

Dubravka Oraić Tolić

SKICA ZA PORTRET ROLANDA BARTHESA

ZNAKOVI KULTURNE MIJENE: EPISTEMOLOŠKI OBRAT

U literaturi je općenito prihvaćeno da je na prijelazu šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća došlo do kulturne mijene od moderne i modernizma prema postmoderni i postmodernizmu. Ta je mijena bila utemeljena u promjeni znanja – pojavi nove epistemološke paradigme kojom razumijevamo svijet. Iz udaljene vizure jasno se razabiru ishodišna točka i dvije faze u stvaranju i oblikovanju novoga tipa post-modernoga znanja (u doslovnome smislu znanje nakon moderne kulture i modernoga znanja).

Ishodišna je točka epistemološkoga obrata pojam paradigme Thomasa Kuhna iz knjige *Struktura znanstvenih revolucija* (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962.). Po Kuhnu znanost ne otkriva zbilju, «ono nešto» ispod ili iza naših pojmova, nego radi pod «kišobranom» odabrane paradigme i tako konstruira zbilju sve dok se ne pojave nerješive antinomije i nastupi nova paradigma.

Prvu fazu epistemološkoga obrata, razdoblje od početka 1970-ih do kraja 1980-ih, čine poststrukturalizam i krajologija («endizam», govor o kraju velikih pojmova i fenomena koji su obilježili modernu kulturu, «kraj povijesti», «kraj znanosti» «kraj umjetnosti» i svi drugi «krajevi»). U tu fazu pripadaju francuski mislioci Michel Foucault s tezom o diskursu kao izrazu moći i «kraju subjekta», Roland Barthes s nizom semiotičkih obrata, Jacques Derrida s kritikom «logocentrizma» i idejom «dekon-

strukcije», Jean-François Lyotard s tezom o «kraju velikih pripovijesti» koje su utemeljivale moderno znanje, pa je ono bilo monološko i cjelovito, dok je postmoderno znanje parcijalno, dijaloško i orijentirano na konsenzus jer više nema velikih ideja koje bi omogućivale monološki totalitet znanja, Jean Baudrillard s tezama da je kapital nivelirao sve vrijednosti, a mediji izvršili «savršeno ubojstvo zbilje», pa je postmoderna kultura građena na načelu indiferencije. Osnovna su pitanja poststrukturalizma i krajologije bila kako čega nema (kako nema smisla, značenja, identiteta) ili kako je što «završilo» (povijest, znanost, umjetnost, subjekt, velike pripovijesti).

Bilo je to pražnjenje moderne kulture od njezina tipa znanja i njezinih velikih ideja, nakon čega nastaje druga faza obrata – rođenje nove postmoderne paradigme: epistemološkoga konstruktivizma na svim područjima humanističkoga znanja, u filozofiji, u povijesti kulture, umjetnosti i književnosti. Ta je faza počela već u krilu poststrukturalizma, a postala je prepoznatljiva početkom 1990-ih. Tu pripadaju kulturni studiji, «novi historizam», rodni studiji, postkolonijalna kritika, nova antropologija, geokulturologija, teorije kulturnih stereotipa, identiteta i sl. Pitanja sada više nisu bila kako čega nema niti kako je što završilo, nego kako je što napravljeno, kako su značenja, smislovi, identiteti konstruirani, pod kojim uvjetima, s pomoću koje moći i kojih interesa. Moguće je razlikovati radikalni i umjereni konstruktivizam, ovisno o tome kako se teorije odnose prema zbilji, tj. «onomu nečemu» o čemu je zapravo riječ: koliko se to «nešto» i s kojim rizicima može «dekonstruirati» i ponovno «konstruirati». Bio je to početak postmodernoga kulturološkog pozitivizma u humanistici na prijelazu 20. i 21. stoljeća, koji se od klasičnoga modernog pozitivizma 19. stoljeća razlikuje po tome što ne pita *što su činjenice*, nego *kako su činjenice napravljene* (Oraić Tolić, 2005.).

O jednome od pripadnika strukturalizma i utemeljitelja poststrukturalizma, Rolandu Barthesu (1915.–1980.), postoji golema literatura. Ovaj esej nema pretenzije na iscrpnost i pozivanje na literaturu. Riječ je o rekonstrukciji mojih natuknica za predavanje u kojemu sam u sklopu kolegija *Zagrebačka stilistička (književnoznanstvena) škola: Od imanentizma do kulturologije* nastojala studentima približiti Barthesovu ulogu u kulturnoj mijeni posljednje trećine 20. stoljeća.

TERMINI (JOŠ JEDNOM)

Najkraće o strukturalizmu. Posljednja velika koncepcija modernoga književnog znanja bio je strukturalizam. Ishodište mu je de Saussureova strukturalna lingvistika s pojmovnim parovima označeno-označitelj, jezik-govor, paradigma-sintagma, sinkronija-dijakronija. Strukturalistička metoda polazi od autonomnoga teksta, razlaže ga na spomenute pojmovne parove na bilo kojoj pojedinačnoj razini i zatim promatra kako ti parovi i njihovi elementi funkcioniraju na razini sustava. Strukturalizam ne zanima ŠTO kojega sustava (teksta, žanra, opusa), nego FUNKCIJE elemenata unutar sustava. Strukturalizam je stvorio razgranani i čvrst metajezik koji se proširio na sva područja. U području književne znanosti bio je to vrhunac i kraj modernoga cjelovitog znanja orijentiranog na izolirani tekst. Znanje se odlijepilo od supstancije, promatralo je čiste forme i njihove funkcije u otvorenim sustavima zaštićenim od utjecaja autora, društva, politike, kulture.

Najkraće o semiotici. Semiotika (grč. *semeion* – znak), u širem smislu opća znanost o znakovima u ljudskome, prirodnome ili strojneme svijetu; u užemu smislu književna semiotika. Povijest semiotike obilježile su dvije tradicije: trinarna semiotika Charlesa S. Peircea i binarna de Saussureova semotika. Teze o trinarnoj semiotici Peirce je razvio još 1867./68. Peirceov trodimenzionalni sustav znaka čine sam znak u svome odnosu prema označenomu svijetu, interpretant znaka, tj. značenje znaka u svijesti interpreta i označeni predmet, bilo materijalni bilo nematerijalni. Peirceovu trinarnu semiotku, koja uključuje znak, interpretanta i predmet, doradio je 1930-ih Charles Morris u podjeli semiotike na tri discipline: semantiku (pitanje o odnosu znaka i predmeta), sintaktiku (pitanje o suodnosu među znakovima na bilo kojoj razini) i pragmatiku (pitanje o odnosu znaka i interpretanta, teksta i publike).

