

Obzor

Marcelliho dialóg s Barthesom

Miroslav Marcelli: *Príklad Barthes*.

Kalligram, Bratislava 2001, 317 stran, náklad neuveden.

I keď dielo Rolanda Barthesa nie je čitateľovi celkom neznáme, renomovaný slovenský filozof Miroslav Marcelli v úvode svojej knihy konštatuje, že Barthesove texty prichádzajú do nášho kultúrneho prostredia s určitým oneskorením. Časový odstup od diela však neuľahčí jeho pochopenie, aj keď zmena kontextu umožní hlbšie zhodnotenie pôvodných úmyslov autora. Býva zvykom zaradiť autora do príslušných priehradok a tých je práve v Barthesovom prípade viac: Barthes je semiológ, literárny vedec, štrukturalista, venoval pozornosť i filmu a pod. Z rozsiahleho radu natoľko rozmanitých určení sa však postupne utvorí závoj akejsi limitatívnej neurčitosti a prienik k pôvodnému prameňu je opäť nevyhnutný. Iba opätovným pýtaním sa možno naviac nahliadnuť aj do sfér, ktoré v diele nie sú vždy priamo sformulované, ale ktorých intencie možno odhaliť v prostredí vzrušujúcich náznakov a záverov. Netreba zdôrazňovať, že práve cesta k nim býva neobyčajne ťažká.

Preto Marcelli v úvodných kapitolách (*Príklad Barthes*; *Barthes podľa Barthesa*) podrobuje skúmaniu všetky „priehradky“, v ktorých sa Barthes postupne ocitol. Preveruje ich pravosť vo svetle Barthesových objavných ciest k ostrovom a ostrovčekom, ktorých názvy síce poznáme, ale celkový zmysel tejto cesty nám napriek tomu uniká. A pritom jeho odraz možno vytušiť napríklad v nepretržitých zmenách podnetov, ktoré Barthesa postupne pútajú. Barthesove reflexie vyvolávajú dojem, že sú motivované iba svojvoľným záujmom, prameniácim výlučne zo „súkromnej“ či dokonca intímnej sféry. Ako inak možno pochopiť natoľko odľahčený motív, akým je sféra vlastného tela, teda napríklad telesné pôžitky a rozkoše, ktoré ponúkajú – texty?! Pritom však sám Barthes zdôrazňuje, že ide o podstatné stanovisko, ktoré by malo viesť k tvorivejšiemu pochopeniu prirodzene ohraničených lingvistických koncepcií, ideológií, sociálnych podmienok či pôvodne získaných poznatkov. Každý Barthesov postoj z určitého obdobia akoby bol v následných etapách adjusťovaný podobným paradoxom, ktorý sám úmyselne formuluje a v ktorom nemení iba pôvodné východiská, ale presúva záujem dokonca k celkom odlišným predmetom. Marcelli upozorňuje, že interpretácia Barthesa výlučne na základe nezáväzných ambícií (napríklad čisto umelecko-literárnych, hedonistických), teda pochopenie Barthesa ako „trochu rozptýleného“ a „trochu neurotického“ intelektuála, by rozhodne bola slepá; podobne ako uspokojenie, ktoré by ponúkala koncentrácia na izolované a viac menej uzavreté oblasti jeho jednotlivých výskumov. Z toho (podľa môjho názoru) vyplýva i skrytý podtext názvu Marcelliho knihy: *Príklad Barthes*. Nejde teda o „prípady“, o „obhajobu“ kontroverznej osobnosti, ale o vyjasnenie inšpiratívnej polohy Barthesovho diela.

Marcelli vstupuje do sveta Barthesových myšlienok s určením rozdielu pojmov *ilustrácia* a *exemplifikácia*, ktoré vyplýva z ich rozlíšenia v klasickej rétorike. Exemplifikácia vychádza od zvláštneho pojmu a postupuje k všeobecnému; ilustrácia vychádza z už poznaného všeobecného pojmu, ktorý sa snaží priblížiť pomocou zvláštnych pojmov. Marcelli v intenciách svojho hľadania preto prirodzene uprednostňuje exemplifikáciu, teda postoj, v ktorom sa všeobecno iba hľadá: „Všeobecno ako miesto stretnutia totiž predpokladá, že v rozličných itinerároch sa odrazu presadilo smerovanie k jednému bodu, ktorý pôsobil ako atraktor. Tento atraktor skláňa, zblížuje,

vzťahuje a niekedy dokonca pohlcuje individuálne príspevky z rozličných strán; na jednej strane je imanentnou súčasťou jednotlivých „osudov“, iba v nich sa môže prejavíť a s nimi sa približuje k bodu, odkiaľ pôsobí, na druhej strane prekračuje osobitosti individuálneho putovania, nestotožňuje sa s nijakým z nich a poskytuje im spoločné miesto stretnutia“ (s. 47).

