovima koji ravnaju društvenom komunikacijom, zaključiti sljedeće: boja odjeće koju biramo djeci nije nimalo nevažna, naime, poznato je da je u zapadnom društvu plava boja rezervirana za dječake, a ružičasta za djevojčice te roditelji odlučuju hoće li pristati slijediti te kulturne konvencije ili će ih izbjeći izborom neke rodno neutralne boje poput zelene, žute ili pak bijele koja unutar iste kulture također može označavati nevinost i čistoću, u ovom slučaju nevinost i čistoću malog djeteta.<sup>4</sup>

S obzirom na tu i slične potencijalne analize, jasno je da informanti vrše mnogo važniju funkciju no što se čini nakon prvog čitanja „Uvoda u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“. U tom se smislu može ustvrditi da nije riječ o prirodnim, normalnim i nevinim znakovima, već da su i informanti itekako podložni dodatnoj interpretaciji u okviru kulturnih kodova. S time na umu, u sljedećim će se poglavljima nastaviti pratiti Barthesova stalna zaokupljenost pitanjem ima li sve u pripovjednom tekstu smisla ili ipak postoje jedinice bez

<sup>4</sup> S tim bi u vezi bilo zanimljivo pokušati iskoristiti tu teorijsku kategoriju u raspravama o odnosu književnosti i popularne kulture. Referencije na popularnu kulturu u književne tekstove ulaze upravo u obliku informanata koji se mogu čitati kao indicije: filmovi i serije koje gledaju, glazba koju slušaju, marke odjeće koju nose, supermarketi i trgovački centri u kojima kupuju čitatelju koji barata potrebnim kulturnim kodovima sasvim jasno otkrivaju (sup)kulturnu pripadnost likova.

značenja, koje se sada može povezati s prividno „skromnom“ kategorijom informanata.

### Notacije ili o nerealističnosti realizma

Analiza slična Martinovoj mogla bi se provesti i na Barthesovu primjeru barometra iz Flaubertove pripovijetke *Jednostavno srce* kojim se pozabavio u tekstu „Stvarnosni učinak“.<sup>5</sup> Na početku članka Barthes navodi nekoliko informanata iz Flaubertove pripovijetke – stari klavir, barometar te piramidu kutija i kartona („Reality“ 11). Povratak pitanju informanata, odnosno „notacija (podataka, opisnih detalja)“, kako ih ovdje naziva, Barthes započinje redefinicijom pojmo-va iz „Uvoda“. Tako za strukturalnu analizu kaže da se većim dijelom bavila „izdvajanjem i sistematizacijom glavnih artikulacija pripovjednih tekstova“ pa je stoga takve pripovjedne jedinice uglavnom isključivala iz svojih istraživanja kao detalje „suvišne“ s obzirom na strukturu ili ih tretirala kao „filu, punjenje (katalizatore), kojima je doznačena neizravna funkcionalna vrijednost“ (11). Sada će Barthes „notacijama bez funkcije“, koje se s točke gledišta strukture čine „skandaloznima“ i „povezanim s nekom vrstom narativnog luksuza“, dodijeliti novu ulogu kojom će pokušati opravdati njihovo mjesto u narativnom tkivu (11).

Međutim, to opravdanje neće ići u smjeru transformacije informanata u indicije na temelju analize kojom upravljaju kulturni kodovi, već će se bazirati upravo na oduzimanju „kulturnog“ značenja tim sada „beskorisnim detaljima“. Primjerice, zanimljivo je da Barthes informant „klavir“ uspijeva iščitati kao „znak o buržujskom statusu njegove vlasnice“, a „kutije kao znak nereda i nečega poput izokretanja ili gubitka statusa“ (11), dok barometru ne može pronaći baš nikakvu funkciju. Stoga se čini da je barometar nasumično odabran kao primjer „stvarnosnog učinka“ jer nema razloga da ga se ne tumači, poput spomenutog klavira, barem kao znak pripadnosti njegove vlasnice građanskoj klasi. Naime, posjedovanje barometra i sposobnost služenja tim instrumentom zasigurno doprinose karakterizaciji njegovih vlasnika. Antoine Compagnon, komentirajući Barthesov stav prema odnosu književnosti i zbilje u knjizi *Demon teorije*, također smatra da spomen barometra upućuje „na opsjednutost vremenskim prilikama kakva odgovara Normandiji“ te da stoga u Flaubertovoj noveli nije „bezrazložan“ (*Demon* 132-133).

Tako postaje jasno da je Barthesu trebao bilo barometar bilo neki drugi detalj, „beznačajna“ notacija, da bi mogao izložiti svoju tezu o „stvarnosnom učinku“, odnosno o načinu funkcioniranja „realizma“ u književnosti (Compagnon, *Demon* 133). Stoga ponovno postavlja pitanje koje sada naziva „najvažnijim za strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, no na njega daje ponešto drugačiji odgovor nego u „Uvodu“: „Je li sve u pripovjednom tekstu smisleno, značajno? A ako nije, ako postoje beznačajni dijelovi, koje je, da tako kažemo, konačno značenje ove beznačajnosti?“ (Barthes, „Reality“ 12). Za razliku od „Uvoda“, gdje je prevladavao stav da sve ima smisla, da književnost nije „šumovita“ umjetnost (Barthes, „Uvod“ 54), ovdje mu je veoma stalo do toga da dokaže kako u pripovjednom tekstu ipak postoje beznačajni detalji koji se opiru interpretaciji pomoću kulturnog koda te im se ne može pripisati dodatno značenje na višoj opisnoj razini.

Barthes se ovdje poziva na postojanje beznačajnih detalja kako bi izložio svoju teoriju realističke referencije koju Compagnon kritizira kao primjer ekstremne antimimetičke teze. Barthes se koristi barometrom, piše Compagnon, da bi mogao pokazati kako u pripovjednim tekstovima ipak ima „nepotrebno zabilježenih pojedinosti koje ne bi upućivale ni na što do na zbiljsko, kao da putem njih zbiljsko provaljuje u roman“ (*Demon* 133). Barthes tako tvrdi da „u semiotičkom pogledu, ‘konkretan detalj’ tvori *izravni* dosluh referenta i označitelja; označeno se odaginje iz znaka, a s njim, dakako, i mogućnost da se razvije *forma označenog*, tj. sama pripovjedna struktura“ („Reality“ 16) te nastavlja:

To bismo mogli nazvati *referencijskom opsjenom*. Istina te opsjene sastoji se od ovoga: pošto ga je realističko iskazivanje ukinulo kao denotacijsko označeno, „stvarno“ se u njega vraća kao konotacijsko označeno; jer istodobno dok se smatra da te pojedinosti izravno denotiraju stvarno, one ga, ne kazujući to, upravo i označavaju: Flaubertov barometar, Micheletova vratašca, na koncu ne govore ništa do ovo: *mi smo stvarno*; tada se označava upravo kategorija „stvarnoga“ (a ne njegovi prigodni sadržaji); drugim riječima, upravo izostanak označenoga u korist referenta postaje sam označitelj realizma: proizvodi se „stvarnosni učinak“. (16)

Dakle, na prvoj se razini znak (tj. detalj) sastoji od označitelja i ispražnjenog označenog, odnosno predstavlja „samog sebe“, u smislu informanata koji se tumače kao „čista datost“, međutim, na drugoj razini, u smislu značenjskog sustava drugog stupnja, prvi znak postaje označiteljem novog znaka, a označeno toga

novog znaka kategorija je „stvarnog“, odnosno *realizma*. Prema Andrei Lešić, „umjesto što proizvodi značenja unutar svijeta teksta, ovaj tip nedenotativnog detalja konotativno upućuje na ‘stvarnost’ u svojoj njenoj ‘haotičnosti’“ (91-92).