Najkraće o prijelazu strukturalizma u poststrukturalizam. U većemu dijelu 20. stoljeća u književnoj znanosti prevladava de Saussureova binarna semiotika. Ta je semiotika utemeljila strukturalnu analizu (Vladimir Propp u sklopu ruskoga formalizma), praški strukturalizam 1930-ih i 1940-ih, francuski strukturalizam i strukturalnu semiotiku 1960-ih (Greimas, rani Barthes, Lotmanova Tartuška škola, dijelovi Zagrebačke književnoznanstvene škole). Jurij M. Lotman u knjizi *Kultura i eksplozija (Kul'tura i vzryv, 1992.)* posumnjao je u binarne mehanizme

i upitao se nije li došlo vrijeme da ruska kultura napusti svoju binarnu matricu i prijeđe na trinaran model. Peirceova i Morrisova trinaran semiotika otkrivena je tek na izmaku modernoga znanja sredinom 1960-ih. Bio je to poticaj za nastanak strukturalne semiotike s pitanjima o ulozi subjekta u znakovnim procesima i kulturi novih medija. Od početka 1970-ih semiotika postaje univerzalna znanstvena disciplina: omogućuje proučavanje svih znakova ljudskoga, prirodnoga i strojnoga svijeta. Treći član iz trinarne semiotike, interpretant i njegovo znanje o znakovima, potiče pojavu teorije recepcije, teoriju komunikacije i naglo urušavanje strukturalizma u poststrukturalizam početkom 1970-ih.

Najkraće o poststrukturalizmu. Kao što se svi postistički termini (postmoderna i postmodernizam, postkolonijalizam, postmarksizam, posttotalitarizam, postfeminizam i sl.) ne mogu shvatiti bez odnosa prema izvornim pojmovima (moderna i modernizam, kolonijalizam, marksizam, totalitarizam, feminizam), tako i poststrukturalizam pretpostavlja postojanje osnove od svoga imena, tj. strukturalizma. Definicije takvih pojmova načelno su nominalističke i opisne. Nominalistička je definicija poststrukturalizma – znanje nakon strukturalizma, a u krug opisne definicije pripada niz kontrastnih ili samostalnih obilježja. Poststrukturalizam: 1. napušta središnju strukturalističku metodu – analizu pojmovnih parova označeno-označitelj, jezik-govor, paradigma-sintagma, sinkronija-dijakronija i njihovo smisleno funkcioniranje u sustavima, 2. otkriva čistu semiozu, lance znakova bez značenja, pukotine u značenjima i nemogućnost značenja, 3. negira djelo kao cjelinu i bilo kakvo sustavno znanje, 4. briše razliku između teorije i književnosti, 5. svjetonazorski pripada relativizmu i skepticizmu. Poststrukturalizam obuhvaća preobraćene strukturaliste Rolanda Barthesa i Juliu Kristevu, psihoanalitičara Jacquesa Lacana, dio ženske kritike i filozofa Michela Foucaulta. Najradikalniji su oblici poststrukturalizma ideja dekonstrukcije Jacquesa Derridaa, američka škola dekonstrukcije (Paul de Man, Geoffrey H. Hartman, J. Hillis Miller) i dio rodnih studija (Judith Butler).

TRI FAZE U OPUSU ROLANDA BARTHESA

Kada je riječ o promjeni znanja od strukturalizma prema poststrukturalizmu, nema reprezentativnijega autora od Rolanda Barthesa. Promjena znanja nije samo obilježila njegov opus, ona je na prijelazu 1960-ih i 1970-ih prošla kroz njegov opus. U eseju *Semiotička avantura* (*L'aventure sémiologique*, 1985.) Barthes primjećuje u svome opusu tri faze.

Rana faza: strukturalna semiotika. Ta je faza utemeljena na de Saussureovoj teoriji znaka i Marxovoj kritici ideologije. Autor promatra znakove suvremene medijske kulture, reklame, modu, vodiče za putovanja, fotografiju, hrvanje, striptiz kao poseban jezik u kojemu se proizvode mitska značenja. Što se, primjerice, događa u reklamama? Po Barthesu reklama za špagete konvencionalnim iskustvenim značenjima (špageti su tjestenina koja se koristi u domaćinstvu) pridaje simbolična značenja (ako jedete špagete, neće to biti samo hrana kao i svaka druga, nego nešto što dosad niste doživjeli – okus talijanskoga života, susret s Italijom). Dvostrukim kodiranjem, naslojavanjem simboličnoga značenja na stvarno, nastaju dodatna mitska značenja – znakovi se ideologiziraju. Mitovi fiksiraju značenja u simbole, naturaliziraju ideologije, čine ih normama doživljavanja i ponašanja. Oni ne samo što iskrivljuju i uljepšavaju zbilju, oni proizvode zbilju. Na tome mjestu strukturalno-semiotičke analize Barthes uključuje marksističku kritiku: vidi u mitovima ideološku zlouporabu i kritizira ih kao oblik proizvodnje zbilje, pretvaranje vlastitih predrasuda u drugu prirodu i održavanja statusa quo. Kao što sam kaže, semiotika mu se u to doba činila «temeljnou metodou ideološke kritike». Po spoju strukturalne analize i marksističke kritike ideologije Barthesova analiza masovnih mitova pripada u moderno znanje. Glavna su djela toga razdoblja *Pisanje na nultom stupnju* (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953.) i *Mitologije* (*Mythologies*, 1957.).

Srednja faza: «radost u sustavu». To je vrijeme izgradnje strukturalne semiotike i znanstvenoga ili znanstvenolikoga sustava. U tu fazu pripada knjiga *Sustav mode* (*Système de la mode*, 1967.), a među esejima programatski tekst *Strukturalistička djelatnost* (*L'activité structuraliste*, 1964.) – manifest strukturalne analize. Esej počinje pitanjem «Što je strukturalizam?» te daje sažetak znanja o strukturalizmu. Strukturalizam po Barthesu nije određena škola ni pokret, ne može se odrediti skupom riječi, njegovi ključni termini struktura i funkcija po-

stali su dio opće uporabe, a prvi znak prepoznavanja strukturalne metode uporaba je desausseureovskih pojmovnih parova označitelj-označeno i sinkronija-dijakronija: «pratite tko upotrebljava *označitelj* i *označeno*, *sinkronija* i *dijakronija*, pa ćete znati je li osnovano strukturalističko viđenje» (Barthes, 1964: 214; 1999a: 192).