V sebainterpretácii Barthesa je, podľa Marcelliho, nápadné opakované nastoľovanie problematiky imaginácie (obrazotvornosti). Ovplynili ju nielen Barthesove vlastné zážitky z detstva, ale aj pozornosť, ktorú imaginácii venovali Kant, Sartre, Bachelard a Lacan. Lacan vo svojom článku *Štádium zrkadla* upozorňuje na problém identifikácie subjektu s vlastným obrazom, ktorý je dôsledkom imaginácie: „Imaginárno pred nás nestavia realitu, ale ilúziu nášho Ja.“ Imaginárno nie je skutočnosťou a vlastne vytvára priestor medzi reálnym a symbolickým. Lacan upozorňuje aj na tretí aspekt tohto vzťahu, ktorým je *rozdzvojenie*, ktoré tento proces sebaidentifikácie Ja v (zrkadlovom) obraze tiež sprevádza – „obraz môže byť podobný iba preto, lebo Ja je pôvodne niekto iný“ (s. 57). Barthesovi v tomto zmysle ide práve o fragmentáciu a disperziu obrazu (seba samého). Ilúzia, o ktorej vieme, že je ilúziou, už nikdy nemôže zohrať úlohu najpresvedčivejšej reality a preto Barthes tento obraz odmieta stotožniť aj s tým obrazom (seba samého), ktorý mu prisudzuje spoločnosť (napr. v náboženských, občianskych, profesionálnych určeníach).

V ďalšej časti, *Človek*, ktorý sa nudil, potom Marcelli prechádza k (seba)vylúčeniu Barthesa z bežných vzťahov a náhľadov okolia – určujúcimi sa javí choroba, ktorá mu znemožňuje bežný akademický postup, odlišná sexuálna orientácia a „mimorodinný“ spôsob života, iné náboženské zaradenie než má väčšina a pod. Odklon od stereotypov a predsudkov, ktoré umožňujú „obyčajnú“ existenciu (teda existenciu, z ktorej je vylúčený) v Barthesovi vyvoláva pocit nudy, ktorý ho sprevádza po celý život. Barthes upozorňuje v tejto súvislosti na úlohu tela, na úlohu zmyslov a orgánov, ktoré v tomto prostredí jednoducho neplnia svoju funkciu. Nuda je vždy prítomná a viditeľná vo svojom telesnom prejave a prostredie nás prijíma a neprijíma aj na základe nášho tela, telesného prejavu: telo samé potom niekam patrí a inde nepatrí. Nuda vedie k vzdoru proti samotnej účasti na všeobecne proklamovaných aktivitách – podobne aj mladí ľudia odmietajú konštituovaný svet hodnôt dospelých, ich argument sa tiež najčastejšie opiera o precítenie nudnosti „ich“ sveta. Telesný svet nie je možné utajiť či poprieť a práve on umožňuje zvláštny postoj voči ideologickým témam, opakovaným lžiam i pravdám. Postoj sa formuje v duchu nietzscheovských metafor, podľa ktorých je „pravda“ iba stuhnutím starých metafor. Rozkoš v tomto stave dokáže prebudiť iba to, čo je nové, čo vedie k novému diskurzu, ktorý sa vymyká pravidlám. Dokonca samotné opustenie pravidiel je možné za podobný druh rozkoše považovať. Tak sa telesné vo svojich divergentných tendenciách stavia aj voči okoliu systémov, ktoré svojou imaginatívnou povahou pôsobia na telo samotné. Jednotlivec, ako dopĺňa Barthes túto myšlienku, (teda aj sám Barthes) má preto paradoxne „viacero“ tiel – telo herca, tráviace telo, migrénové, muskulárne (ruka spisovateľa) telo a pod. –, teda toto imaginárne telo (vzhľadom na spomenutý odkaz k okoliu) je produktom akéhosi procesu permanentného transcendovania.

