

R/B

Roland Barthes
Roland Barthes
 przełożył Tomasz Swoboda
 słowo/obraz terytoria
 Gdańsk 2011

Roland Barthes nigdy nie napisał powieści. Chciał ją napisać, tęsknił za powieścią, zwłaszcza u schyłku swej intelektualnej i życiowej drogi. Już prawie ją pisał, zważywszy na świadectwa tych, którzy mu w ostatnich latach towarzyszyli, którzy szczerze go do tego namawiali. Wielkie, niespełnione marzenie – powieść wedle własnej definicji, taka, jaką sam chciał zawsze przeczytać, jakiej nie znajdował pośród tych, które przeczytał. Jego ostatnie książki, pojedyncze teksty, wymownie świadczą o ostatecznym porzuceniu dyskursu naukowego, przez który i tak od samego początku pisarskiej działalności Barthes’a, czasem mocniej, czasem słabiej, przebijał się jego marzycielski temperament. Prace schyłkowe stały się już wszakże literaturą czystą. Wygłoszony w Collège de France w październiku 1978 roku wykład o Prouście to w istocie tęsknota za matką i wyznanie na temat coraz to bardziej odczuwanego upływu własnego czasu. Także wspomnieniu swojej matki, osoby, z którą Barthes przez całe życie związany był najbardziej, której odejścia się bał, odkąd dojrzałe zdał sobie sprawę z realności śmierci, jej wspomnieniu poświęcone są Uwagi o fotografii. Wszystko – teksty intymne. Oczywiście Fragmenty dyskursu miłosnego – to już książka legendarna, która doczekała się nawet inscenizacji teatralnych i setek tysięcy sprzedanych egzemplarzy.

Taką niby powieścią jest także zbiór osobistych różności, zatytułowany po prostu Roland Barthes. Roland Barthes o sobie samym. Napisał tę książkę w trzeciej osobie i nakazał ją czytać niczym powieść. Takie instrukcje w literaturze są wcale częste, lecz niekoniecznie trzeba z nich korzystać. Nie trzeba ufać Cortazarowi i jego wskazówkom liczbowym pomieszczonym w Grze w klasy. Ale u Barthes’a to nie jest żadna gra, to komunikat bardzo serio, szczerzy – tak jak szczerza i przejrzysta była ostatnia faza jego twórczości. Powieść była dla niego najpoważniejszym sposobem użycia języka, to w żywiole powieściowym dzieje się jego zdaniem to, co najbardziej autentyczne – jedynie tutaj pragnienie doznać może spełnienia, a przecież „pisze się [i czyta] pragnieniem”. Powieść jest najbliższa języka, jakim posłużyłby się gibelin. Gwelf i gibelin: te dwie przeciwstawne postawy kulturowe i egzystencjalne odnalazł Roland Barthes u Jules’a Micheleta. Gwelf reprezentuje Prawo, jest człowiekiem Kodeksu, poukładany, typ legalisty, gryziopiórek, Francuz (!). Gibelin reprezentuje kulturę więzów feudalnych, jest oddany braterstwu krwi, typ emocjonalny, Niemiec. To człowiek Ciała, poszukujący komunii międzyludzkiej, także w języku. „Być gibelinem bowiem to zawierać przymierze z innym człowiekiem, szukać przyjaźni, odstaniać swoje pragnienia, oddać się głosowi. Największą zasługą Barthes’a było to właśnie: w polu literatury jest miejsce tylko dla gibelinów”¹. Ku perwersji, autoteliczności, przyjemności samej w sobie. Powieściowość to nie tyle kwestia formalna, choć bez niej owo przymierze nie będzie możliwe, ile przede wszystkim kwestia duchowości tekstu, oczywiście z elementami poetyckości – jako przeciwwaga dla tekstu analitycznego, tekstu martwego, który oddzielony jest od podmiotu. Powieść,

¹ Markowski M.P., **Barthes: przygoda lektury**, [w:] Barthes R., **Lektury**, przekł. Kłosiński K., Markowski M.P., Wieleżyńska E., wybór, oprac. i postowie Markowski M.P., Warszawa 2001, s. 247.

