

Argumente

1. De ce Roland Barthes și România?

Bunăoară, de ce n-ar scrie romaniștii noștri teze de doctorat și cărți despre „Barthes și România?”

(Ion Bogdan Lefter, „Din nou despre Roland Barthes“, *Contrapunct*, nr. 16, 1991)

2. De ce Roland Barthes?

Pentru că primul lui text este despre Nietzsche și tragedia greacă, deși era un tip de stânga.

Pentru că era minoritar din toate punctele de vedere – deși occidental.

Pentru că a oscilat între detergent și filosofie zen, fără să se hotărască niciodată.

Pentru că, dacă-l citim în oglinda scrierilor intelectualilor români, găsim explicații.

Pentru că, deși a făcut psihanaliză cu Lacan și a ajuns repede la concluzia că era un șarlatan, a continuat să citeze din Lacan.

Pentru că a reinventat structuralismul și a înnobilit utopia, după care le-a părăsit.

Pentru că a putut să-și scrie majoritatea stărilor, fără să se lase afectat de ele într-atât încât să renunțe.

Pentru că e hiperreflexiv în umori.

Pentru că și-a dat seama de cât de mult face forma oricărui conținut.

Pentru că e succulent ȘI discret.

Pentru că s-a abținut să cadă în oglindă. Deși oglinda este, pentru scriitor, aerul.

Pentru că îți place să-l citești chiar și fără să crezi că trebuie să vină revoluția.

Pentru că e sexi. *Diferit de sexualitatea secundă, sexi-ul unui trup (care nu-i este frumusețea) ține de faptul că este posibil să marchezi (să fantasmezi) în el practica amoroasă la care îl supui în gând (am o anume idee despre această practică, și nu alta). De asemenea, separate în text, s-ar spune că există fraze sexi: fraze tulburătoare prin chiar izolarea lor, ca și cum ele ar fi rezultatul promisiunii făcute nouă, cititorilor; a unei anume practici de limbaj, ca și cum, în virtutea unei juisanțe care știe ce vrea, ne-am duce să le întâmpinăm.*

(OC IV, 737)

Mulțumiri

Această carte nu este rezultatul vreunei cercetări încadrate instituțional, dar oameni și instituții au contribuit la realizarea ei.

Marielle Macé – la care am ajuns prin bunul meu prieten și excelent eseist francofon Adrian Tudurachi – m-a invitat la centrul de cercetare în care lucrează și acum, CRAL (Centre de Recherches sur les Arts et le Langage), de la EHESS, unde am ajuns cu o bursă a Orașului Paris (într-o versiune redusă, de doar 3 luni). Am reușit apoi să cunosc câteva dintre figurile de excelență ale cercetărilor în opera lui Roland Barthes, de la Claude Coste la Eric Marty. Așa am avut acces la Fondul Barthes de la BNF – manuscrise din anii 1940. La Arhivele Ministerului de Afaceri Externe francez de la Nantes am găsit puține documente referitoare la trecerea lui Barthes prin București. Dar am avut marele noroc să-l cunosc pe Alexandru Lupescu, partenerul de o viață al regizorului Petre Sirin, la rândul său cel mai bun prieten român al tânărului atașat cultural francez la Institutul francez din București – Roland Barthes.

Mai târziu am cunoscut-o pe Tiphaine Samoyault, autoarea celei mai solide biografii Barthes publicate până astăzi. În sfârșit, în 2014 am cunoscut-o pe doctoranda ei de la Johns Hopkins, Delia Rogobete, prin intermediul căreia am ajuns la alți specialiști, străini de data aceasta, în opera barthesiană. Împreună cu ea și cu centrul CEREFREA București (Simona Necula și Larissa Luică) am organizat colocviul Barthes à l'Est, în octombrie 2015.

În 2011 am publicat primele articole despre Barthes, sub titlul „Fântâna barthesiană“, în revista *România literară*, în

urma unei propuneri făcută directorului Nicolae Manolescu. După șase articole, seria de eseuri a trecut, grație lui Carmen Mușat și lui Ovidiu Șimonca, la revista de care sunt cel mai legat, din 2001 încoace – *Observator cultural* – unde s-a întins între 2012 și 2015. Rearanjate și cu mici modificări, ele se regăsesc în partea a doua a acestui volum.

Qu'ils soient tous remerciés!