Marcelli aj v ďalšej kapitole, *Rétorická pravda gesta*, upozorňuje, že tieto Barthesove závery o vzťahu tela a transcencie nemožno pochopiť ako pokusy o mystifikáciu, ku ktorej by nevyhnutne viedlo stotožnenie s jednou stránkou vzťahu (napriek evidentnému a permanentnému Barthesovmu záujmu o gestá a pózy obrátené k transcendentnu). Telo je napríklad v určitom geste prítomné i v písaní, napr. v spojení autora s Dejinami – ide o gesto (spoločenskej solidarity), v ktorom sa predstavuje, predvádza a predlžuje spoločenský pohyb. Preto gesto (i písanie) môže nadobudnúť i teatrálny charakter – písanie sa za určitých okolností stáva *slovom-gestom* pravdy. Amplifikácie tohto druhu sa vzťahujú aj k jednoduchším okolnostiam, než sú tie, ktoré predstavujú veľké zlomy dejín. Barthes uvádza (v súbore esejí *Mytológie*) ako príklad *wrestling*. Jeho diváci samotní ho nepovažujú za šport a Barthes ho prirovnáva k antickému divadlu – v teatrálnych

telesných gestách bojovníkov pred divákmi defiluje bolesť, vášeň, zbabelosť, porážka, víťazstvo, spravodlivosť – bez toho, aby bolo dešifrovanie týchto obrazov náročné. Dejiny sú analogickou legendou – predostierajú sa v podobe stávania sa spravodlivého sveta – a gesto písania ponúka možnosť voľby medzi Dobrom a Zlom, Pokrokom a Úpadkom, Minulosťou a Budúcnosťou, preto úlohou písania je „spojiť jedným ťahom realitu činov a ideálnosť cieľov“ (s. 83). Za maskou týchto zápasníkov či pisateľov však nie je možné hľadať skryté vnútro – ide o „masku, ktorá ukazuje sama na seba“ (s. 84).

Z iného aspektu ten istý problém nastoľuje ďalšia kapitola Ešte raz o tele, geste a rétorike. Upozorňuje na teatrálnu-rétorický charakter *amplifikácie* (zhrňujúceho záveru reči, v ktorom rétorika odporúča živú gestikuláciu, sústredenú na presvedčanie poslucháčov), v ktorej „vstupuje do reči“ samotné telo, stáva sa súčasťou reči: „hovorí a presvedča“. Marcelli v tejto súvislosti analyzuje viacero chápaní *amplifikácie*: antické – môže predvádzať veľké veci ako malé a naopak (Quintilianus); stredoveké (podľa Curtiusa) – v zmysle rozsahového predĺženia reči; súčasné – počíta aj so zmenou významu slov a otvorením novej dimenzie reči či takého zhrnutia predchádzajúceho textu (napríklad v podobe parafrázy), ktoré privádza líniu reči k novému výrazu či novému nastoleniu súvislostí.

Či možno hovoriť v súvislosti s amplifikáciou aj o pravde je vlastne otázkou ďalšej kapitoly Sémantika, estetika, rétorika: o pravde a fikciách, ktorá sa vlastne transformuje na otázku (potenciálnej) redundancie amplifikácie, totiž toho, či pravda, ktorú amplifikácia prináša, je nová alebo už zopakovaná; prípadne či je pravda (amplifikáciou) deformovaná. Marcelli vychádza z Barthesovho odmietnutia korešpondenčnej teórie pravdy (zhody jazykového výrazu s „vecným stavom“, s faktom), ktoré súvisí s jeho postojom blízky univerzalizmu (napríklad Heideggerovmu presvedčeniu, že z jazyka nemožno vystúpiť; prípadne v súhlase s Saussureovou kritikou nomenklátúrnej koncepcie jazyka, v ktorej určité termíny zodpovedajú vždy určitej veci a pod.) – teda vlastne odmietnutím porovnania jazykového výrazu a „vecného stavu“. Marcelli v tejto súvislosti poukazuje opätovne na úlohu obrazotvornosti, ktorú Barthes artikuluje práve v kontexte Kantových estetických (subjektívnych) myšlienok: „Po tomto druhom kroku už Barthesovo písanie nie je definované len ako produkcia fikcií, môžeme pristúpiť k určeniu jeho povahy pomocou pojmov ako umelecká tvorba, estetický pôžitok, estetické vnímanie a pod“ (s. 105). Nadväzuje na úlohu amplifikácie, ktorá prichádza k slovu po tom, čo už bolo pravdivo o predmete povedané, a sústreďuje sa na moment komunikácie s dočasným spoločenstvom počúvajúcich a presvedčením audiória. Ale i tu sa vynára možnosť, ako upozorňuje Marcelli, že ide o simplifikáciu, ktorú možno odhaliť pochybnosťou, či bola pravda Barthesovi naozaj irelevantná, teda či sa predsa svoje texty nepokúšal ponúknuť ako istý druh pravdy.