Struktura je po Barthesu oblik simulakruma, tj. simuliranoga predmeta dobivenog u strukturalnoj analizi, nalik «nadrealističkoj djelatnosti» (ibid.). Strukturalistička se djelatnost sastoji od dvije operacije: rastavljanja predmeta na dijelove i ponovnoga sastavljanja. Cilj je rastavljanja otkriti funkcije elemenata u sklopu cjeline, primjerice – mit o Edipu uvijek je isti, ali je različita njegova funkcija u različitim uporabama. Cilj je sastavljanja rekonstruirati cjelinu, tj. njezinu formu i «oblik». I tada kada se koristi načelom slučaja, kao u avangardnome slikarstvu, djelo uvijek ima oblik. Stoga pred apstraktnom slikom «Hruščov nipošto nije imao pravo kad nije vidio ništa doli mrlje magarčeva repa» (1964: 217–218; 1999a: 194).

Termin «oblik», stariji sinonim za strukturu, potaknuo je kritičare da u drugoj strukturalističkoj operaciji, rekonstrukciji cjeline, vide povratak nekoga «dubljeg smisla» ili «biti» djela, dakle napuštanje ideje o funkcionalnosti strukture iz prve operacije rastavljanja i analize dijelova. Takvim je kritikama mogao ići na ruku i Barthesov pojam «strukturalističkoga čovjeka» (*l'homme structural*, poput «baroknoga» ili «romantičkoga čovjeka»). Međutim pojam strukturalističkoga čovjeka nije u Barthesa zamišljen ontologijski, kao utemeljen u nekoj biti, nego relacijski i konstruktivno, kao promjenjiva veličina: «označujući čovjek» (*homo significans*) «zna da je sam strukturalizam određeni *oblik* svijeta koji će se promijeniti sa svijetom (...), da će biti dovoljno da iz povijesti izraste nov jezik koji će govoriti o njemu kako bi time njegova zadaća bila dovršena» (1964: 219–220; 1999a: 195–196). Takav novi jezik bio je poststrukturalizam.

Kasni Barthes: poststrukturalistička faza. Tu su fazu obilježile nietzscheovska sumnja u istinu, pojmovnost i sustavnost znanja (znanje je samo «fikcija interpretacije»), koncepcija teksta kao pluralnoga pletiva označitelja i dionizijska radost vlastitoga teorijskog pisma, tj. estetizacija znanstvenoga diskursa.

Rani i srednji Barthes, od 1950-ih do 1970-ih, služi se semiotikom kao kritikom ideologije – traži značenja i kritizira ih kao ideološka. Kasni

Barthes, od 1970-ih, razigrava semiotiku kao estetiku teksta – nema značenja izvan označitelja, tekst je igra označitelja i beskrajna odgoda značenja. Poststrukturalistička koncepcija teksta i kulture počela je znamenitim esejom *Smrt autora* (*La mort de l'auteur*, 1968.), dorađena je u eseju *Od djela do teksta* (*De l'oeuvre au texte*, 1971.) te primijenjena u knjigama kao što su *S/Z* (1970.), *Carstvo znakova* (*L'empire des signes*, 1970.), *Užitak u tekstu* (*Le plaisir du texte*, 1973.) i dr.

U Barthesovoj trećoj, poststrukturalističkoj fazi dogodilo se nekoliko uzajamno isprepletenih obrata koji su sudjelovali u mijeni znanstvene i kulturne paradigme na prijelazu 1960-ih i 1970-ih. Bili su to obrati od označenoga prema označitelju, od autora prema čitatelju, od djela prema tekstu, od eurocentrizma prema kulturnim razlikama i od književnosti kao autonomnoga estetskog područja prema estetizaciji znanja (vlastitoga pisma, teorije, povijesti kao historiografskoga žanra).

BARTHESOVI SEMIOTIČKI OBRATI

Od označenoga prema označitelju. Nietzscheovska sumnja u pojmovnu istinu i metafizički smisao prožima Barthesov opus u cjelini. Međutim tek u 1970-ima dolazi do obrata od označenoga prema označitelju koji će uspostaviti novu koncepciju jezika, a preko toga i novu koncepciju znanja. Obrat se sastojao u shvaćanju jezičnoga znaka. Barthes otkriva dva de Saussurea: poznatoga racionalističkoga, koji se bavi komunikacijskim jezikom (I) i manje poznatoga, ludičkoga, koji se bavi jezičnim igrama i anagramima (II). Prvoga kritizira, na drugoga se oslanja.

De Saussure I otkrio je arbitarnost i konvencionalnost jezičnoga znaka: veza između označenoga/*signifié* (smisao, značenje) i označitelja/*signifiant* (zvukovna struktura, zvučanje) nije motivirana označenim predmetom. Bilo je to otkriće koje će zasnovati strukturalizam i shvaćanje jezika kao funkcionalne strukture. Jezik nije prozor kroz koji gledamo u supstancije i metafizičke biti (priroda, osobna i narodna duša, Duh vremena), nego skup razlika i funkcija koji tek stvaraju sliku svijeta. Tradicionalna je književna analiza stoga pretežno sadržajna i tematska, a označiteljska je razina teksta najčešće zanemarena. Međutim u de Saussurea-racionalista, kao i u zapadnoj tradiciji, prednost ipak ima označeno. Smisao i značenje na neki način uvijek determiniraju označitelja, koji služi zato da se dopre do skrivenoga smisla, dubinske istine ili biti.

Nasuprot poznatomu racionalističkom de Saussureu I Barthes izvlači skrivenoga i nepoznatoga, ludičkoga de Saussurea II, onoga koji se zanima jezičnim igrama. U de Saussurea II prednost više nema označeno, nego označitelj: na mjesto «zlata označenih» dolazi «zlatno označitelj». Tu je ishodište Barthesova prvoga, a zatim i svih semiotičkih obrata.