Ideea receptării românești a scrierilor lui Roland Barthes apare prin 2013. Deși se vrea o carte de istorie literară, lucrarea aceasta poate fi citită și ca o modestă contribuție la cercetarea mediului (ideologic) cultural românesc din perioada comunismului. În 2014 Laura Albușescu de la editura Art acceptă să publice cartea care era în lucru – fără ea, evident că această carte n-ar fi existat. De atunci, însă, cercetarea s-a mai extins, până în momentul publicării. Pentru îmbogățirea ei, trebuie să le mulțumesc unor prieteni și profesori. Inițial, Irina Bădescu mi-a vorbit despre colocviul Barthes din 1991, ale cărui acte au apărut în *Contrapunct*, respectiv în *Caiete critice*. Oanei Soare, colega mea de la Institutul de istorie și teorie literară G. Călinescu, îi sunt dator în primul rând pentru că mi-a semnalat existența *Bibliografiei Republicii Populare (Socialiste) Române(ia)*, unde am găsit primele semnalări ale scrierilor lui Roland Barthes în presa românească.

Întâlnirea cu profesorul Toma Pavel, în ianuarie 2016, la Paris, a fost – în ciuda unor divergențe de vederi – foarte importantă: am încercat să înțeleg, și desigur că nu voi reuși niciodată pe deplin, ce înseamnă să treci prin purgatoriul anilor 1950-60 ca student, apoi cercetător, în România și care – și cât de intense – sunt efectele acestei treceri asupra evoluției intelectuale mai departe. Aș fi pe deplin mulțumit dacă, la rândul lor, intelectualii români care au avut ghinionul să trăiască și să publice în România acelor ani ar înțelege că lecturile unor texte, la fel ca interpretările oricăror fapte de viață, se schimbă: e semnul că textul re-citit trăiește, prin ele. Putem vorbi aici despre o asceză a temporalizării (asceză pentru cititorii care asistă la emergența

altor lecturi, hedonism pentru cei care reușesc să le livreze pe acestea din urmă, în palimpsest) de pe urma căreia Barthes n-are decât de câștigat.

Sunt sigur că o astfel de cercetare putea – și poate – fi extinsă, în cadrul unei cercetări doctorale. Țin să avertizez în felul acesta cititorul asupra eventualelor dezamăgiri pe care această carte i le-ar putea aduce: ceea ce m-a interesat în primul rând aici a fost receptarea românească a scrierilor barthesiene – uzuri și abuzuri, am putea spune – și (re-)lecturi ale unor texte barthesiene mai mult sau mai puțin cunoscute, lecturi modelate printre altele de post-comunism, capitalism „cognitiv“ și ceea ce s-ar putea numi epoca post-literară în care ne aflăm.

PRIMA PARTE

Roland Barthes în pantaloni scurți
(1947-1998)

Intro. Un designer

Design și istoricitate

Există un centru nou al orașului Târgu-Mureș, inaugurat în 1974. Cu teatru național, cu piață pietonală, cu niște blocuri frumoase, cu un hotel, cu o fântână arteziană. Fântâna arteziană n-avea nimic deosebit în afara faptului că era singura din oraș. Acolo veneam uneori cu mătușa mea și, de pe margine, cu ea atentă la mine să nu cumva să cad în apă, ne jucam cu jeturile.

Despre fântâna arteziană trebuie spus că fusese construită ca monument. Adică, în ansamblul arhitectonic respectiv, exista o bordură care împrejmuia un bazin, câteva sculpturi abstracte în interior și robinetele de apă, plasate sub bordură, alături de alte câteva mai mari în centrul bazinului. De la sine înțeles, bazinul era un spațiu *interzis*. Atât pentru că era plin cu apă, dar și pentru că bordura îți îngreuna accesul. Construcția era practic încadrată în ansamblul arhitectonic ca un *obiect de contemplat*. Ca să poți să te joci cu apa care ieșea din robineti, riscai, te puteai răsturna în bazin. Te jucai de fapt, dacă nu e prea tare sintagma, cu *limitele reprezentării*. Pătrundeai în spațiul care fusese absorbit de operă.

De câțiva ani, acest ansamblu a fost refăcut. Nimic spectaculos, refacerea e mai aproximativă decât construcția inițială, dar altceva s-a modificat. În ton cu evoluția spațiilor publice urbane, de altfel. Fântâna a fost scoasă din cadru și integrată spațiului public. Robinetii care străjuiau bordura au dispărut, odată cu bordura, iar trecătorul se poate plimba printre

robineții verticali, se poate stropi în voie, poate, la o adică, să bea din *apa estetică*. Frumosul a devenit cotidian, cotidianul a încorporat esteticul.