U nastavku teksta Barthes uspostavlja vezu između devetnaestostoljetnog realizma i modernizma: „Proizvodi se ‘stvarnosni učinak’ koji je temelj one skrivene ‘vjerodostojnosti’ koja formira estetiku svih standardnih djela moderniteta“ („Reality“ 16). „Vjerodostojnost“ koja obilježava modernizam „izranja iz namjere da se promijeni trodijelna priroda znaka tako da se opisna notacija pretvori u čisti susret između predmeta i njegova izraza“, no ta je modernistička težnja za „dezintegracijom znaka“ već bila prisutna i u realizmu, „iako na ponešto regresivan način, jer se postiže u ime referencijskog obilja, dok je nasuprot tome danas cilj isprazniti znak te odgurati njegov predmet u beskonačnost do točke u kojoj bi se dovela u pitanje, u radikalnom stilu, prastara estetika ‘reprezentacije’“ (16). Premda Barthes književnost realizma povezuje sa željom za reprezentiranjem zbilje, što smatra regresivnim, također u njoj prepoznaje začetak modernističkog odnosa prema stvarnosti. Za njega je devetnaestostoljetni realizam „samo fragmentaran, nepravilan, ograničen na ‘detalje’“, dok se „najrealističnije pripovijedanje koje se može zamisliti razvija na nerealističan način“ (16).

O toj „nerealističnosti“ realizma Barthes je pisao i na drugim mjestima pa tako, primjerice, u *Užitku u tekstu* navodi da uživa u egzaktnosti realističkog pripovijedanja: „Čitam u *Bouvardu i Pécuchetu* ovu rečenicu u kojoj nalazim užitak: ‘Stolnjaci, plahte, ubrusi vertikalno su visjeli pričvršćeni drvenim štapačama za napetu užad. Ja tu uživam u suvišku točnosti, u svojevrsnoj manjkalnoj preciznosti jezika, u opisivačkom ludilu (koje opet nalazimo u tekstovima Robbe-Grilleta)’“ (*Užitak* 123). Također, u tekstu „Objektivna književnost“, posvećenom tehnici opisivanja koju je u književnost uveo Alain Robbe-Grillet,<sup>6</sup> tvrdi da je riječ o književnosti koja „traži samo jedan modus percepcije: osjetilo vida“ te da predmet koji se opisuje „nikada nije nacrtan u tri dimenzije, nema dubine“ („Objective“ 12-13). To je „predmet bez podrijetla, bez asocijacija i bez referencija“: „Čitava umjetnost ovog autora sastoji se od toga da se predmetu podari ‘postojanje’, a da mu se uskrati ‘bit.’“ (14)

Tako shvaćeni, Robbe-Grilletovi romani predstavljaju radikalnan književno-povijesni primjer gomilanja „beznačajnih“ detalja, informanata ili notacija, koji

<sup>6</sup> Barthes je Robbe-Grilletu posvetio četiri kraća teksta, sakupljena u knjizi *Kritički eseji (Essais critiques)*, 1964).

se na višoj opisnoj razini ne mogu čitati kao indicije, odnosno ne posjeduju pojedinačno simboličko značenje, međutim, sam književni postupak „manijakalno preciznog“ opisivanja proizvodi učinak „nerealističnosti“ realizma. Barthes pozitivno vrednuje Robbe-Grilletovu poetiku kao radikalni projekt, a u „Stvarnosnom učinku“ neizravno ju predstavlja kao modernističku razradu primarno realističke tehnike opisivanja. U tom smislu Flauberta i Robbe-Grilleta neraskidivo povezuje Barthesov interes za notacije ili informante, koji se ovdje pokazuju kao pripovjedne jedinice ključne za razumijevanje odnosa između realističkog i modernističkog opisa.

Dok bi se s jedne strane moglo ustanoviti da je zajednički nazivnik većine Barthesovih djela razotkrivanje arbitrarnosti, artifičnosti i kulturne kodiranosti znakova, u velikom broju njegovih tekstova također je prisutan lajtmotiv posve suprotnog predznaka koji upućuje na mogućnost da u pripovjednim (i drugim) tekstovima postoje elementi koji ne ovise o kulturnom kodu. Osim notacija, takav tip „prodora stvarnog“ predstavljaju, primjerice, „označitelji bez označenog“ u *Carstvu znakova* te *Rolandu Barthesu po Rolandu Barthesu* (Culler, *Barthes* 105). Dakako, točno je da Barthes u „Stvarnosnom učinku“ kritizira „ideologiju našeg vremena“ (odnosno „Doxu“) koja vjeruje da „konkretno“, „stvarno“ govori samo za sebe, odnosno da se „opire značenju“ i strukturi („Reality“ 14–15), no i sam u navedenim primjerima žudi za „formama s praznim značenjem“ (Culler, *Barthes* 105). Uostalom, upravo se tog pitanja dotakao u knjizi *Roland Barthes po Rolandu Barthesu* u poglavlju pod naslovom „Oslobođenje od značenja [smisla]“:

Očito sanja o svijetu koji bi bio *oslobođen od značenja* (kao što je netko izuzet od vojne službe). Počelo je to još s *Nultim stupnjem pisanja*, gdje je sanjao o „odsustvu svakog znaka“; a onda, tisuće nepredviđenih potvrda tog sna (povodom teksta o avangardi, o Japanu, o glazbi, o aleksandrincu itd.).

[...]

Međutim, za njega nije riječ o tome da se pronade neko predznačenje, kao podrijetlo svijeta, života, činjenica, koje prethodi značenju, nego prije da se zamisli jedno postznačenje: treba prijeći, poput puta posvećenih, cjelokupno značenje, da bi se moglo osloboditi od njega, izuzeti ga. Stoga dvostruka taktika: protiv Doxe treba podizati zahtjev u korist značenja,

jer značenje je proizvod Povijesti, ne Prirode; ali protiv Znanosti (paranoičnog diskursa) valja podupirati utopiju ukinutog značenja. (*Roland* 87)

### **S/Z: svaki je kod kulturni kod**

Kada je riječ o Barthesovu pristupu književnim tekstovima, nemoguće je zaobići *S/Z*, knjigu objavljenu 1970. te u cijelosti posvećenu čitanju Balzacove pripovijetke *Sarrasine*. Dok se u priručničkoj literaturi uvriježilo *S/Z* promatrati kao prekretnicu između autorovih strukturalističkih radova i njegove kasnije pripadnosti poststrukturalističkoj teoriji,<sup>7</sup> drugi preispituju tu opreku te knjigu vide kao Barthesovu *summu*, „kompendij njegovih pogleda na književnost i susretište projekata koji su se često smatrali proturječnima“ (Culler, *Barthes* 73). Jonathan Culler tako tvrdi da je „mnogo toga što se kasnije pozdravljalo kao ‘poststrukturalističko’ zapravo već uočljivo u strukturalističkim tekstovima“ (*Barthes* 65).<sup>8</sup>

Da je kontinuitet između vlastitih tekstova Barthesu itekako važan, potvrđuje činjenica što i ovaj tekst započinje svojevrsnom polemikom sa svojim ranijim radovima, kao što se na početku „Stvarnosnog učinka“ osvrnuo na „Uvod“. Premda je sklon izrugivanju svojim ranijim analizama, nazivajući opreke kojima se koristi „krivotvorinama“ (Barthes, *Roland* 91–92) te se u njegovu opusu svakako može identificirati snažna sklonost pobuni protiv vlastitih teorijskih pristupa „čim se pojavi mogućnost da postanu ortodokсни“ (Culler, *Barthes* 57), nužno je naglasiti i trajan interes za određene teme, pa tako i za kategoriju informanata. Zbog čestoga, eksplicitnog ili implicitnog, referiranja na vlastite ranije radove njegovi se tekstovi ne doimaju toliko kao napuštanje starih projekata koliko kao rezimiranje, dodatno pojašnjenje, opravdanje ili pak priznanje i propusta u analizi i ograničenih mogućnosti analitičkog modela. Barthes nove teorijske pristupe temelji na prethodnim otkrićima te u *S/Z* ponovno rabi pojmove poput „strukturalne analize“ ili „stvarnosnog učinka“, utvrđujući i proširujući gradivo poznato iz istoimenih članaka.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Npr. Allen (79) ili Compagnon (*Demon* 125–126), no rijetki su priručnici koji to ne tvrde.