V kapitole O moci reči tvorí skutočnosť sa preto vracia k Barthesovým myšlienkam o odklone od „kanonizovanej“ a stereotypnej pravdy, ktorá sa nezakladá ani na konvencii (súhlase subjektov) alebo koherencii (vnútornej neprotirečivosti systému) – ide skôr o prevrátený postoj, v ktorom to, čo ľudia pokladajú za „objektívne“, sa javí ako fikcia; naopak, to, čo pokladajú za šialenstvo, ilúziu, omyl, môže byť pokladané za pravdu. Ide o zvláštnu pravdu, ktorá nachádza výraz napríklad v produktoch zamilovaných (v listoch, denníkoch) alebo v literárnych prejavoch (v Goetheho Wertherovi): „Tento diskurz verbalizuje lásku: hovorí o nej, dáva jej slová a pritom sa na ňu vzťahuje ako na prvotný jazyk, ktorým hovorí sama láska. [...] tento druh diskurzu, ktorého príkladom je diskurz lásky, pre svoj pohyb vyžaduje jedinú kontinuálne univerzum“ (s. 112n). Barthesov postoj sa neopiera iba o presvedčenie, že ľudia i veci svoje histórie prežívajú v jazyku, že amplifikácia predstavuje možnosť na nové a nové „jazykové anexe sveta, pri ktorých všetky obsahy prijímajú krst slova“ (s. 114), ale vyjadruje aj opačnú možnosť, v ktorej je zakotvená jazyková expanzia (napríklad v spomenutom diskurze lásky) do sveta samého: „V tomto druhom prípade sa

slová nevzťahujú na lásku anekdote; celé ich privilégium spočíva v tom, že sú schopné prijať pohyb lásky, podrobiť sa mu a predĺžiť ho“ (s. 115). Marcelli potom interpretuje *rozšírenú amplifikáciu*, ktorá vystupuje z úzkych ohraničení rétoriky a ktorá už nemôže vystupovať v podobe ozdobného dodatku k pôvodnému (obsahu, textu a pod.). Prináša niečo nové, preto je s pôvodným obsahom nezameniteľná a *ireverzibilná* (ako keď si napríklad umelec opakovaním a napodobovaním vzorov napokon vytvorí vlastný originálny štýl; možno ju postrehnúť v postupe filozofujúceho subjektu, ktorý sa odpútava od svojich historických prameňov a dospieva k vlastnému jazyku). Boj o pravdu sa tak vlastne presúva do boja dvoch spôsobov amplifikácie, z ktorých prvý sa stáva (hoci poctivou a vážnou) hlásnou trúbou (pôvodnej) pravdy, druhý jej vyčíta umŕtvenie, diktatúru určitého poriadku a systém kanonizácie banality. Odkaz na fakty je presvedčivý iba pri určitom type tvrdení, preto do popredia vždy vystúpi aj súvislosť určitej výpovede s tým, čo faktom vôbec nemusí byť (napríklad tvrdenie o počtoch druhých, o budúcnosti, otázky, rozkazy, priania, ospravedlnenia, pozdravy a pod.). Prechody od tvrdení k výpovediam, či od hovorenia ku konaniu, ktoré sa interpretujú v teórii rečových aktov naviac zameriavajú pozornosť aj na kontext, v ktorom sa komunikácia odohráva.