Barthesovo shvaćanje jezičnoga znaka kao igre označitelja dio je obnove interesa za povijesnu avangardu u francuskoj književnosti jezičnoga iskustva 1950-ih i 1960-ih (časopis *Tel-Quel*, grupa Oulipo, autori novoga romana kao Robbe-Grillet, Michel Butor i dr.). Tradicija takvoga shvaćanja jezika ide i dalje, do ruskih formalista koji su u teoriji isticali «ogoljivanje postupka» (Viktor Šklovskij) i avangardnih jezičnih igara bez ikakva logičkoga smisla teksta (zaumni jezik kao čisti označitelj bez označenih, dadaistička vizualna poezija, poetika apsurdna u nadrealizmu). U doba Barthesova semiotičkoga obrata Ezra Pound postaje «papa svih pjesnika»; u hrvatskome pjesništvu Severovo oživljavanje ruske avangarde i njegovo «mrmorenje jezika» u knjizi *Diktator* (1968.) primljeno je kao prekid sa semantičkom tradicijom modernističkoga pjesništva. Tako se i u umjetnosti potvrđuje da obrat od moderne prema postmodernoj kulturi nije nastao kao revolucija, nego u oslonu na modernističke i avangardne tradicije, na one linije u modernoj kulturi gdje je ona sama otkrivala vlastite praznine i protuslovlja ili se oslobađala od zapadnoga «logocentrizma», utemeljenosti u riječ, značenje i smisao.

Razlika između de Saussureove koncepcije jezičnoga znaka koja je zasnovala strukturalizam i one koja je preko Barthesa i Derridaa ozakonila poststrukturalizam može se ilustrirati na još jednoj, puno daljoj tradiciji, naime Platonovu dijalogu *Kratil*. U tome dijalogu Platon razlikuje jezik *thesei* (po dogovoru) i jezik *physei* (po prirodi). Platonov jezik *thesei* ljudski je konstrukt, isto što i de Saussureov arbitrarni jezični znak I, a Platonov jezik *physei* odgovarao bi de Saussureovu ludičkome jezičnom znaku II, u kojemu sam znak svojom zvukovnom strukturom označuje predmet; nema smisla izvan znaka. Prvi je tip znaka orijentiran na označeno preko kojega znak tek zaobilaznim putem stiže do predmeta, drugi je sažet u označitelju koji već u svojoj zvukovnoj strukturi sadržava smisao i značenja predmeta. Kada Barthes kritizira de Saussureov znak I i oslanja se na ludički znak II, tada on oživljuje i reinterpreтира drevni poetski jezik *physei*, orijentira se na umjetnost i napušta zapadni logocentrizam. Barthesov označitelj nije zvučna slika smisla koji bi bio izvan njega, on ne upućuje ni na što izvan sebe, naglasak nije na ozna-

čenome, nego na označivanju (*significiance*) koje se događa u samome označitelju. Barthesov označitelj nije samo zvuk nego i grafika, materijalnost njegovih slova, pismo, što će poslije razviti Derrida. On je sjecište svih označiteljskih uporaba pohranjenih u tkivu jezika, citatnost bivših označivanja, međutekstovnost ili intertekstualnost. Barthesov označitelj nije put do smisla, nije ni sama višeznačnost, nego jezično tijelo koje u sebi pohranjuje sve smislove bez mogućnosti da se ikada do njih dopre – stoga izaziva strast pisanja i radost iščitavanja. Takva koncepcija tjelesnoga kulturnog znaka bio je minijaturni kraj logocentrizma prije Derridaova uvođenja i razrade termina.

Od autora prema čitatelju. Barthesov tjelesni jezični znak utemeljio je sve druge Barthesove obrate, pa i obrat u znanju. Prvi u nizu bio je obrat od autora prema čitatelju u eseju *Smrt autora* (*La mort de l'auteur*, 1968.). Teza nije bila nova: cijela je moderna književna znanost, od ruskoga formalizma 1910-ih do francuskoga strukturalizma 1960-ih, strogo dijelila autora i tekst, za razliku od pozitivizma 19. stoljeća koji je djelo izvodio iz autorove biografije i osobe. Ruski formalisti negirali su pjesničku genijalnost i isticali tehničku stranu teksta, kako je što «napravljeno». Osip Mandel'stam poricao je ulogu autora i obraćao se «čitatelju u potomstvu» šaljući mu «pismo u boci» na odgonetavanje. U eseju *Tradicija i individualni talent* T. S. Eliot uspoređuje umjetnika s lakmusovim papirom kojemu je jedina zadaća upozoriti na tijek «kemijske reakcije» u samome djelu, a ne na svoju genijalnost. Barthes se oslanja na Mallarméovo odbacivanje autorske uloge i isticanje samoga jezika kao pokretača označivanja. Čak ni takav autor kao Proust nije prepisivao osobnu biografiju, nego ispisivao volju za pisanjem. Proust je, kaže Barthes, «stvorio ep o modernom pisanju» (1984a: 63; 1999b: 198), nadrealizam je u automatskome pismu pridonio «degradaciji ugleda Autora» (ibid.) jer je priređivao razočaranje u značenja; međutim tu je još postojala vjera da značenje negdje ipak postoji.

Ono po čemu je Barthesov esej postao kultni tekst postmodernoga obrata bila je radikalna metafora o «smrti autora». Autor je za Barthesa povijesna pojava, vezan je uz rođenje modernoga pojedinca u ranome prosvjetiteljstvu, vrhunac je doživio u pozitivizmu 19. stoljeća kada se djelo tumačilo kao proizvod autorove osobe, a «umro» je u Barthesovo doba zajedno sa «smrću značenja», tj. s novom koncepcijom znaka i teksta kao zaigranih označitelja. Barthes razlikuje autora i skriptora. Autor

je vezan uz Značenje, Knjigu i Književnost, on prethodi knjizi kao «otac vlastitomu djetetu». Skriptor, ispisivač vezan je uz označitelja, tekst i pisanje. Skriptor nije «subjekt komu je knjiga predikat» (1984a: 64; 1999b: 199). Pisanje nije teološka objava jednoga i neponovljivoga značenja Autora, nego složeni prostor «gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva» (1984a: 61; 1999b:197). Tekst nije usredišten u značenju, to je «multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih ni jedno nije izvorno, miješa i sukobljava. Tekst je tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture» (1984a: 65; 1999b:199). Tako je «smrt Autora» bila istodobno «smrt» Značenja, Knjige i Književnosti, a «rođenje» skriptora, teksta i pisanja.