<sup>8</sup> Slično tvrdi i Andrea Lešić, koja dodatno povezuje *S/Z* s utjecajem rada Julije Kristeve i Jacquesa Derridaa (222) te objašnjava da *S/Z* unutar francuskog konteksta predstavlja odmak od strukturalizma, no iz perspektive ruskog formalizma i sovjetske semiotike može se čitati kao „uzor strukturalne analize“ (225–226).

<sup>9</sup> Knjiga je izvorno objavljena 1970., a nastala je na temelju njegovih seminara održanih na École Pratique des Hautes Études 1968. – 1969.

S obzirom na to, treba upozoriti na sličnost između „Uvoda u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ i S/Z. Očite razlike u „žanru“, stilu i metodi tekstova zaklanjaju i neke bitne sličnosti. S/Z svakako uključuje pomak od ranijih istraživanja, međutim, ne radi se o radikalnom rezu, nego u velikoj mjeri o nastavku, razvoju i razradi već postojećih kategorija. S druge pak strane, „Uvod u strukturalnu analizu“ iznenađuje svojom kompozicijom i svojim stilom te ga se ne bi smjelo proglasiti samo suhoparnim izlaganjem strukturalističkog modela. Stoga što se u prvom dijelu teksta uspostavlja jedan model koji će se u drugom dijelu zamijeniti novim, iako donekle sličnim modelom, što se stalno upozorava na privremenost pojmova i na otvorenost istraživanja, što se naizgled strogo definirane pripovjedne jedinice iščitavaju na više različitih načina, ali i stoga što članak vrvi analogijama i metaforama,<sup>10</sup> „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ približava se S/Z te na taj način svjedoči o visokom stupnju teorijske, ali i stilske dosljednosti u Barthesovu radu.

Na početku S/Z Barthes se, dakle, kritički osvrće na strukturalnu analizu pripovjednih tekstova koju sada opisuje kao pristup koji je težio „sve priče svijeta (a ima ih toliko mnogo) vidjeti unutar jedne strukture“ zbog čega je tekst „izgubio svoju razliku“ (S/Z 3). Ta razlika, međutim, „nije, očigledno, neka cjelovita, nesvodljiva kvaliteta (prema mitskom pogledu na književno stvaralaštvo), nije ono što označava individualnost svakog teksta“, već suprotno, „to je razlika koja se ne zaustavlja i koja se artikulira kroz beskonačnost tekstova, jezika, sistema: razlika koja se vraća u svakom tekstu“ (3). Barthes nas stoga stavlja pred izbor: možemo ili proučavati sve tekstove kao manifestacije dubinske strukture, kao potvrde zajedničkog modela, ili istražiti način na koji se razlikuju od sebe samih.<sup>11</sup>

Premda ovdje suprotstavlja ta dva pristupa, Barthes će ih kasnije u „Tekstualnoj analizi jedne Poeove pripovijetke“ mnogo pomirljivije predstaviti kao divergencije unutar istraživanja strukturalne analize pripovjednih tekstova te će prvi nazvati strukturalnom, a drugi tekstualnom analizom („Textual“ 317).<sup>12</sup> Dok se

<sup>10</sup> Primjerice, analogije s botanikom („kad opiše cvijet, botaničar se ne bavi opisivanjem stručka“, 49) i s glazbom (kontrapunkt, fuga, 64), te metafore poput „embrionalnog karaktera“ funkcije (54), „rizika“ sadržanog u jezgrama (58), „odmora“ i „obilja“ vezanog uz katalizatore (58), „pupanja“ ili širenja u odnosu na jezgru (59), strukturnog „šepanja“ u vezi s distaksijom i integracijom (76) itd.

<sup>11</sup> Barbara Johnson u osvrtu na S/Z također ističe utjecaj Derridaova rada na Barthesove teze u toj knjizi.

<sup>12</sup> Članak je izvorno objavljen 1973. kao „Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe“ u zborniku *Semiotique narrative et textuelle* (ur. Claude Chabrol).

uz prvi pristup vežu termini poput modela, strukture i gramatike, drugom će Barthes pridružiti ideje teksta, prostora, strukturacije, označljivosti (*significance*), „koju ne promatramo kao završeni, zatvoreni proizvod, nego kao proizvodnju u razvoju, ‘uključenu’ u druge tekstove, druge kodove (intertekstualno), te stoga povezanu s društvom i kulturom na načine koji nisu deterministički već citatni“ (317). Tako je cilj tekstualne analize „uspjeti koncipirati, zamisliti, živjeti pluralnost teksta, otvaranje njegove ‘označljivosti’“ (317).

Za razumijevanje „tekstualne analize“ Balzacove pripovijetke u *S/Z* ključna je opreka na temelju koje Barthes „uspostavlja vrijednost teksta“ i „utvrđuje osnovnu tipologiju tekstova“ (*S/Z* 3), odnosno opreka između „čitljivog“ i „ispisivog“ teksta ili „klasičnog“ i „modernog“ teksta. Ta se „evaluacija“ ne može povezati ni sa znanošću ni s ideologijom već samo s praksom, „a ta praksa jest ona pisanja“. Ispisivo, „ono što se danas može napisati (preispisati)“, jest „naša vrijednost“ jer čitatelja iz potrošača pretvara u proizvođača teksta (4).

Nakon početne evaluacije, odnosno razlikovanja između čitljivih i ispisivih tekstova, slijedi operacija koju Barthes naziva „interpretacijom“: „Interpretirati tekst ne znači dati mu (više ili manje opravdano, više ili manje slobodno) značenje, nego, upravo suprotno, uvažavati *plural* koji ga ustanovljuje“ (5). Pomoću te „predodžbe trijumfalnog plurala, neosiromašenog nikakvim ograničenjima reprezentacije (imitacije)“ Barthes zamišlja „idealni tekst“ koji se sastoji od „mnogih mreža u interakciji, od kojih nijedna ne može nadići ostale“ (5). Takav idealni, potpuno pluralni tekst Barthesov je utopijski projekt sličan žudnji za „oslobođenjem od značenja“ iz prethodnog poglavlja jer, umjesto zamišljenog teksta „koji ne može biti narativne strukture, gramatike ili logike“, u praksi zapravo imamo posla s „nepotpuno pluralnim tekstovima, tekstovima čiji je plural više ili manje škrt“ (6).

Za razliku od „integralno pluralnih tekstova“, odnosno pisanja samog, „umjerenom pluralnim“ ili „samo višeznačnim“ tekstovima, „vjernih zapadnjačkom sistemu zatvaranja, proizvedenih na temelju ciljeva tog sistema, odanih zakonu Označenog“, može se prići pomoću „skromnog instrumenta“ konotacije (6-7). „Konotacija je put u polisemiju klasičnog teksta, u tu ograničenu pluralnost na kojoj se klasični tekst bazira“, a funkcionira upravo na temelju „svoje moći povezivanja s ranijim, kasnijim ili izvanjskim spominjanjima, s drugim dijelovima teksta (ili drugog teksta)“, baš poput funkcija i indicija u „Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ s kojima je Barthes ovdje izjednačava (8). Tako

tvrdi da konotaciju određuju „dva prostora“, sekvencijski i aglomeracijski, pri čemu je prvi sukcesivni niz naredbi te bi odgovarao ranijem pojmu funkcije, a drugi povezivanje određenih dijelova teksta s drugim značenjima izvan materijalnog teksta u „‘nebule’ označenih“ te se poklapa s pojmom indicije (8).