V nasledujúcej kapitole Text a jeho stávanie sa Marcelli venuje paradoxnej situácii, ktorú ponúka nárok na pravdu tých jazykových prejavov, ktoré sa nenechajú obmedzovať „kanonickou formou“ signifikátu pomocou pojmov paradigmy a syntagmy. Porovnáva Jakobsonove a Ricoeurove stanovisko najmä vo vzťahu k metafore, inšpiráciu nachádza v Ricoeurovom zdôraznení jej dynamického charakteru – metafora je živá nielen tým, že oživuje jazyk a Ricoeur ju uvádza aj do kráľovstva pojmového jazyka. V tejto polohe sa Ricoeur zastavuje, aby prešiel k heideggerovskej ontológii: „Ricoeurov univerzalizmus sa dal viesť heideggerovskou inšpiráciou a zárukou metaforickej pravdy zveril bytiu; ja nevidím dôvod, aby som sa zameriaval na čosi iné ako na sám proces, v ktorom sa amplifikácia zrodila a v ktorom sa prejavila ako súčasť jeho stávania: ak má v sebe nejakú pravdu, tak je to pravda tohto pohybu“ (s. 154). Preto Marcelli oproti Ricoeurovmu stanovisku, že to o **čom** metafora hovorí má ontologický základ, uprednostňuje hľadisko, ktoré sa pri ireverzibilných amplifikáciách zameriava na to, **z čoho** vychádzajú a **od čoho** sa svojim inovačným gestom odkláňajú.

V poslednej kapitole prvej časti, Diskurz, život a iné dôležité veci, obracia pozornosť k diskurzu, pragmatike a pod., pričom osvetľuje Barthesov *príbeh písania*, ktorý postupne smeruje k inováciám, obrazne zachyteným v legende o lodi Argo: „Podľa legendy Argonauti počas plavby jednotlivé časti svojej nádhernej lode postupne nahrádzali, takže nakoniec sa do materského prístavu vrátila dosť zmenená loď, ale tej istej formy a s pôvodným menom“ (s. 170). Postupné odchýlky a zmeny pod vplyvom ilúzií, zvodov a hrozieb reči práve Barthesovi ponúkajú pevný bod „neoblomnej rozkoše“, ktorá ho púta k textu.

V druhej časti Marcelliho knihy Ako a čo sa problém otvára Barthesovým odhalením úlohy mýtu v diele *Mytológie*. Ide o to, čo sa v mýte predkladá ako „rozumné“, napríklad ako spojenie „zdravého rozumu“ a maloburžoázných hodnôt vo vystúpeniach „vlasteneckého“ francúzskeho politika Pierra Poujada. V skutočnosti v nich ide iba o populizmus, nacionalizmus, odpor k inému a odlišnému. Barthes si všíma najmä úlohu tautológie v novodobom mýte. Tautológia je vždy „pravdivá“ (napr. „Racine je Racine“), ale jej obsah je minimálny. To, čo sa má povedať, sa vlastne nepovie – reč v tautológiách je oklieštená: „V tautológii je dvojnásobná vražda: zabíjate racionálne, pretože vám kladie odpor; zabíjate reč, pretože vás zrádza“ (s. 188). Jednoduchosť výrazu vo vojne s „intelektualizmom“ je prejavom procesu, v ktorom sa reč násilne priškrtila a znehybnila. Strhávanie masiek, odhaľovanie vinníkov je však v skúmaní moderného mýtu, podľa Barthesa, najmenej zaujímavé, i keď potrebné. Skôr analýza **ako**, než analýza **čo**, umožní rozpoznať dejinné postavenie producentov súčasných mýtov. Barthes teda nechce vrhať svetlo na to, **čo** stojí za mýtom, ale

usiluje sa formu a obsah mýtu pochopiť práve ako *celok* a v tomto celku nachádza „mechanizmus mýtu, jeho vlastnú dynamiku“. Ak sa maska neoddeľuje od maskujúceho sa, vtedy možno priamo v mýtickom posolstve identifikovať dejinné záujmy – maska poukazuje sama na seba a ukazuje aj to, čo chce zamaskovať. Barthes sa však ani v tejto rovine nezastavuje a prechádza od Dejín k Systémom, k semiológii, teda postupne dospieva k názoru, že v dejinnom svete sa nevyskytujú iba obsahy (ktoré sa skúmali doteraz) ale aj formy: „Štrukturalizmus neberie svetu dejiny: pokúša sa dejiny spojiť nielen s obsahmi (to sa už tisíckrát urobilo), ale aj s formami, nielen s materiálnym, ale aj s inteligibilným, nielen s ideológiou, ale aj s estetikou“ (s. 209).