Sa «smrću» Autora, Značenja, Književnosti «umro» je i kritičar sa svojom potragom za smislom djela. Tekst nema konačnoga smisla, stoga se ne može «odgonetnuti», nego samo «rasplesti»; «strukturu treba slijediti, 'pratiti' (poput očice na čarapi) na svakoj točki i na svakoj razini, ali nema ničega ispod toga: prostor pisanja valja prijeći, a ne probiti; pisanje neprestano postavlja značenje da bi ga isparilo, sustavno izuzimajući značenja» (1984a: 66; 1999b: 200). Kao u epidemiji pomor je zahvatio i sva druga područja i njihove utemeljujuće smislove. Uz kraj Autora, Značenja, Književnosti i Kritičara Barthes u nietzscheovskome stilu vidi kraj Boga, razuma, znanosti i svake utemeljenosti: «Točno na taj način književnost (odsada bi bilo bolje reći *pisanje*), odbijajući da dodijeli neko 'tajno' krajnje značenje, tekstu (i svijetu kao tekstu), oslobađa nešto što bismo mogli nazvati antiteološkom djelatnošću, djelatnošću koja je zbiljski revolucionarna, budući da je odbijanje određivanja značenja, na kraju krajeva, odbijanje Boga i njegovih hipostaza – razuma, znanosti, zakona.» (ibid.)

U raskošnoj negativnoj retorici, obilježenoj biološkom metaforom «smrti», dolazi napokon do nečega pozitivnog i novog: do «rođenja» čitatelja. Međutim čitatelj koji se rađa nad odrom autora nije osoba koja prodiere do smisla umjesto autora ili kritičara, to nije novi iskupiteljski subjekt koji će napokon odgonetnuti zapretano značenje. Ne postoji unaprijed dano značenje, nego samo igra označitelja. Čitatelj je anonimna i beskrajna instancija koja nadopisuje igru označitelja i upetljava se u neraspletiva značenja bez mogućnosti da igru dovrši, on je raspletivač, a ne odgonetač smisla: «Čitatelj je prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži u njegovu porijeklu, nego u njegovu odredištu. No to odre-

dište više ne može biti osobno; čitatelj je čovjek bez povijesti, životopisa, psihologije» (1984a: 66–67; 1999b: 201). «Rođenje čitatelja», koje se dogodilo uz cijenu «smrti Autora», nije značilo pojavu novoga Subjekta; čitatelj nije odgonetač koji prodire do konačnoga smisla i istine. Konačnoga smisla i istine po Barthesu nema: čitatelj je anonimna instancija koja nastavlja beskrajno nadopisivanje. «Smrt autora» i rođenje anonimnoga čitatelja označili su «smrt subjekta» kao institucije utemeljene u značenju, istini i smislu. Bio je to početak velikoga oproštaja od moderne kulture iz kojega će niknuti novo znanje i nova kultura, koju najčešće nazivamo postmodernom.

Niz «smrti», što ih je Barthes eksplicite ili implicite proglasio u tome eseju («smrt» Autora, Smisla, Književnosti, Kritičara, Identiteta, Subjekta, Razuma, Znanosti) bio je minikoncentrat mijene u književnome i kulturnome znanju na prijelazu 1960-ih i 1970-ih. Ta se mijena događala i u drugim teorijama (Foucaultova teorija diskursa, Derridaova *différance*, Baudrillardovi simulacija i simulakrum i sl.). Povijesna je važnost Barthesova eseja u tome što je on u malome žanru eseja radikalnom metaforom o «smrti» navijestio veliki oproštaj od moderne kulture. Taj je oproštaj, kao što znamo, trajao od kraja 1960-ih do pokopa moderne kulture pod ruševinama Berlinskoga zida na kraju 1980-ih. Iz Barthesova eseja *Smrt autora* krenule su dvije linije opraštanja od moderne kulture i dva tipa kritike tradicionalnoga znanja koji će pripremiti novo znanje: dekonstrukcija – kritika zapadnoga logocentrizma, raskopavanje uvriježenih smislova i same mogućnosti pojmovnoga smisla, i krajoblogija – retorika «endizma», govor o kraju svega i svačega u posljednjoj trećini 20. stoljeća.

Od djela prema tekstu. Konceptiju teksta, naznačenu u eseju *Smrt autora*, Barthes je razradio u eseju *Od djela do teksta* (*De l'oeuvre au texte*, 1971.). Prvi je esej navijestio poststrukturalizam, drugi je bio svojevrsni manifest poststrukturalizma. Po jakoj oprjeci između djela i teksta esej je izdanak «srednjega» Barthesa; po koncepciji teksta i metaforičnosti jezika to je treći, postrukturalistički Barthes.

Barthes polazi od stajališta da promjene u shvaćanju jezika i «epistemološka pomicanja» (1984b: 69; 1999c: 202), što su se dogodili u drugim disciplinama znanja, među ostalim u lingvistici, antropologiji, marksizmu i psihoanalizi, izazivaju potrebu za novom koncepcijom književnoga teksta. Pri tome ne misli na specijalna znanja tih disciplina, nego na

fenomen interdisciplinarnosti – klizenje i preklapanje znanja «u interesu nekoga novog predmeta i novog jezika od kojih ni jedan nema mjesta na području znanosti» (ibid.). Potraga za novim jezikom znanja, izvan autonomnih područja pojedinih disciplina, izazvala je potrebu za redefinicijom djela, dosad shvaćenoga na «njutonovski način». Svoja «stajališta» (ne teze, jer to bi bila logička znanost, a Barthesu je stalo da njegovi pristupi «svjesno ostaju metaforični») izlaže kroz oprjeku Djelo-Tekst u odnosu na sedam točaka: metodu, rodove, znakove, pluralnost, podrijetlo, čitanje i užitak.