Premda je pluralnost klasičnog teksta ograničena, Barthesu je iznimno stalo uvjeriti čitatelja da je potrebno, i kada je posrijedi takav „čitljiv“ tekst, odreći se potrage za konačnim značenjem teksta: „[S]ve znači neprestano i nekoliko puta, ali bez da se delegira velikom finalnom skupu, konačnoj strukturi“ (12). Stoga se sada zalaže za „postupnu analizu“ jednog teksta, Balzacove pripovijetke *Sarrasine*, pomoću analize „korak po korak“. Takva je „postupna analiza“ suprotstavljena strukturalnoj analizi, no s druge je strane također njezin svojevrsni nastavak. Ako je strukturalna analiza stala „kod velikih struktura“, sada će se sve „niti značenjâ pratiti unatrag, da se ne napusti nijedno poprište označitelja bez pokušaja određivanja koda ili kodova kojima je to poprište možda ishodišna točka (ili cilj)“ (12).

Kako bi pokušao izbjeći „penetraciju, izokretanje teksta“ te „pretjerano strukturiranje teksta“, odnosno nametanje tekstu „one dodatne strukture koja bi ga zatvorila“ (12-13), Barthes ključne pojmove strukturalističke analize zamjenjuje novim terminima *leksije* i *koda*. Leksije su „jedinice čitanja“, za koje Barthes jasno kaže da su „arbitrarne do krajnosti“, međutim, također postavlja zahtjev da „svaka leksija treba imati najviše tri ili četiri značenja koja se mogu pobrojati“ (13). Lomljenje teksta u leksije olakšava Barthesu praćenje „pomicanja i ponavljanja označenih“ i to, kako stalno ponavlja, ne da bi utvrdio „istinu teksta (njegovu duboku, stratešku strukturu) nego njegovu pluralnost (koliko god škrtu)“ (14). Mogli bismo stoga ustvrditi da se jedinice značenja neće na kraju, za razliku od funkcija i indicija, „regrupirati, opskrbiti metaznačenjem“ (14), odnosno neće se čitati i tumačiti na višoj razini integracije, već će ostati pobrojane i opisane na distribucijskoj razini.

Funkcije i indicije zamijenit će pet kodova koje Barthes ovdje koristi kako bi barem donekle grupirao tekstualne označitelje od kojih se sastoji *Sarrasine*. Hermeneutički kod upravlja formuliranjem i razotkrivanjem zagonetki u tekstu, a proairetički se tiče nizanja činova likova u sekvence, semički se kod odnosi na prepoznavanje svojstava koja se mogu pripisati likovima, mjestu ili predmetu, kulturni kodovi uključuju „brojne kodove znanja ili mudrosti na koje tekst kontinuirano referira“ te ih se može zvati i referencijalnim kodovima jer „diskursu

pružaju temelj u znanstvenom ili moralnom autoritetu“ (18), dok se pomoću simboličkog koda može doprijeti do (ograničene) višeznačnosti teksta jer je taj kod zadužen za pripisivanje dodatnih, simboličkih značenja elementima ostalih kodova, osobito semičkog i referencijalnog, te na kraju Barthesu omogućuje da ponudi, usprkos svim ogradama, poprilično dosljednu i zaokruženu interpretaciju pripovijetke *Sarrasine*.

Barthes zatim naglašava kako tih pet kodova „tvori neku vrstu mreže“, a ne „popisa“ ili „paradigme koju treba ponovno uspostaviti“ jer kod je „perspektiva citata, priviđenje struktura“ (20). U tom su smislu svi kodovi zapravo kulturni, a ne samo onaj koji nosi to ime, jer se svi pozivaju na „ono što je napisano, tj. na Knjigu (kulture, života, života kao kulture)“ te im je stoga „podrijetlo ‘izgubljeno’ u širokoj perspektivi već napisanog“ (21). Budući da su kodovi „potpuno izvedeni iz knjiga“ (206) te se mogu opisati kao „akumulirano kulturno znanje koje omogućuje čitatelju da prepozna detalje kao doprinose određenoj funkciji ili sekvenci“, tada pripovjedni tekst funkcionira kao „proizvod raznolikih kulturnih diskursa“ te ne treba težiti njegovoj interpretaciji, već analizi teksta kao „intertekstualnog konstrukta“ (Culler, *Barthes* 70–71).

Tekstualne označitelje koje smo ranije tumačili pomoću indicija u užem smislu sada valja, načelno govoreći, analizirati u sklopu semičkog koda (lik, mjesto, predmet), dok će informanti ili notacije, također načelno, prijeći u jurisdikciju kulturnog ili referencijalnog koda, s tim da će upravljanje dodatnim značenjem tih jedinica koje se ranije ostvarivalo na višoj opisnoj razini sada preuzeti simbolički kod. Tu je važno naglasiti da Barthes više ne govori o ostvarivanju značenja na „višoj“ razini, već o „eksploziji i disperziji teksta u intertekstualno, u tekst kulture“ (Allen 88). Do nekog izvora značenja, „zbilje“ ili pak podrijetla kodova, nemoguće je doprijeti jer za Barthesa tekst nije „niz riječi koji otpušta jedno jedino ‘teološko’ značenje (‘poruku’ Autora - Boga), nego višedimenzionalni prostor u kojem se raznoliki tekstovi, nijedan *originalan*, miješaju i sudaraju“, odnosno „tkivo citata crpljenih iz nebrojenih kulturnih izvora“ („Smrt autora“ 199).<sup>13</sup>

Znači li to da se svaki „beznačajan“ detalj treba čitati kao da je dio golemog teksta kulture te da će njegovo značenje u pripovjednom tekstu ovisiti o njegovim raznolikim upotrebama u tom tekstu kulture? Funkcionira li Barthesova te-

orija književne referencije u *S/Z* na temelju povezivanja tekstualnih označitelja s pripadajućim, već poznatim kulturnim označenima ili i ovdje nailazi na notacije koje nije u stanju čitati na taj način? Što je sada, dakle, s tzv. stvarnosnim učinkom, posjeduje li još uvijek svoju subverzivnu snagu ili je sada kao okamenjena književna konvencija također pod ingerencijom kulturnog koda?

Da bi se pokušao ponuditi odgovor na ta pitanja, potrebno je razmotriti nekoliko primjera Barthesove analize detalja (informanata ili notacija) u *S/Z*. Već se u trećoj leksiji (*S/Z* 18) spominje da se pripovjedač nalazi na „zabavi“, a toj će se „činjenici“ u sljedećim leksijama pridružiti drugi podaci, poput „Elysée-Bourbon“, „palače“ itd., koji će zajedno sačinjavati sem *Bogatstvo*. Pripovjedač, dakle, na početku svoje pripovijesti ne spominje eksplicitno bogatstvo obitelji Lanty na čijoj se zabavi nalazi, već na njega implicitno upućuje. Barthes tako „zabavu“ izdvaja iz leksije uz najavu da će s detaljima koji slijede tvoriti spomenuti sem *Bogatstvo*, palaču „Elysée“ povezuje s bogatom četvrti Faubourg Saint-Honoré u kojoj se nalazi te s Parizom u doba Bourbonske restauracije, koji nosi i simboličko značenje „mitskog mjesta naglih bogatstava sumnjiva podrijetla; gdje se zlato proizvodi bez izvora, dijabolično“ (21). Zanimljivo je primijetiti da preskače detalj „svilene zavjese“ iz šeste leksije koji bi se također mogao svrstati u istu skupinu (21), no sličnih će detalja u nastavku biti mnogo, poput onih u 11. leksiji („salon ukrašen srebrom i zlatom“, „blistavi svijećnjaci“, 25) ili, primjerice, u 84. leksiji („zlatni ukrasi visjeli su mu na ušima“, „prstenje čiji su krasni dragulji blistali na njegovim koščatim prstima“, „satni lanac koji je bljeskao“, 59).