którą planował Barthes (już prawie ją pisał), miała mieć tytuł *Vita nova* i w zamyśle stanowiła projekt dzieła totalnego: absolutna, różnorodna – niczym Księga. Swobodna myślowo, nawet nieco „głupawa”, ale w przenośnym, pozytywnym tego słowa znaczeniu, wolna, wyzbyta rygoru, niewinna². *Vita nova* była planowana nie jako zlepek fragmentów, lecz zwarta, jednolita całość, a jej tematycznym punktem wyjścia miała być żałoba po śmierci matki. Projekt nigdy się nie dopełnił, prawdziwym *Opus ultimum* okazał się fragmentaryczny Roland Barthes.

Aby zobrazować zamysł dzieła, posłużmy się metaforą argonautyczną, którą autor pomieścił w owej książce i która stanowi jeden z istotniejszych jej fragmentów. Porównał literaturę do statku Argonautów. Cała jest zlepiona z różnorodnych kawałeczków, bez początku, z elementów odzyskanych z języka. Żadnych mitów o demiurgicznym akcie twórczym. I tym samym jest żywiołem, który konfrontuje język tekstu z doświadczeniem czytelnika. W nieustannym procesie, nawet za cenę tego, że w kolejnym odczytaniu tekst będzie coraz mniej tym, czym był wcześniej. Zupełnie jak z mitologicznym statkiem – nieustannie sztukowany, staje się czymś zupełnie nowym. Pozostały tylko nazwa i kształt.

Książka Barthes'a skomponowana jest z fiszek. Zapisywał je autor *Mitologii* przez całe życie, stanowiły załączki pomysłów, synekdochy dla przyszłych napisanych lub nienapisanych tekstów. Chwilowe błyski myśli, epifanie, pozbawione konkretnej genezy fragmenty. Ich filozofia doskonale odpowiada metaforze argonautycznej – interpretacji mitu i definicji literatury poczynionej przez Rolanda Barthes'a. Owe zapiski, niczym wiersze, do których się przywiązujemy, stanowią osobne, absolutnie domknięte całości – do ciągłego czytania, ciągłego – stale zmiennego – odczytywania.

² O owej „głupkowatości” pisze Marek Bieńczyk w: tegoż, *Księga twarży*, Warszawa 2011, s. 427 i in.

Roland Barthes o sobie samym. Poniżej te fragmenty, które mnie przy pierwszej lekturze utkwiły szczególnie w pamięci. Niektóre opatrzyłem własną fiszką, notką pierwszego skojarzenia.

Mańkut (s. 110) – przyczyna socjalnego wykluczenia, począwszy od czasu licealnego.

Wspomnienie mężczyzny, który nie wstydzi się (nie ukrywa) swojej nie-/pozamęskiej emocjonalności, delikatności: „ofiara z dobrej ręki”, „nastolatek” (niełatwo to wstydlive słowo umieścić we wspomnieniu, pisać o sobie, że się było „nastolatkiem”, już nie dzieckiem, jeszcze nie dorosłym – cielesność/płciowość dopiero się rodzi. Przyznanie się do wykluczenia w szkolnej grupie. Wykluczenie trwałe, odcisnięte w psychice na zawsze. „Ciało” traktowane biologicznie.

Abgrund (s. 112) – tworzy się, zawsze naśladowując kogoś, wchodząc w cudzą rolę. Barthes naśladował zrazu język Gide'a, także jego amatorską grę na fortepianie.