1. *Metodološka razlika između djela i teksta.* Djelo je supstancija unutar prostora knjige (primjerice, u ruci ili na polici u knjižnici), tekst je «metodološko područje», jezična proizvodnja: «djelo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku» (1984b: 71; 1999c: 203).
2. *Odnos prema rodu.* Tekst ne poznaje podjelu na rodove niti na dobru i lošu književnost, on je s onu stranu žanrovskih i vrijednosnih hijerarhija nametnutih konvencijama.
3. *Odnos prema znaku.* Djelo je vezano uz označeno i smisao. Ako je značenje na površini, djelo je predmet pozitivističke znanosti, filologije; ako je skriveno u dubini, onda je predmet hermeneutike i interpretacije. Nasuprot tomu tekst je beskrajna odgoda značenja, igra označitelja, «sustav koji nema ni zatvorenosti ni središta» (1984b: 72; 1999c: 204).
4. *Pluralnost.* Djelo je monistično i totalno, postoji po svome jedinstvu, skladu i neponovljivosti značenja; tekst je utemeljen u razlikama, on je plural svojih označitelja, «eksplozija značenja» i intertekstualno pletivo, «stereofonija anonimnih citata»:

Tekst je pluralan. To ne znači samo da on ima više značenja, nego da postiže samo mnoštvo značenja: množina koja se *ne može reducirati* (a ne samo koja se može prihvatiti). Tekst nije koegzistencija značenja, nego prolaz, prijelaz; tako ga ne zadovoljava samo interpretacija, čak ako je i širokogrudna, nego eksplozija značenja, diseminacija. Plural Teksta ne ovisi zapravo o višeznačnosti sadržaja, nego o onome što možemo nazvati *stereografski plural* njegova pletiva označitelja (etimološki tekst je tkivo, satkana građa). (...) Intertekstualno je sadržano u svakom tekstu, budući da je ono samo međutekstovlje nekog drugog teksta, te

se ne smije pobrkati s nekim porijeklom teksta: pokušati naći «izvore», «utjecaje» nekog djela znači upasti u klopku mita porijekla; citati koji čine neki tekst anonimni su, njima ne možemo ući u trag, a ipak su *već čitani*: to su citati bez navodnika. (Barthes, 1984b: 73; 1999c: 204–205)

5. *Podrijetlo*. U tome aspektu Barthes ponavlja i dopunjuje svoja stajališta iz eseja *Smrt autora*. Djelo je utemeljeno u podrijetlu: autoru, naciji, rasi, povijesti. Autor je «otac» i «vlasnik» djela. Izraz su vlasništva nad djelom autorska prava, koja, kao i mnoge druge institucije moderne kulture, potječu iz doba Francuske revolucije. Tekst nema oca, «možemo ga čitati bez garancije oca, uspostavom međuteksta koji paradoksalno ukida svako nasljeđe» (1984b: 74; 1999c: 206). Metafora je za djelo organizam: djelo raste i širi se, ono ima «razvoj», prema njemu se iskazuje poštovanje jer ima smisao i tvorca. Metafora je za tekst mreža isprepletenih suodnosa. Ako se autor i pojavi, on je u tekstu «gost», «upisan u romanu kao jedan od njegovih karaktera, poput uzorka u sagu», on više nije «privilegiran, očinski, istinski, njegov je upis ludički» (1984b: 74–75; 1999c: 206).
6. *Čitanje*. Odnos je prema djelu čitanje kao potrošnja; odnos je prema tekstu čitanje kao igranje, tj. nadopisivanje. Djelo je čitljivo, tekst je ispisiv i nadopisiv. U *S/Z* Barthes tu razliku razvija u opreku između «čitljivoga» teksta (*lisible*) i «ispisivoga» (*scriptible*) teksta: prvi se recipira; drugi je pletivo označitelja, proizvodnja i igra, kako pisanja tako i čitanja.
7. *Užitak*. Pod sedmom točkom Barthes skicira svoju «hedonističku estetiku» (1984b: 76; 1999c: 207). Velika djela poput Prousta, Flauberta, Balzaca pružaju užitak u čitanju (*texte de plaisir*). Međutim ono za čim teži Barthes i što čini okosnicu njegove hedonističke estetike jest «užitak bez ostatka», naslada pisanja i čitanja s erotskim konotacijama (*texte de jouissance*, 1984b: 77; 1999c: 207). Tjelesni označitelj, koji nema nikakva označenoga izvan sebe samoga, utemeljio je erotički odnos prema tekstu i napokon Barthesovu nietzscheovsku dionizijsku estetiku igre i užitka u pisanju i čitanju (jer i čitanje je oblik zaigranoga nadopisivanja, «slom strukture» i «stalno krvarenje»).

Od eurocentričnosti prema kulturnoj razlici / Od znanosti o književnosti prema estetizaciji teorije. Tri Barthesova obrata, od Označenoga, Autora i Djela prema Označitelju, Čitatelju i Tekstu, dovela su do druga dva obrata: od eurocentričnosti prema kulturnim razlikama i od literaturocentričnosti prema univerzalnomu estetskom pismu, prema estetizaciji teorije, a u širem smislu i cijele kulture. Tradicionalna Europa i Književnost vezani su uz Označeno, Autora i Djelo; njihovom metaforičkom smrću metaforički su umrli Europa kao centar svijeta i Književnost kao središnji oblik kulturne prakse.

Teze o «smrti» Zapada i Književnosti Barthes nije formulirao eksplicitno kao u slučaju autora, ali se one mogu iščitati u njegovim tekstovima. O tome svjedoči knjiga *Carstvo znakova* (*L'empire des signes*, 1970.). Bila je to prva Barthesova poststrukturalistička knjiga – rezultat kulturološkoga šoka nakon kratkoga posjeta Japanu. Knjiga je utemeljena u Barthesovu shvaćanju znaka, autora i teksta, s dubokim posljedicama za shvaćanje okcidentalnosti i kulturne povijesti kao historiografskoga žanra. To je ujedno prva poststrukturalistička kulturna povijest: ne kao rasprava o historiografiji niti kao znanstveni tekst, nego kao estetska praksa pisanja, tri godine prije nego što će Hayden White u knjizi *Metapovijest: Povijesna imaginacija u devetnaestostoljetnoj Europi* (*Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, 1973.) teoretizirati historiografiju kao fikcionalni tekst s četiri tipa narativnoga zapleta (romansa, satira, komedija, tragedija) i četiri tropa (sinegdoha, metafora, metonomija, ironija). Iz te vizure Barthesovo je *Carstvo znakova* poststrukturalistička romansa o Japanu izražena sinegdohama japanskih znakova kao čistih, praznih označitelja.