Kako bi objasnio svoj pristup analizi detalja, u poglavlju pod naslovom „Citar“ Barthes piše: „*Zabava, Faubourg, Palača* bezazleni su podaci, naizgled izgubljeni u *prirodnom* tijeku diskursa; zapravo, oni su sitnice namijenjene isticanju predodžbe *Bogatstva* u tapiseriji snatrenja“ (22). Barthes ovdje ne pripisuje toliko važnost detaljima samima po sebi koliko njihovoj sposobnosti međusobnog povezivanja i grupiranja u svrhu oblikovanja zajedničkog označenog (u ovom slučaju *Bogatstva*) koje se u tekstu ne mora izravno navesti.<sup>14</sup> Međutim, i ovdje nailazi na neke notacije koje će same po sebi, kao nositeljice dodatnoga simboličkog značenja, postati presudno važne za „interpretaciju“ teksta. Takvi se

<sup>14</sup> Što, dakako, podsjeća na način na koji funkcioniraju indicije u „Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“, no osobito priziva alternativne pojmove koje Barthes nudi u istom tekstu, distorziju („distorziju znakova duž priče“) i ekspanziju („uklapanje nevidljivih ekspanzija u te distorzije“). Usp. Barthes, „Uvod“ 73–76.

detalji preobražavaju u prave simbole, poput papige ili glasovira u Flaubertovu *Jednostavnom srcu*.

Dok je u „Stvarnosnom učinku“ glasovir odlučio interpretirati pomoću kulturnog koda, a barometru nije uspio pripisati simboličko značenje, u S/Z notacije sličnog tipa analizira dvojako: primjerice, za plavi saten kojim su ukrašeni zidovi polukružnog budoara u koji se, nakon bijega od tajanstvenog starca, povlače pripovjedač i markiza de Rochefide Barthes kaže da može proizvesti „puki stvarnosni učinak (da bi se stvorilo ‘istinu’, mora se istodobno biti i precizan i beznačajan)“ ili pak „konotirati nepostojanost riječi mlade žene, koja govori o pokuštvu samo trenutak nakon što se prepustila egzotičnom činu, ili pripremaju put za euforično stanje u kojem će se čitati Adonisov portret“ (69).

Sada, dakle, istovremeno konstatira beznačajnost notacije te je čita na nekoliko načina, no za razliku od „plavog satena“, Barthes će simbolici „alabasterne svjetiljke“ koja se nalazi u istom budoaru posvetiti čitavo poglavlje. Povezuje alabasternu svjetiljku s Adonisovom slikom tako što tvrdi da svjetiljka, iako se doslovno nalazi izvan slike, „ipak, metonimijski, postaje unutarne svjetlo oslikane scene: alabaster (mek, bijel) [...] zapravo je mjesec koji osvjetljuje mladog pastira“ (69-70). Taj metonimijski mjesec funkcionira kao ključan simbol na nekoliko razina. Prvo, mjesec se kao motiv pojavio u 8. leksiji te je već tada, u sklopu semičkog koda, Barthes njegovo hladno svjetlo povezao s hladnoćom i prazninom kastrata (24). Drugo, unutar simboličkog koda sudjeluje u tvorbi značenjskog čvorišta koje Barthes naziva „replikacijom tijela“ stoga što se mjesec/mjesečina pojavljuje na Girodetovoj slici Endimiona koja je nastala pod utjecajem ove, Vienove, slike Adonisa.<sup>15</sup> Zaljubljena Selena noću posjećuje Endimiona i posjeduje ga pa se na taj način izokreću binarne opreke ženstvenosti i muževnosti te pasivnosti i aktivnosti. Detalj alabasterne svjetiljke tako se uzdiže do jednog od ključnih simbola u analizi Balzacove pripovijetke.

Barthes će u čitavoj studiji inzistirati na tzv. solidarnosti notacija u čitljivom pripovjednom tekstu, kakav je za njega *Sarrasine*. To dokazuje i primjerima sitnih detalja i načinom funkcioniranja proairetičkog koda (51). Koncentrirajući se na primjere iz proairetičkog koda, tvrdi da u čitljivom tekstu svaka radnja

<sup>15</sup> „Replikacija tijela“ (simbolički kod) zauzima važno mjesto u analizi Balzacove pripovijetke: *Sarrasine*ovu skulpturu La Zambinelle kardinal Cicognara daje izvesti u mramoru, Lantyjevi zatim traže Viena da je kopira te tako nastaje njegov Adonis koji je kasnije poslužio kao uzor za Girodetova Endimiona.

koja je započela mora i završiti. Baš kao što su funkcionirale jezgre u „Uvodu“, ovdje proairetizmi slijede kulturno-povijesni model osiguravanja kraja svakom početku: kada se djevojka koja se počela smijati ne bi prestala smijati ili kada se pripovjedač nikad ne bi prenuo iz svog snatrenja, više ne bismo imali posla s čitljivim tekstom, već s njegovom subverzijom, „skandalom“ koji može prouzročiti samo ispisivi, odnosno moderni pripovjedni tekst (51).

S obzirom na to da do značenja tako povezanih notacija možemo pokušati doprijeti samo pozivanjem na „ono što je napisano“ ili „Knjigu“, kako je već spomenuto, Barthesova teorija referencije i dalje je antimimetička. Barthes ovdje sustavno naglašava da je realizam književna konvencija poput svake druge te da i „realistički autor provodi vrijeme referirajući natrag na knjige: zbilja jest ono što je napisano“ (39). Između ostalog, Barthes problemu realističke književnosti posvećuje poglavlje „Slikarstvo kao model“ u kojem tvrdi da realistički pisac ne proizvodi kopije (zbilje) već pastiše. Naime, realistički pisac uvijek sa sobom nosi prazan okvir kojim uokviruje „kolekciju ili kontinuum predmeta koje ne bi mogao pretočiti u riječi bez te opsesivne operacije“ (54). Da bi mogao o njemu govoriti, „prvo transformira ‘stvarno’ u prikazani (uokvireni) predmet“ te se u tom smislu „realizam ne sastoji u kopiranju stvarnog već u kopiranju (prikazane) kopije stvarnog“ (55). Realistički je opis pastiš upravo zbog te „sekundarne mimeze“, kopiranja onoga što već jest kopija, međutim, kao što Barthes dosljedno tvrdi, zbog „beskonačne cirkularnosti kodova“ nemoguće je doći do izvora, do početka mimeze (55).

Problem realističkog opisa Barthes ponovno dotiče kada raspravlja o „portretu“, odnosno reprezentaciji tijela u Balzacovoj pripovijesti. Ni „stvarno tijelo (fiktionalno dano kao takvo)“ ne može izbjeći beskonačnu cirkularnost kodova te je i samo proizvod „replikacije modela uspostavljenog pomoću koda umjetnosti, tako da je ‘najprirodnije’ tijelo [...] uvijek samo *obećanje* umjetničkog koda iz kojeg je prethodno proizašlo“ (55). U tom je smislu „svako tijelo citat ‘već napisanog’“ te, primjerice, pripovjedač u *Sarrasine* Marianininu ljepotu opisuje isključivo služeći se kulturnim kodom (književnim, slikovnim ili kiparskim), referirajući na orijentalne pjesnike, *1001 noć* i priču o Aladinovoj svjetiljci: „Žena kopira Knjigu“ (33). Tako se, prvo, „ljepota zapravo ne može objasniti“ jer se može opisati samo pomoću citata iz Knjige, pomoću tautologija ili poredbi, te drugo, zbog prirode jezika opis tijela mora se svesti na „popisivanje detalja, monotonu inventuru dijelova, mrvljenje“ (113–114).