K popredným štrukturalistom sa Barthes zaradil dielom *Základy semiológie* (1964), ktorú pochopil ako súčasť lingvistiky. Marcelli v podrobnej analýze (v kapitole Hovoriť ako semiológ) zobrazuje Barthesov prechod od Dejín k Systému, pričom postupne predostiera problémy *hodnoty*, *binarizmu*, *fonológie*, *denotácie a konotácie*, *metajazyka* a *konštruovania modelov*. Paralelne sa dotýka i estetických tém, napríklad napodobňovania v umení, zmien v postavení kritika voči spisovateľovi a pod. Prihliada na osobitosti Barthesových riešení, najmä na presvedčenie, že v súvislosti so štrukturalizmom treba hovoriť o činnosti: „[...] tvorba alebo reflexia tu nie sú pôvodným ‚zážitkom... sveta, sú skutočnou výrobou nejakého sveta, ktorý sa tomu prvému nepodobá preto, aby ho napodobňoval, ale preto, aby ho urobil pochopiteľným“ (s. 232). V Barthesovej verzii semiológie ide o zreteľný odklon od imperatívu reprezentovať danú realitu, ide v nej o semiológiu konotácií: „Jazyk poskytol Barthesovi nástroj na zjednotenie kultúrneho univerza; konotácia mu umožnila vniesť doň pohyb inflexií, taký dôležitý pre ireverzibilné amplifikácie“ (s. 233).

V nasledujúcich kapitolách („Ovládať, to znamená formalizovať“; Móda je ako literatúra; Móda je ako literatúra a literatúra je ako semiológia) sa Marcelli venuje Barthesovej najsystematickejšej a najformalizovanejšej práci *Systém módy* (1967). Barthes v nej odhaľuje spoločenskú realitu v postupe od denotácie ku konotácii, od terminológie k rétorike, od systémov, ktoré sú vydávané za modely, k systémom, ktoré sú konštrukciami. Vo svete módy (ženského oblečenia) nachádza možnosť analyzovať znakové systémy, presnejšie povedané, skúma vo vzťahu k Móde konštitutívnu úlohu reči a písma. Ide o Módu, **opísanú** v špecializovaných časopisoch, ktorá vytvára určitý prienik s literatúrou, pretože ide o **opísanie**; obe sú v ustavičnom procese zmien: „Obidve sú ako loď Argo: súčasti látky, materiály predmetu sa menia, takže sa pravidelne obnovujú, no meno, t.j. bytie tohto predmetu ostáva stále rovnaké; ide teda skôr o systémy ako o predmety: ich bytie spočíva vo forme, a nie v obsahu alebo funkcii“ (s. 245). Spojenie mýtickej lode Argo s filozofickým pojmom **stávania sa** evokuje opäť otázku o „neštandardnom a možno aj nemožnom druhu pravdy“, ktorá vyúsťuje do otázky, „či a kedy je literatúra pravdivá“ (s. 246). Tradičný predpoklad literárneho realizmu, podľa ktorého je literatúra pravdivá vtedy, keď neskreslene zobrazuje reálny svet, Barthes kritizuje poukazom na mnohvrstevnosť reálna – okrem fyzikálneho sveta sa v ňom vyskytuje sociálny svet a navyše aj svet kultúrny. Pripája k tomu aj druhú výhradu: realistická literatúra ignoruje fakt, že literatúra je z jazyka, že jej „bytie je v jazyku“. Voči doktrínam literárneho realizmu stavia Barthes literatúru, ktorá vie, že je „z jazyka“ a vo všetkých premenách zostáva jazykom: „Literárny predmet – to nie je nič viac a nič menej ako to, čo literatúra zo seba urobila“ (s. 248). Tento predmet Barthes nazýva slovom *text*: „Text je tou ustavične sa predlžujúcou stopou, ktorú za sebou zanecháva loď Argo“ (s. 248). Barthes upozorňuje, že literárne „krízy“ jazyka sa odohrávajú v samotnom jazyku; kríza tak vlastne prezrádza „druhý“ (dovtedy normami potláčaný) jazyk. Ide o momenty, v ktorých Barthes pochopil, že sa vlastne dostal za hranice štrukturalizmu.

V kapitole Rozprava o úvodzovkách sa otvára problém vzťahu textu a kontextu, súvislosti určitého tvrdenia s jeho autorom alebo napríklad citátu s celkom diela. K otázke **čo** bolo povedané, sa určením autora priradávajú i otázky **kedy**, **ako**, **za akých okolností**, **s akým účinkom**, **prečo** a pod.