Naslov je knjige ambivalentan. «Carstvo znakova» odnosi se s jedne strane na japansku kulturu, njezine znakove koji su za autora, Europljanina i Zapadnjaka, lišeni bilo kakva smisla i značenja, pa se pojavljuju kao carstvo praznih znakova. S druge strane naslovna se sintagma odnosi na autorov tekst, na njegov vlastiti estetski diskurs u kojemu autor Japan ne želi logički shvatiti niti doprijeti do «smisla» Japana, jer bi to značilo ponavljanje zapadnih stereotipa («ideologijskog mraka», 1970: 11; 1989: 8), nego u igri označiteljima, slikama i simbolima, bez čvrstih označenih prezentirati Japan s prazninama i odgodama značenja dok ne zadrhte «zakoni očinskog jezika» (1970: 13; 1989: 11).

Knjiga se sastoji od dva tipa teksta: vlastitoga teksta u povodu Japana i slika (ikona) japanske kulture: fotografija japanskih tijela, lica, pisma.

Odnos između Barthesova teksta i japanskih slika-ikona nije ilustrativan, nego iluminativan: tekst i slike uzajamno se osvjetljaju, to su «kolebanja», «bljeskovi», «gubljenja» i «uzmicanja» smisla. Barthesovim riječima:

Tekst ne «objašnjava» slike. Slike ne «ilustriraju» tekst: svaka slika bila je za mene polazište neke vrste vizualnog kolebanja analogna gubljenju smisla što ga Zen naziva Satori; tekst i slike, međusobno se ispreplećući, žele osigurati kretanje, razmjenju ovih označitelja: tijela, lica, pisma, i u njima žele čitati uzmicanje znakova. (Barthes, 1970: 7; 1989: 5)

Barthes ne iznosi eksplicite svoja shvaćanja o vlastitoj metodi niti historiografiji kao žanru, jer mu to ne dopušta estetičnost njegova teksta. Međutim na prvim stranicama knjige, određujući svoj pristup Japanu, u poigravanju između teksta i metateksta, Barthes naznačuje svoju metodološku poziciju. Japan za njega nije znanstvena tema istraživanja, nije pojam u kojemu će tražiti smisao, nego «romaneskni predmet». Autor je svjestan svoje zapadnjačke pozicije i zapadnoga znanja o Japanu. Stoga na sebe primjenjuje «smrt autora», ne želi tumačiti japansku kulturu, jer bi to značilo u japanske znakove upisivati svoje znanje, tj. konvencije, predrasude i stereotipe o Japanu.

Dvije su osnovne strategije Barthesova japanskoga teksta: dekonstrukcija i konstrukcija. Autor se u nultoj poziciji želi osloboditi od svojih znanja o Istoku i Japanu, «odučiti se» od smislova koji su u zapadnoj kulturi pripisivani, konstruirani ili proizvedeni pod pojmom «Japan». Sintagma «odučiti se» metafora je za postupak dekonstrukcije. Ono što Barthes želi dekonstruirati, od čega se želi «odučiti», nisu Japan i njegova povijest, nego zapadno shvaćanje Japana: »Trebali bismo jednog dana sačiniti povijest našega vlastitog neznanja, objelodaniti kompaktnost našega narcizma» (1970: 10; 1989: 8).

Druga je Barthesova strategija njegova vlastita, poststrukturalistička estetska konstrukcija Japana. Način na koji Barthes nadilazi vlastito zapadno znanje i njegove japanske stereotipe nije dokumentarno preslikavanje japanske zbilje: «Autor nije nikada, ni u kojem smislu fotografirao Japan» (1970: 11; 1989: 10). Termin «fotografiranje» uporabljen je ovdje u dvoznačnu smislu: kao stvarno bilježenje zbilje kamerom i kao metafora za verbalni mimetizam. Barthes želi reći da njegov tekst

nije referencijalan, ne shvaća Japan u smislu «Logosa» niti odgonetava značenja i smislove pojma «Japan» jer su svi Pojmovi/ Smislovi/Značenja/Istine svojom selekcijom i osmišljavanjem već uključeni u zapadne stereotipe. Stoga primjenjuje svoju koncepciju tjelesnoga znaka i uranja u carstvo nerazumljivih znakova da bi se tamo poigravao prazninom njihovih simboličnih smislova. Japan je za Barthesa dostižan samo kao zaigrano estetsko Pismo, kao beskrajna igra znakovima, kao «pukotine», «odgode» i «bljeskovi» smisla:

Japan ga je obasuo mnogobrojnim bljeskovima; ili još bolje: Japan ga je doveo u situaciju Pisma. A to je upravo ona situacija kada dolazi do stanovite uzdrmanosti osobe, rušenja starih štiva, do potresa osjeta, razdiranog, oslabljenog do nezamjenjive praznine, a da predmet nikada ne prestane biti pun značenja, poželjan. (Barthes, 1970: 11; 1989: 10)

Zaigrano estetsko pismo s hedonističkim tonovima («potres osjeta», «praznina», «poželjan») Barthesov je način odvajanja od zapadne mitologije Japana, od stereotipa i klišeja koje je zapadni Logos stvorio o Japanu kao o svome Drugome, Alogosu. Koliko god se autor odricao svoga zapadnjaštva, njegova logosa i kulturnih stereotipa, to ipak nije lako. U tekstu se provlači binarna logika «Zapad-Istok», «naše-njihovo», «mi-oni», pa autor u esejističkome diskursu, u odgodama značenja i «gubljenjima» smisla ipak odgonetava smisao Japana kao Drugo Zapada. Zapadni kulturni stereotipi o Istoku kao vlastitome Drugome, izbačeni kroz vrata dekonstrukcije («odučivanja») od poznatih klišeja, vratili su se kroz prozor Barthesovih semiotičkih obrata u slikama Japana kao kulture čistih označitelja bez označenih – carstva praznih znakova. Katkad su to stari stereotipi prurušeni u novo semiotičko ruho. Tako se mit o istočnjačkoj senzualnosti pojavljuje u tvrdnji da je seksualnost za Japance u samome seksu, a ne, kao na Zapadu, u ideji ljubavi. Istodobno, Barthesovi su konstrukti Japana najčešće dojmive slike o kulturnim razlikama s dubokim poštovanjem prema drugoj kulturi i Drugomu. Primjerice, japanski štapići za jelo slijede supstanciju hrane, dok je zapadni nož i viljuška režu i nabadaju («sakaćenje, štipanje» hrane, 1970: 29; 1989: 28); u japanskim darovima nije važan sadržaj dara, nego sam dar i njegov omot («kutija je predmet poklanjanja, a ne ono što je u njoj», 1970: 63; 1989: 64); japanski su pozdravi savijanje tijela, a ne apstraktne riječi, tu nema poniženja,

jer je to samo gesta iza koje nema označenoga (trijumf «grafizma», 1970: 89–90; 1989: 90); u Japanskim kućama nema namještaja koji bi određivao raspored u prostoru, nema središta, nema subjekta:

nema niti jednoga mjesta koje bi označavalo i najmanje vlasništvo: nema niti sjedalice, niti postelje, niti stola počam od kojih bi se tijelo moglo utvrditi kao subjekt (ili gospodar) određenog prostora: središte je uskraćeno (to predstavlja goruću frustraciju za zapadnjaka koji je posvuda opskrbljen svojom foteljom, svojom posteljom, koji je vlasnik kućnog rasporeda). (Barthes, 1970. i 1989: 150)