„Nitko ne može *vidjeti* La Zambinellu, beskrajno projiciranu kao totalitet nemoguć jer je lingvistički, *napisan*“, piše dalje Barthes, međutim, njezino tijelo jest stvarno, „no to stvarno tijelo je cjelovito (sjajno, čudesno) samo utoliko što potječe od tijela već napisanog u kiparstvu (antička Grčka, Pigmalion); i ono je (poput drugih tijela u *Sarrasine*) replika, proistekla iz koda“ (114-115). *Sarrasine*, tražeći „istinu“ o La Zambinellinu tijelu iza njezinih velova, postupa poput realističkog pisca, tvrdi Barthes, stoga što vjeruje da mora ići „*iza papira*“, odnosno „*unutar modela, ispod skulpture, iza platna*“ kako bi došao do zbilje (122). Taj postupak, međutim, vodi do neuspjeha, stoga što se „*iza papira ne nalazi zbilja, referent, već Referencija, ‘suptilna mnoštvenost pisanja’*“, odnosno „*ispod La Zambinelle* (te tako i unutar njezine skulpture) nalazi se *ništavilo* kastracije, od kojeg će *Sarrasine* umrijeti [...]“ (122). Slično tome, Barthes će na još nekoliko mjesta tvrditi kako ni „u najrealističnijem romanu referent ne posjeduje nikakvu ‘stvarnost’“ (80).

Kada pak u analizi leksija nailazi na detalje koje je teško iščitati bez nekog oblika pozivanja na „zbilju“, Barthes se redovito poziva na svoju koncepciju „stvarnosnog učinka“, koju koristi kao gotovu formulu, bez dodatnog pojašnjavanja, vjerojatno pretpostavljajući da je čitateljstvu njezino značenje poznato. Riječ je, dakako, o povijesnim osobama i datumima. Što se povijesnih osoba tiče (Diderot, Madame de Pompadour, Sophie Arnould, Rousseau, d’Holbach), one se u pripovijetci spominju samo usputno te im se pripisuje „minorna važnost“, a Barthes u toj činjenici vidi „mjeru autentičnosti“ koja povijesnim ličnostima daje njihovu „*točnu težinu stvarnosti*“ (101). Ako bi se pak povijesne osobe nalazile u središtu teksta, to bi ga učinilo manje stvarnim, smatra Barthes, no s obzirom na to da se nalaze u pozadini funkcioniraju kao „superlativni stvarnosni učinci“ (102).

Kada su pak posrijedi datumi, Barthes ih ne propušta izdvojiti iz teksta te ih analizira u okviru tzv. kronološkog koda koji je u konačnici dio referencijalnog ili kulturnog koda. Uz svaku vremensku odrednicu ne propušta napomenuti da se radi o stvarnosnom učinku, a kada se spominje konkretna godina, dodatno naglašava da je riječ o „čistom učinku ‘stvarnosti’: ništa nije ‘stvarnije’, mislimo, od datuma“ (207). Tako 1791. godinu, kada je obitelj Lanty pronašla Zambinellin kip, ne uspijeva povezati s drugim informacijama u tekstu, a kada 1758. godini (kada je Zambinella imala dvadeset godina) pokuša dodati 80 (jer danas ima sto), ispostavlja se da se radnja pripovijetke zbiva 1838., odnosno osam godina *nakon* što ju je Balzac napisao. S obzirom na malu vjerojatnost mogućnosti

da se priča odvija u budućnosti te na zakon „solidarnosti notacija“ koji upravlja čitljivim, može se pretpostaviti da detalj „sto godina“ ne treba čitati doslovno, u smislu preciznog određivanja dobi starca, već u prenesenom smislu, tako da znači „prastar“, „drevan“.

U obama slučajevima stvarnosni učinak u S/Z funkcionira kao dio kulturnog koda: u prvom, kao „čisti“ učinak stvarnog, odnosno književna konvencija kojoj je cilj postići da se tekst čini realističnim, usidrenim u „zbilju“, što se najčešće postiže navođenjem konkretnih datuma, te u drugom slučaju, kada i stvarnosni učinak kao dio kronološkog, tj. kulturnog koda sudjeluje u čvrstom povezivanju pripovjednih jedinica. Pripovjedni tekst satkan je od „pseudologičkih poveznica“: jedna naizgled beznačajna vremenska odrednica, Sarrasineovo kašnjenje na koncert kod ambasadora, pokrenut će tragičan slijed događaja koji će završiti njegovim ubojstvom (182). Isto tako, neke od informacija najvažnijih za rasplet teksta pripadaju upravo kronološkom kodu jer se pažljivim zbrajanjem tjedana i dana koje je Sarrasine proveo u Italiji može zaključiti da je tamo bio manje od jednog mjeseca, što je potpuno u skladu s njegovim položajem „stranca“, nekoga tko nije upućen u talijanske običaje te će zbog njihova nepoznavanja na kraju i umrijeti (124).

Tako se vremenske odrednice analiziraju unutar istoga kulturnog koda kao i sve druge notacije koje sasvim doslovno proizlaze iz knjiga, tj. Knjige. Kulturni ili referencijalni kod sastoji se od mnoštva drugih potkodova, kao što su kod mitologije, bajki, književnosti, glazbe, likovne umjetnosti, slikarstva, kiparstva, ljubavnih legendi, književni kod strasti, kod medicine, kod povijesti itd. Kulturni kod također upravlja notacijama koje se analiziraju pozivanjem na znanje sakupljeno u „Knjizi života“ (35) te pripadaju gnomičkom kodu, kodu etničke psihologije, ženske psihologije, dobne psihologije itd. „Knjiga života“ odgovara „rječniku Prihvaćenih ideja – odnosno rječniku uobičajenih konotacija“ (192) u kojem se mogu pronaći brojna stereotipna i klišeizirana uvjerenja, poput „Zvijezde su hirovite“, „Žene su plašljive“, „Parižani su duhoviti“, „Umjetnici su strastveni“ i sl. Premda se takvi stereotipi predstavljaju kao prirodni, Barthes podsjeća da su povijesno, kulturno i klasno određeni te tvrdi da bismo sakupljanjem „svog takvog znanja, svih takvih vulgarizama, stvorili čudovište, a to je čudovište ideologija“ (97). Baš kao i u *Mitologijama*, kulturni kod kao „fragment ideologije“ svoje klasno podrijetlo izokreće „u prirodnu referenciju, u poslovični iskaz“ (98), odnosno čini se da kodovi, premda svoje podrijetlo u

potpunosti vuku iz knjiga, „obratom tipičnim za građansku ideologiju, kojim kulturu pretvaraju u prirodu, ustanovljuju zbilju, ‘Život’“ (206).

U tom je smislu višestruko zanimljiv njegov uvid da u Balzacovoj pripovijetci poznavanje i nepoznavanje kulturnog koda upravlja zapletom i raspletom teksta. Naime, Sarrasine je uvjeren da je Zambinella žena jer se pretjerano oslanja na kulturne kodove koji, primjerice, svojstva plašljivosti, sramežljivosti, praznovjerja te, dakako, ženskog načina odijevanja automatski čitaju kao „ženstvenost“. Iako Sarrasine izvrsno poznaje jedan kulturni kod, upravo će ga nepoznavanje drugoga kulturnog koda, koda talijanske glazbe, na kraju doći glave. Sarrasine će umrijeti zbog pretjeranog oslanjanja na „diskurs drugih“, no i zbog „nedostatka u tom diskursu“: „Jedan nedostatak u toj enciklopediji, jedna rupa u tom kulturnom tkivu i rezultat može biti smrt“ (184-185). Barthes ovdje predstavlja kneza Chigija kao „glasnogovornika onoga vitalnog znanja na kojem se temelji ‘zbilja’“ i čiji će glas – „glas društvene istine, koda institucija, načela stvarnosti“ – zasluženo trijumfirati nad „složenim konstrukcijama simbola (čemu je bila posvećena čitava priča)“ (185).

Činjenica je, međutim, da je „načelo stvarnosti“ koje predstavlja istina o kastraciji također dio kulturnog koda u koji bi Sarrasine bio itekako upućen kada u Italiji ne bio stranac. To upućuje na zaključak da nema jednoga, jedinstvenoga kulturnog koda nego da su kulturni kodovi relativni, povijesno i kulturno određeni te da se na temelju poznavanja jednog nikako ne mogu donositi konačni sudovi o drugom. Relativnost kulturnog koda ili kodova daje naslutiti da stereotipi od kojih se navodno sastoji sva čitljiva književnost ne moraju nužno pogubno djelovati na pluralnost teksta. Plural takvih tekstova možda nije beskonačan, no čitljivi se tekstovi ni u kojem slučaju ne mogu svesti na puko nizanje općih mjesta – čemu, uostalom, S/Z služi kao doista monumentalno svjedočanstvo.