Tábor „kontextualistov“ zostáva nejednotný, pretože oproti výpovedi pochopenej ako dôsledok individuálneho vývoja autora, stojí pochopenie tej istej výpovede ako výpovede spoločenskej skupiny či inštitúcie: „Biografizmus nenapadli analytici sémantických vzťahov. Do týchto šikov sa zoradili a smrť autorovi zvestovali práve tí, ktorých nedôvera k referenčnej funkcii priviedla k zdôrazňovaniu toho, kto hovorí. Práve oni svoje poslanie pochopili ako potrebu zabiť autora, vyrazili proti nemu, aby nakoniec zistili, že sa už nemajú kam vrátiť“ (s. 263). Presnejšiemu popisu tohto postoja venuje Marcelli ďalšiu kapitolu Od biografie k bio-grafii. Marcelli rekapituluje postupný vývoj lingvistickej argumentácie o „smrti“ autora, ktorá následne otvorila nové možnosti pre sociolingvistiku. Sociolingvistika v tejto súvislosti zdôraznila problém *intersubjektivity* (Marcelli ho popisuje v kapitole Je nás mnoho): „Z prekonania dogmy autorstva sa v tomto prípade stal podnet pre bližšie skúmanie intersubjektívnych predpokladov rečovej aktivity“ (s. 283). Práve problém intersubjektivity viedol Barthesa k nastoleniu problému *intertextuality*. Marcelli zdôraznil úlohu, ktorú v Barthesovom rozchode so scientizmom zohrala Julia Kristeva a jej znalosti Bachtinovej koncepcie moderného románu, jeho dialogickej povahy – Bachtin bol v tom čase vo Francúzsku neznámy. Barthesa myšlienka vzájomných presahov rôznych textov viac než upútala: „V každom texte je iný text, sú v ňom dokonca celé zástupy textov, ktorých reštrukturalizáciou vznikol; a sú v ňom aj texty budúce, on sám je výzvou k pokračovaniu v procese reštrukturalizovania“ (s. 288). Vďaka syntéze všetkých spomenutých podnetov sa pred Barthesom vynorila veľká metafora textu: „metaforou textu je sieť“.

V záverečných kapitolách (V sieti; V sieti mesta; Príklad Barthes: je nás mnoho, ale stále nie dosť) Marcelli popisuje situáciu, v ktorej sa Barthes ocitol a v ktorej nadobudol domovské práva, pričom nebol nútený „prijíť predpísané zákonodarstvo“. Vo svojom živle sa cítil práve ako konzument i producent zvláštnej „látky“, ktorou je všadeprítomný text: „Nech to znie akokoľvek paradoxne, Barthes sa umiestnením do siete textu zároveň otvoril k iným sieťam a iným skutočnostiam. [...] je to písanie, ktoré sa práve aktom uzavretia do siete textu otvorilo k svetu spoločenskej reality“ (s. 293). Vďaka tomu i pri pohybe v prostredí, ktoré by mu malo byť cudzie (v Tokiu) napríklad kvôli neznalosti jazyka a kultúrno-historických súvislostí, nachádzal (v „sieti mesta“) podnety, ktoré bezprostredne premieňal na reflexie odvodené práve z prúdu zmien: „Bol to svet zložený z činností, boli to činnosti, z ktorých sa stával svet. Jediným spôsobom existencie v tomto svete je amplifikácia“ (s. 300).

Marcelliho knihu *Príklad Barthes* charakterizuje jemná, dnes už takmer neobvyklá, práca s pojmom, ktorá v každom čitateľovi vyvolá pôžitok prameniáci z hlboko premysleného konceptu. Patrí k tomu najlepšiemu, čo dnes vie slovenské filozofické a estetické myslenie poskytnúť. Čitateľa okrem Barthesovho sveta, akoby mimochodom, uvádza i do dobového a súčasného teoretického okolia a domýšľaním jednotlivých Barthesových stanovísk ho nabáda aj k vlastnej ceste k jednotlivým myšlienkam či systémom. Precízna hra otázok a odpovedí, bohatstvo textu i kontextu však neponecháva Barthesovu mýtickú loď Argo v žiadnej situácii osamotenú a nepochopenú. Jej stopa, ktorou je vlastne text, by sa mala stratiť v neohraničenej ploche oceánu života a času. V Marcelliho podaní jej prítomnosť však bezprostredne vnímame – aj ako pozvanie, aj ako povzbudenie.

Oliver Bakoš