Nawet jeśli nie wchodzi się w ciało mistrza – jak Barthes – prawie zawsze wchodzi się w jakiś zastany język (czy Rimbaud nie wszedł w zastany język, zrywając z nim ostentacyjnie?). Zwłaszcza w muzyce owo wejście w cudzy język jest bardzo wyraźne: wczesny Bach mówi muzyką Buxtehudego, Beethoven – wydaje się niebywale – Haydnem. Z naszego poletka: mówi się Białoszewskim, Różewiczem, ironiczną wzniosłością biblijnego języka Pilcha, pierwsze wiersze Mickiewicza pisane były pod klasycystyczną dykcję (Wacław Borowy nazwał *Zimę miejską* ćwiczeniem metonimicznym). W innej książce Roland Barthes porównał styl literacki do charakteru pisma, który każdy z nas ma unikatowy. Czy tak samo jest ze stylem? Czy jest taki moment, kiedy zaczynamy pisać samodzielnie, „po swojemu”? WYROBIENIE W SOBIE OWEJ SAMODZIELNOŚCI, jeśli jest to w ogóle możliwe, wymaga czasu, a wraz z nim gromadzi się nie tylko swoje, ale głównie cudze doświadczenia (lekturowe). I czy

wtedy osiąga się w końcu własny styl, czy tak naprawdę – nieświadomie – dostosowuje się on do tego, który uznało się dla siebie za najodpowiedniejszy, za „naturalny”? W przypadkach najbardziej charakterystycznych zwykło się mówić o „własnym”, „niepowtarzalnym” stylu. Ale i wtedy nieszczęśnik naraża się na kopiowanie samego siebie – powtórzenie w końcu staje się męczące, przewidywalne, puste.

Niepowtarzalny jest z pewnością styl Barthes'a. Charakterystyczny. Łatwy do podrobienia, a przez to niepowtarzalny. Czytałem bardzo dobrą polską książkę o Gombrowiczu, egzystencjalnym, cielesnym, czarnym. Napisana „po francusku”. Tak by ją napisał Barthes. Na początku książki wyznanie – jest ona wynikiem doświadczenia seminaryjnego. A więc już sam początek, pierwszy akord odegrany „po francusku” (książka jako efekt seminaryjnej pracy). Dalej już tylko w tym języku. Kalka chwytów, kroków, dryblingów – wszystko to przystąpiło bardzo ciekawą treść. Podmiot wcielił się w obce, powszechnie rozpoznawalne ciało, udawał naiwnie własne (sam to zresztą teraz robię, komentując fiszki Barthes'a).

Amator (s. 63) – ktoś, kto uprawia sztukę bezinteresownie, bez chęci konkurowania o efekt. Interesuje go czysta rozkosz tworzenia.

Na przykład Roland Barthes malujący obrazy, komponujący utwór muzyczny. Albo wielki dyrygent niemiecki Wilhelm Furtwängler: w dobie Mahlera, Schönberga, Weberna, Bartóka pisał symfonie w stylu wczesnoromantycznym. Bardzo ciekawy problem: jak nie czuć dyskomfortu, tworząc sztukę na poziomie amatorskim, znając się na sztuce?... Nie każdy potrafi wyzbyć się marzeń o wygraniu konkurencji, skupić się na rozkoszy – i tylko na niej. Zwłaszcza rozkosz pisanie wierszy i rozkosz malowania. I jeszcze rozkosz fotografowania. Najczęstsze rozkosze. Albo Woody Allen grający na klarnecie jazz. Znawcy kwitują to prawie zawsze tym samym paradoksem: najlepszy jazzman wśród reżyse-

rów i najlepszy reżyser wśród jazzmanów. Wartościowanie zgodne z prawdą, ale czy komplement? Umiejętność gry na klarnecie odniesiona zostaje do wąskiego, niewyspecjalizowanego kręgu, tym samym „najlepszy” znaczy trochę tyle, co „jedyny”. Allena to nie obchodzi. On czerpie rozkosz. Jest Amatorem.

Letni wagon (s. 60) – wspomnienie młodszej przyjemności. Doznania giną ostatecznie. Inne ich nie zastępują, lecz następują po nich. To, co poprzednie, odchodzi bezpowrotnie.

Doksa (s. 57) – opinia publiczna, drobnomieszczański konwenans, przesąd, stereotyp, brak Ciała. Receptą na Doksę jest Paradoks, ale on, gdy zaistnieje, szybko gotów zamienić się w Doksę. W produkcji Paradoksów nie może być przerwy, grozi bowiem doksalny zator.