Fântâna nu a dispărut, a fost redesenată, ca-ntr-o povestire de Jean Echenoz, *L'Occupation des sols* (Minuit, 1988). Termenul e potrivit, pentru că ceea ce înseamnă „redesenat“ aici nu înseamnă nici „modernizat“ (în sensul în care liniile sunt mai degrabă abstracte, materialele mai noi și ergonomia modificată), nici „reconstruit“ (în sensul în care este un edificiu ruinat sau șubrezit măcar), nici extins, nici demolat. Ceea ce fusese un obiect de contemplație a devenit un gadget urban, un loc al experienței urbane concrete (te poți uda cu o apă pe care până atunci doar o admiraseși).

Design și modernitate

Exemplul fântânii din Târgu-Mureș poate fi considerat ca o evoluție de la modern la postmodern, adică de la dihotomia estetic-practic (sau, mai clar, contemplare *versus* practicare),

dar putem observa aici cele cinci trăsături ale designului pe care le definește Bruno Latour, în opoziție cu construcția.

Unu. Designul este o „teorie a acțiunii post-prometeană“¹, pentru că designul nu face decât să re-deseneze ceea ce există deja construit. În al doilea rând, designul presupune o atenție la detaliu, ceea ce-l face pe filosoful francez să afirme că, dacă revendicăm radicalism, astăzi, atunci este vorba despre o atitudine de „grijă radicală“ sau de „radicalism grijuliu“. Trei la mână: în design este vorba mereu despre „înțeles“, despre interpretare în termeni de semiotică. Obiectele, redesenate, devin lucruri, adică formă și obiect în același timp, forme care ar fi imposibile fără materialul care le „face“, semnificații care nu se pot dispensa de materialitatea și spațiul pe care îl reprezintă. În cazul fântânii noastre, în varianta ei redesenată, bazinul, acel loc estetic în care nu se putea pătrunde decât prin efracție, a dispărut, a devenit una cu piața în care era încadrat odinioară. Funcția și forma nu se mai deosebesc, dar asta pentru că funcția înglobează simbolic, nu doar utilitar, iar forma pentru că integrează esteticul și practicul în ceea ce s-ar putea numi acces estetic. Sau, cum spune Latour: „materia este absorbită în înțeles“. În al patrulea rând, designul este un re-design, niciodată nu pleacă de la zero. În al cincilea rând, designul este bun sau rău. Dar asta nu înseamnă că e bine sau prost făcut – desigur, există execuții proaste și execuții bune, dar nu despre asta vorbim. Este vorba, după Latour, de *moralitate*. „Ca și cum materialitatea și moralitatea ar intra în sfârșit în coalescență.“ Un designer nu este astăzi doar un artist care împodobește obiecte,

¹ Toate citatele sunt preluate din Bruno Latour, „A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk)“, prelegere pentru Networks of Design, la întâlnirea Design History Society Falmouth, Cornwall, 3 septembrie 2008, accesibil la: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/112-DESIGN-CORNWALL-GB.pdf>.

ci unul care „face“ spații, cineva care aranjează habitate, peisaje și predetermină sensul unor experiențe cu lumea.

Designul ține – ideea aceasta Latour o preia din ultima treime a trilogiei *Sfere* a lui Peter Sloterdijk – de *procesul de explicitare* prin care, conform celui din urmă, se definesc timpurile moderne. Designul este rezultatul unei intenții mai modeste, dar în același timp încărcate de responsabilitate: cea de a configura praxisul cotidian, într-o rețea în care esteticul, utilul și moralul se întâlnesc și se interdetermină. În același timp, designul pare să rămână una dintre ultimele practici artistice de anvergură astăzi, în măsură în care produce concepte într-o lume în care materie și spirit nu se mai spun separat, în care estetic și practic nu mai stau în opoziție, în care conținut și formă au fost, ele însele, re-desenate unul în raport cu celălalt. Dacă am gândi precum Latour, am spune că ele intră în rețea.

După cum recunoaște Boris Groys într-una dintre acele cărți pe care le citești ca pe un roman bun pentru creier, există o funcție critică a designului: „în timp ce designul ameliorează aspectul unui obiect, suscită bănuiala că, dacă poji ghița de design ar dispărea, obiectul ar apărea urât și respingător.”² E puțin probabil ca textul lui Groys să fi fost conspectat din cel al lui Latour, sau inspirat de Sloterdijk. Totuși, există câteva puncte comune între cele două concepții despre design. În primul rând, constatarea extensiei termenului la orice privește *lumea ca amenajare, aranjare, producție de spațiu* („designul a devenit total”). Dacă Sloterdijk vorbește despre design bun și prost ca o consecință a moralității activității pe care o presupune, Groys vorbește despre coluziunea dintre politic și estetic: forma este în același timp un semn de citit etic și politic, „etica a devenit o estetică; a devenit o formă”³.