### **Zaključak: neodlučivost kodova**

Barthes će tijekom čitanja Balzacove novele inzistirati na tome da se radi o klasičnom tekstu s ograničenom pluralnošću, ali će njegova analiza istodobno uvjerljivo pokazivati koliko je zapravo ta „ograničenost“ relativna. Barthesovo čitanje *Sarrasine* najbolji je dokaz o višeznačnosti „čitljivih“ tekstova, a sličan poduhvat – iako mnogo manjeg opsega – poduzima analizirajući Poeovu novelu „Činjenice o slučaju gospodina Valdemara“ u članku „Tekstualna analiza jedne Poeove pripovijetke“. Na kraju tog teksta Barthes mnogo pomirljivije upozorava

da „ne smijemo preuveličati udaljenost koja razdvaja moderan tekst od klasične pripovijesti“ i to stoga jer je čitanje Poeove novele ponovno pokazalo da „jedna rečenica vrlo često referira na dva koda istodobno, bez da možemo odlučiti koji je od njih ‘pravi’ kod“ („Textual“ 335). Upravo je ta „neodlučivost kodova“ specifična za „tekst“, a njihova međusobna zamjenjivost, gubitak podrijetla njihovih glasova i nepostojanje hijerarhije upućuju na to da je posrijedi – i u slučaju čitljivog teksta – „pisanje“ (335).

Taj Barthesov članak i inače funkcionira kao pokušaj sinteze strukturalne i tekstualne analize, odnosno analitičkog modela koji predstavlja „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ i tipa čitanja predstavljenog u *S/Z*. Ton je ovdje vrlo sličan „Uvodu“ jer je sličan i žanr: kraći znanstveni rad koji funkcionira kao dio zbornika i u kojem valja sažeto iznijeti kontekst proučavanja problema, sistematizirati analitičke modele te ponuditi jasne primjere. Na početku teksta gotovo leksikografski definira strukturalnu i tekstualnu analizu te ih predstavlja kao „divergencije“ unutar šireg područja analize pripovjednih tekstova, no ne želi ih „proglasiti neprijateljicama“ (317). U tekstu se stječe dojam – kao i u *S/Z* – da je tekstualna analiza u sebe uključila strukturalnu, odnosno da je od nje preuzela kategorije jezgri, katalizatora ili proaireze, no da joj je ideja modela ili strukture predstavljala preveliko ograničenje te se stoga otvorila ideji „mobilne strukturacije teksta (strukturacije koje se premješta od čitatelja do čitatelja kroz povijest)“, odnosno njegovoj „označljivosti“ (317). Sinteza tih dviju ideja „koje su se dugo smatrale inkompatibilnima: ideje strukture i ideje kombinacijske beskonačnosti“ sada se čini neizbježnom jer je jezik, piše Barthes, „u isto vrijeme beskonačan i strukturiran“ (319).

Barthes se u analizi Poeova *Valdemara*, kao sažetoj verziji čitanja Balzacove pripovijetke, također služi leksijama i kodovima, no ovog su puta kodovi nešto drugačije postavljeni. Uz kulturni kod, kod akcije (proairetički), kod enigme (hermeneutički) i simbolički kod, pojavljuje se i kod komunikacije koji se tiče narativne razmjene, i između pripovjedača te čitatelja, i unutar dijegetičkog svijeta.<sup>16</sup> Svakako upada u oči nestanak semičkog koda, što se s jedne strane može objasniti činjenicom da sama novela ne stavlja velik naglasak na karakterizaciju likova, već se fokusira na pripovjedača u prvom licu kojim se Barthes bavi unutar komunikacijskog koda, dok se s druge strane sve informacije koje su ranije

<sup>16</sup> Barthes se u *S/Z* bavio pitanjem autora, pripovjedača, narativnog ugovora i sl., no uistinu je nedostajao kod pripovijedanja, odnosno kod komunikacije. Na to upozorava i Culler (*Structuralist*, 203).

potpadale pod ingerenciju semičkog koda sada obrađuju u okviru kulturnog i simboličkog koda.

Zanimljivo je i da se o kulturnom kodu sada govori u množini, kao o potkovima kulturnog koda koje u analizi Poeove pripovijetke čine znanstveni kod, retorički kod, metajezični kod, kronološki kod i društveno-povijesni kod (333). Informanti ili notacije i ovdje se mogu pronaći unutar kulturnog koda, no svakako treba naglasiti uvođenje zasebnog koda za datiranje – kronološkog koda – što je još jedan Barthesov pokušaj izlaženja na kraj sa „stvarnosnim učinkom“. Tako pripovjedačevu rečenicu „Moju je pažnju, u posljednje tri godine, više puta privukla tema mesmerizma“ ponovno iščitava na dva načina: prvo je značenje te informacije „naivno; bilježi se jedan od temporalnih elemenata eksperimenta koji slijedi: vrijeme njegove pripreme“, drugo se tiče čistoga stvarnosnog učinka jer „da je pripovjedač rekao sedam godina umjesto tri, to ne bi imalo nikakve posljedice za priču“ (324).

Dakle, datiranje do određene mjere još uvijek predstavlja nesvodivi značenjski „višak“, međutim, stoga što je kronološki kod dio *kulturnog* koda, treba ga shvatiti kao kulturnu, odnosno književnu konvenciju: „datiranje, koje se nama danas čini prirodnim i objektivnim, zapravo je bitno kulturna praksa – što je bilo za očekivati jer implicira određenu ideologiju vremena (‘povijesno’ vrijeme nije isto što i ‘mitsko’ vrijeme); skup kronoloških točaka referencije tako sačinjava snažan kulturni kod (povijesni način sjeckanja vremena u svrhu dramatizacije, znanstvenog dojma, stvarnosnog učinka)“ (333). Barthes će na kraju još jednom istaknuti važnost sitnih detalja za funkcioniranje pripovjednih tekstova: „Ne smije nas zabrinjavati činjenica da ekstremno banalne notacije možemo oblikovati u kod: upravo ih njihova banalnost, njihova prividna beznačajnost predodređuje za kodifikaciju, s obzirom na našu definiciju koda: korpus pravila koja su tako izlizana da ih uzimamo kao znakove prirode: no kada bi pripovjedni tekst od njih odstupio, vrlo bi brzo postao nečitljiv“ (334).

Stalno balansiranje između značenja i beznačajnosti, odnosno između borbe protiv naturalizacije znaka unutar građanske ideologije i utopijske žudnje za oslobođenjem od značenja, i u književnosti i u drugim značenjskim sustavima, uvelike je obilježilo Barthesov rad. U tom smislu, cilj ovog teksta u prvom je redu podsjetiti na kategoriju informanata koja, iako naizgled i sama beznačajna, u sebi sadrži jedno od ključnih pitanja koje je na različite načine zaokupljalo Barthesa i u njegovim kasnijim tekstovima: ima li sve u tekstu smisla ili postoje

znakovi bez značenja? U „Uvodu u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova“ svaka jedinica još uvijek mora imati značenje da bi pripovjedni tekst imao smisla, no već u „Stvarnosnom učinku“ ti konkretni detalji izravno povezuju označitelja s referentom, preskačući označeno, dok u S/Z sve takve sitne informacije obuhvaća kulturni kod koji počiva na kulturnom znanju utemeljenom na Knjizi kulture i Knjizi života.