Szantażowanie teorii (s. 64–65) – pisanie tekstów literackich tylko po to, by legitymizowały teorię.

Gdy ten proceder przełożyć na świat polityki, nazywa się coś takiego prostytutką polityczną. Zjawisko wiele mówiące o kondycji akademickiej teorii interpretacji.

Zbieżność (s. 67–68) – eksperyment Barthes'a. Słucha z płyty Richtera i Horowitza i słyszy wyłącznie ich, a nie Schumanna lub Bacha, których pianiści interpretują. Dopiero kiedy odtworzy nagranie z własną grą, gorszą, pełną błędów, ale własną, dopiero wtedy jest pewien, że słucha Schumanna, Bacha.

Kiedy pisze się własny tekst, pozostaje tylko podpis, inicjały. Cieleśność otwiera się dopiero na spotkanie z Innym.

Motylkowatość (s. 82) – kiedy praca nuży, co stronę, dwie robi się przerwę na chwilowe byle co, następuje seria krótkich, notorycznych rozproszeń.

Ciekawe jest się dowiedzieć, że Barthes owe rozproszenia lokuje w kategorii namiętności. Znużenie jest dla niego namiętnością!

Prywatność (s. 93) – w zależności od tego, kto ją miele (prawica czy lewica), wywala się na wierzch inne elementy – a to seksualność, a to stosunek do tradycji...

Według Rolanda Barthes'a, świat polityki ze szczególną bezwzględnością koniunkturalizuje język, zawłaszcza, gniecie, żuje, wypłuwa. Z każdego dyskursu, z każdego przejawu językowej aktywności opcja polityczna wyrwa pasujący jej fragment, czyniąc zeń ideologiczną Doksię, stereotypowy ochłap, sloganowy konkret zamiast sensu.

W niektórych państwach głosowanie jest obowiązkiem.

Etnologiczna pokusa (s. 95) – pochwała Micheleta i jego etnologicznej historii Francji. Badanie tego, co naturalne: twarz, strój, pożywienie, budowa ciała. Według takiej filozofii Barthes pomyślał swoje *Mitologie*, których oglądem objął całą Francję. Tak rozumiana historiografia jest najbliższa, jego zdaniem, „wielkiej powieściowej kosmogonii”, której twórcami byli Balzac, Zola, Proust. Niczym encyklopedie klasyfikujące absolutną całość.

Historia etnologiczna święci triumfy, a kolebką nowoczesnej historii etnologicznej jest oczywiście Francja. Pisze się tam historie wszystkiego, wystarczy dodać dowolną przydawkę do słowa „historia”. W 1978 roku ukazała się *Historia* główna Dominique'a Laporte'a.

Przeczytać książkę o czasach tużprzedwojennych. Duże polskie miasto (najlepszy oczywiście Poznań i moja dzielnica, mój fyrtel). Wojna już wisi w powietrzu. Książka o zwykłym codziennym życiu – kupowanie w sklepie spożywczym, jedzenie obiadu, chodzenie do kina, na mecz piłkarski. Pertraktacje polityczne, dyplomatyczne manewry jedynie w dalekim tle,

niczym powietrze – niewidoczne, a wszechobecne. Kosmogonia banalnej codzienności z odroczonej zagładą. Jak czytanie gazety codziennej z sierpnia 1939 roku, ale nie pierwszych stron o polityce, które staną się *Historią*, bezcielesnym zapisem w podręczniku. Lektura gazety, ale wyłącznie działu sportowego, obyczajowego, a zwłaszcza anonsów ogłoszeniowych w rodzaju: „kupię”, „sprzedam”, „wynajmę pokój”.

Błędy maszynowe (s. 108–109) – wyeliminowany proces powstawania, żadnych poprawek, błąd maszynowy jest mechaniczny, czytelny.