Barthesove slike Japana kao kulture čistih označitelja estetizacija su njegovih semiotičkih obrata. Tradicionalnu opreku između Zapada i Istoka, Logosa i Alogosa, Uma i Osjetilnosti, Duha i Tijela Barthes estetski prurušava u opreku Označenoga i Označitelja, Smisla i Znaka. Razlika je između tradicionalnih stereotipa o Istoku i Barthesovih slika o Japanu u estetizaciji historiografskoga diskursa i preokretanju hijerarhije. S jedne strane, Barthes ne piše znanstvenu raspravu o Japanu, jer zna da tako ne bi mogao izbjeći zapadne stereotipe o Istoku, nego «roman», vlastiti umjetnički japanski tekst. S druge strane, riječ je o novoj vrijednosnoj hijerarhiji: prednost više nemaju Smisao, Označeno, Zapad, Subjekt, nego praznina i odgađanje smisla, Označitelj, Istok i Drugi, u ovome slučaju Japan kao estetsko utjelovljenje Barthesove poststrukturalističke teorije.

U *Carstvu znakova* Barthes je dekonstruirao zapadnjačko hegelijansko sustavotovorno znanje koje sebe proglašuje apsolutnom istinom, razotkrio je konstruiranost kulturnoga znanja, razbio je mit o eurocentризmu i ponudio tip nietzscheovskoga radosnoga estetskog znanja koje uživa u vlastitoj tekstovnosti – carstvu Pisma. Po napuštanju eurocentризma i dekonstrukciji zapadnih stereotipa o drugoj kulturi, po uvažavanju druge kulture sve do poricanja sebe i po estetizaciji teorijskoga diskursa Barthesovo je *Carstvo znakova* oproštaj od moderne kulture: njezina eurocentризma i logocentризma.

LITERATURA

- Barthes, Roland. 1964. L'activité structuraliste. U: *Essais critiques*, 213–220. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1970. *L'empire des signes*. Genève: Albert Skira.
- . 1984a. La mort de l'auteur. U: *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*, 61–67. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1984b. De l'œuvre au texte. U: *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*, 69–77. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1989. *Carstvo znakova*. Prevela Ksenija Jančin. Zagreb: August Cesarec.
- . 1999a. Strukturalistička djelatnost. Preveo Miroslav Beker. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, 191–196. Zagreb: Matica hrvatska.
- . 1999b. Smrt autora. Preveo Miroslav Beker. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, 197–201. Zagreb: Matica hrvatska.
- . 1999c. Od djela do teksta. Preveo Miroslav Beker. U: Miroslav Beker, *Suvremene književne teorije*, 202–207. Zagreb: Matica hrvatska.
- . 2003. *Svijetla komora: Bilješka o fotografiji*. Prevela Željka Čorak. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
- . 2004. *Užitak u tekstu*. Preveo Zvonimir Mrkonjić; *Varijacije o pismu*. Prevela Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.
- . 2007. *Fragmenti ljubavnog diskursa*. Prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Pelago.
- . 2009a. *Kritika i istina*. Prevela Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam.
- . 2009b. *Mitologije*. Prevela Morana Čale. Zagreb: Pelago.
- Bekavac, Luka. 2007. Smrt u *Svijetloj komori*: Barthes i Derrida. *Književna smotra* XXXIX, br. 146 (4): 61–72.
- Beker, Miroslav. 1999. Francuska nova kritika. U: *Suvremene književne teorije*, 37–63. Zagreb: Matica hrvatska.
- Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. 2. izmijenjeno i dopunjeno izdanje. Zagreb: Matica hrvatska.

- Brlek, Tomislav. 2011. Pisati à la Roland Barthes. *Vijenac* XIX, br. 441: 16–17.
- Genette, Gérard. 2007. Vrt u Adouru. *Republika* LXIII, br. 10: 58–60.
- Jukić Gregurić, Tatjana. 1997. Roland Barthes, mit danas. *Čemu: Časopis studenata filozofije* 4, br. 1: 11–19.
- Kovač, Leonida. 2004. Ulazak u plošnu smrt. *Tema* I, br. 1–2: 79–80.
- Kovač, Srećko. 2005. Posljednji flâneur. *Tvrđa*, br. 1–2: 256–259.
- Kristeva, Julija. 2007. O pisanju kao stranosti i nasladi. *Republika* LXIII, br. 10: 52–57.
- Marty, Éric. 2007. O *Fragmentima ljubavnog diskursa*: Refleksije o slici; Fragmenti ljubavnog diskursa i modernitet. *Republika* LXIII, br. 10: 61–81.
- Milanja, Cvjetko. 1985. Fragmenti o kasnom Barthesu. *Republika* XLI, br. 1: 53–59.
- Mirčev, Andrej. 2005. Zavodljivi fatalizam teksta. *Tema* II, br. 1–2: 68–69.
- Oraić Tolić, Dubravka. 2005. *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*. Zagreb: Ljevak.
- Sollers, Philippe. 2007. Barthesova istina. *Republika* LXIII, br. 10: 48–51.
- Stilinović, Dijana. 2005. Rastvorena odjeća ili prekidi u tekstu. *Tema* II, br. 1–2: 70–71.
- Šporer, David. 2007. Pitanje autora: Od Barthesa i Foucaulta prema povijesno-sociološkoj perspektivi. *Književna smotra* XXXIX, br. 146 (4): 49–59.
- Todorov, Tzvetan. 2007. Posljednji Barthes. *Republika* LXIII, br. 10: 42–47.
- Tomčić, Ana. 2011. Barthesova svijetla komora i čežnja fotografije. *Aut-sajderski fragmenti* VI, br. 11: 171–178.