Međutim, kao što je već istaknuto, Barthes će svejedno u svojim kasnijim tekstovima nastaviti tragati za „praznim znakovima“ odnosno „označiteljima bez označenog“, primjerice, u *Carstvu znakova*, studiji o Japanu, te u *Svijetloj komori*, hibridnoj knjizi o fotografiji, gdje tvrdi da je snimka „doslovno emanacija referenta“ (*Svijetla* 102).<sup>17</sup> Ta su istraživanja izvan dometa ovog teksta, kojem je namjera upozoriti da bi i suvremene rasprave o problemu značenja kod Rolanda Barthesa mogle profitirati obraćanjem pozornosti na kategoriju informanata za koju se ispostavlja da je snažno povezana s njegovim stalnim vraćanjem pitanju ima li sve u pripovjednom tekstu smisla.

### Citirana literatura

Allen, Graham. *Roland Barthes*. Routledge, 2003.

Balzac, Honoré de. „Sarrasine.“ *Nepoznato remek-djelo. Sarrasine. Gambara*. Prevela Vlatka Valentić, Litteris, 2006, str. 43–89.

Barthes, Roland. *Carstvo znakova*. Prevela Ksenija Jančin, August Cesarec, 1989.

---. *Mitologije*. Prevela Morana Čale, Naklada Pelago, 2009.

---. „Objective Literature: Alain Robbe-Grillet.“ *Two Novels (Jealousy/In the Labyrinth)*, autor Alain Robbe-Grillet, preveo Richard Howard, Grove Press, 1965, str. 11–25.

<sup>17</sup> „Zovem ‘fotografskim referentom’ ne onaj *fakultativno* stvarni predmet na koji upućuju slika ili znak, nego *nužno* stvarni predmet postavljen pred objektiv, bez čega ne bi bilo fotografije“ (97). U *Svijetloj komori* posebno je zanimljiva kategorija *punctuma* nasuprot *studiuma*. Dok se *studium* odnosi na interes za fotografiju koji može biti politički, povijesni, estetski (34), *punctum* „pridolazi slomiti“ *studium*, „dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me“, *punctum* je „ubod, rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka. *Punctum* neke snimke je slučaj koji me u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara)“ (34). Kako piše Marianne Hirsch u knjizi o obiteljskim fotografijama, *punctum* je „idiosinkratičan, ne može se teoretizirati: to je ono što nas dira upravo zbog naših sjećanja i povijesti, kao i načina na koje strukturiramo vlastiti osjećaj partikularnosti“ (93). Detaljniju analizu koncepcije *punctuma* i njegove veze sa smrću, žalovanjem i Derridaovom idejom spektralnosti nudi članak Luke Bekavca „Smrt u *Svijetloj komori*: Barthes i Derrida“ (2007). Isplatio bi se s tim usporediti i Barthesova zadnja predavanja o „Neutralnom“ i bilješke za pripremu romana koje Compagnon analizira u završnom dijelu svoje knjige *Antimodernisti* (388–389). Compagnon se tu fokusira na Barthesovu koncepciju „Pjesme“ koja je sada ta koja „ima moć spasiti svijet“ (388), njezina je svrha „obrti vrhnje‘ realnosti“, „dohvatiti *iver* sadašnjosti“, ona „*izravno* hvata‘ titraj svijeta“, u njoj zamjećuje „najtananiji stupanj ‘diobe realnog’ koja određuje pjesmu kao ‘vršak partikularnog’“ (389).

- . „Reality Effect.“ *French Literary Theory Today. A Reader*, uredio Tzvetan Todorov, preveo R. Carter, Cambridge UP, 1982, str. 11-17.
- . *Roland Barthes by Roland Barthes*. Preveo Richard Howard, Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- . „Smrt autora.“ *Suvremene književne teorije*, uredio i preveo Miroslav Beker, Matica hrvatska, 1999, str. 197-201.
- . *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*. Prevela Željka Čorak, Antibarbarus, 2003.
- . *S/Z*. Preveo Richard Miller, Hill and Wang, 1974.
- . „Textual Analysis: Poe’s *Valdemar*.” *Modern Criticism and Theory. A Reader*, uredili David Lodge i Nigel Wood, preveo Geoff Bennington, Longman, 2008, str. 317-36.
- . „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova.“ *Suvremena teorija pripovijedanja*, uredio Vladimir Biti, prevela Dubravka Celebrini, Globus, 1992, str. 47-78.
- . *Užitak u tekstu koji slijedi Varijacije o pismu*. Preveli Zvonimir Mrkonjić i Vanda Mikšić, Meandar, 2004.
- Bekavac, Luka. „Smrt u Svijetloj komori: Barthes i Derrida.“ *Književna smotra*, sv. 39, br. 146 (4), str. 61-72.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell UP, 1978.
- Compagnon, Antoine. *Antimodernisti. Od Josepha de Maistre do Rolanda Barthesa*. Preveo Marko Gregorić, Matica hrvatska, 2020.
- . *Demon teorije*. Prevela Morana Čale, AGM, 2007.
- Culler, Jonathan. *Barthes. A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2002.
- . *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Cornell UP, 1975.
- Doležel, Lubomír. *Poetike Zapada*. Prevela Radmila Popović, Svjetlost, 1991.
- Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. The MIT Press, 2021.
- Gilić, Nikica. *Uvod u teoriju filmske priče*. Školska knjiga, 2007.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Harvard UP, 1997.
- Johnson, Barbara. „The Critical Difference: Balzac’s *Sarrasine* and Barthes’s *S/Z*.“ *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*, uredio Robert Young, Routledge i Kegan Paul, 1981, str. 162-74.
- Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, strukturalizam. Književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*. Službeni glasnik, 2011.
- Martin, Wallace. *Recent Theories of Narrative*. Cornell UP, 1986.
- Nelson, Maggie. *The Argonauts*. Graywolf Press, 2015.
- Peterlić, Ante. *Osnove teorije filma*. Hrvatska sveučilišna naklada, 2001.
- Propp, Vladimir. *Morfologija bajke*. Preveo Petar Vujičić, Prosveta, 1982.
- Zambreno, Kate. *Book of Mutter*. Semiotext(e), 2017.

# FROM INFORMANT TO CULTURAL CODE: SOME COMMENTS ON ROLAND BARTHES'S THEORY OF LITERARY REFERENCE

## Abstract

---

**Maša GRDEŠIĆ**

University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Ivana Lučića 3

HR – 10 000 Zagreb

mgrdesic@m.ffzg.hr

---

Starting from the seemingly secondary problem of informants, the article describes and comments on the way in which the French literary and cultural theorist Roland Barthes approaches the relationship between literature and reality. In his “Introduction to the Structural Analysis of Narrative” (1966), Barthes defines the narrative unit of informants as providing “pure data,” but already in the same text he shows that informants can be further interpreted, which leads him to raise the question of the functionality of all elements in a narrative text. This tension between the notion of a narrative text in which each element has a meaning that can be interpreted at a higher descriptive level and the search for elements that are “meaningless” and cannot be further interpreted is present in Barthes's work from the beginning, and the author returns to it in numerous later texts. The problem of informants thus finds its redefined place in the concept of “notation” in the article “Reality Effect” (1968), in which Barthes presents his theory of realism, and in his book *S/Z* (1970), in which he devotes considerable space to the question of “insignificant” details, this time using the concept of the cultural code or codes that contain “accumulated cultural knowledge.” Finally, the article “Textual Analysis: Poe’s *Valdemar*” (1973) presents a possible synthesis and co-existence of the two contradictory concepts of meaning and insignificance, whereby “banal notations” can be understood as part of the cultural code, or rather as cultural and literary conventions. The aim of this article is primarily to bring to mind the category of informants which, although seemingly insignificant, contains within itself one of the key questions that continued to preoccupy Barthes in various ways: does everything in a narrative text have meaning or are there signs without meaning? The category of informants can therefore be useful for contemporary research on the problem of meaning in Barthes because it shows that the balancing act between meaning and meaninglessness, that is, between the struggle against the naturalization of the sign within bourgeois ideology and the utopian desire for liberation from meaning, was a permanent feature of his work.

**Keywords:** Roland Barthes, informant, notation, cultural code, realism