A jednak maszyna jest jeszcze czymś pomiędzy rękopisem a komputerem. Tylko w komputerze mamy prawdziwie czysty tekst, zapis komputerowy nie sprzyja archiwizacji pierwotnych wersji, chociaż technicznie jest to możliwe – ale czy ktoś to robi? W tekście maszynowym można jeszcze na marginesie kartki nanosić korekty, proces nie zostaje wyeliminowany. Możliwa jest zabawa w ewolucje tekstu, dopisywanie, skreślanie, dodawanie, porównywanie. Maszyna jeszcze nie unicestwiła tej wdzięcznej genealogicznej rozrywki. Na przykład Flaubert, rozdrabniający cząstki semantyczne do poziomu jednego wyrazu, toczył bój o każdą literę (z pierwotnego tekstu *Pani Bovary* pozostała nieledwie jedna czwarta). Albo Ryszard Przybylski piszący o skreśleniach u Różewicza. Dopiero komputer wyeliminował wersje, błędy, doklejki, marginesy. Maszynie jednak bliżej do rękopisu. Bolesław Prus pisał na maszynie.

Odejście od źródeł (s. 151) – ukulturowienie Natury, genealogia, podejście Nietzsche'ańskie. Humanistyka winna mieć charakter etymologiczny. Prawda jest historyczna, a źródło (Natura) to w istocie Doksa. Więcej o tym w haśle następnym...

Mówić/całować (s. 153) – analiza teorii, według której człowiek nauczył się mówić wtedy, kiedy

zaczął chodzić na tylnych kończynach. Dzięki temu ograniczył kontakt z podłożem, a usta przestały mieć charakter typowy dla pyska drapieżcy. Zaczął tedy mówić i, dodaje Barthes, całować.

Przykład (post)Diltheyowskiej, poetyckiej antropologii, odgraniczającej człowieka od reszty zwierząt. Jeszcze jedna legenda założycielska, dodatkowo podkolorowana przez Barthes'a marzeniem o pocałunku. Dzisiejsi naukowcy demontują granice między naukami humanistycznymi i przyrodniczymi, są tacy, którzy twierdzą, że szkolny podział na przedmioty humanistyczne i ścisłe jest po prostu kłamliwy. Tedy coraz mniej w nas samodzielności, coraz więcej typowo biologicznych zależności. Podnieśliśmy się z ziemi, ale wcale nie oddaliliśmy od dawnej pozycji tak bardzo, jak nam się wydaje. A jednak coś nam maluczkim każe wierzyć i, mimo naukowych odkryć, trwać na stronie rzeczywistości bajecznej, na stronie Rolanda Barthes'a i jego marzenia o genezie pocałunku, wbrew współczesnym koncepcjom antropologicznym. Nadal chcemy być dziećmi Nietzschego i przedkładać piękno ponad jakąkolwiek prawdę.

Adam Adamczyk

W obronie masy!

Noël Carroll

Filozofia sztuki masowej

przełożył Mirosław Przyłipiak

słowo/obraz terytoria

Gdańsk 2011

Na temat sztuki powiedziano już wiele, zwłaszcza tej, która, zdaniem krytyków, godna jest tego miana. O sztuce masowej, jeśli się wspomina, to tylko w kontekście bezlitosnego wartościowania, a każdy głos w jej obronie traktowany jest z przymrużeniem oka i dystansem. Co istotne, sympatycy wcale nie domagają się wygłaszania peanów na jej cześć, chodzi raczej o rzetelną analizę i odczepienie od niej etykiety – płytkiej i niewymagającej. Taką próbę podjął właśnie Noël Carroll w *Filozofii sztuki masowej*. Badacz, oprócz wprowadzenia czytelnika w krytyczny dyskurs sztuki masowej, proponuje zdefiniować jej naturę. Wykorzystuje do tego emocje, moralność oraz ideologię, bez których, jego zdaniem, niemożliwe jest dyskutowanie o niej.

Książkę Carrolla rozpoczyna obszernie omówienie głównych zarzutów stawianych sztuce masowej. Wydawałoby się, że nic bardziej klasycznego niż opozycja sztuka masowa versus sztuka +