² Boris Groys, *En public. Poétique de l'auto-design*, PUF, Paris, 2015, p. 46. (Ed. originală în limba engleză, 2010.)

³ *Idem*, p. 25.

Un formalism pragmatic exprimă, în siajul unui anume discurs latourian dar fără incursiunile în filosofia culturii făcute de Sloterdijk, etica designului din cadrul sociologiei științei și tehnologiei. Cercetătorii acestui domeniu au prins metoda eficace de redactare a articolului științific: preiei un discurs, găsești o problemă, o expui, apoi cauți și formulezi soluții. Când spui „etica designului“, te gândești la tehnologie media, la utilizator și la felul în care această tehnologie e desenată pentru a fi accesată de utilizator în scopul interacțiunii cu mediul înconjurător (interacțiune care, desigur, poate lua forma și profunzimea *locuirii*).

În privința termenilor întrebuiți, lucrurile sunt simple. Latour folosește noțiunea de „script“ pentru a desemna „semnificanți“ pe care un oarecare *device* îi produce, alături de semnat – deși în loc de semnificanți ar trebui să vorbim despre „supliment“ (căștile la care asculți muzică: difuzorul este *semnificatul*, faptul că fluxul sonor este dirijat precis și ferit de dispersie este un fel de „supliment“). Acest semnificanț este construit de *designer* care, astfel, indică cadrul întrebuițării (alt exemplu: pastilele secabile). Tot de la *designer*, însă, pornește o derivă a suplimentelor, valorificată desigur de *societatea de consum* (la căști: căști mari și albe care, montate pe urechi, dau un „stil“ ca cel din videoclipul *Freestyler* al celor de la Bomfunk MC). *Ethics design* se ocupă cu recunoșterea, descrierea și evaluarea spațiilor de design în raport cu locuitorii/practicanții lor, nu fără să vireze, cuminte și corect politic, spre „soluție“.

Pentru că miza tuturor acestor cercetări nu este discursul, ori limbajul, ci dezvoltarea durabilă. *Scriptul* are o dimensiune etică: căștile protejează mediul înconjurător de poluare fonică, asigurând și varietatea unei rețele de circulație sonoră care, în lipsa căștilor, ar cădea în confuzie⁴. Ceea ce Don Ihde

⁴ Vezi Peter-Paul Verbeek, „Materializing Morality: Design Ethics and Technological Mediation“, în *Science Technology Human Values*, vol. 31, nr. 3, mai 2006, p. 362.

numește „relația hermeneutică“ a tehnologiei față de mediu⁵ nu-i altceva decât „explicitarea“ lui Sloterdijk, iar această din urmă noțiune mi se pare mai utilă pentru că încorporează atât o dimensiune istorică (modernitatea „explicitază“) și reduce ambiguitatea în care se scaldă termenul „hermeneutic“ în contextul istoriei filosofiei.

Designerii sunt așadar cei care formează obiecte tehnologice astfel încât ele nu doar să funcționeze (semnificat), ci să și conoteze, inducând un comportament în primă instanță moral (ascult muzică la căști pentru a nu-i deranja pe alții), și-n a doua instanță „estetic“, de „auto-design“ (ce fel de căști îmi pun ca să apar într-un anume fel?) convertibil în capital.⁶

Designerul nu este, cum bine spune Latour, un ctitor. Obiectele pe care el le produce există deja ca funcție (designur, în sensul în care de la bun început designul face parte, fie el minimal, din orice obiect funcțional). Designul are o funcție critică și istorică, în măsura în care el reamenajează structuri și relații care cuprind oameni și obiecte. Designul este el însuși un discurs, un metadiscurs mai precis, dar unul care nu-și ascunde istoricitatea, pentru că, deși mai degrabă face să vorbească lucrurile într-un anume fel decât vorbește despre ele, se înscrie

⁵ Apud *idem*, p. 365.

⁶ Din acest punct de vedere, designul poate fi, marxist, o critică a „formeii-valoare“, dar pretenția de a face în așa fel încât aceasta să dispară este utopică. Revoluția pe care „gradul zero al designului“ o promite este o astfel de utopie, la care Barthes visa, în primă instanță, în cazul scriiturii. Citez aici din revista *Endnotes 2*, text colectiv: „Le dépassement des rapports sociaux capitalistes ne peut impliquer une simple «libération du travail», au contraire, la seule «issue» est la suppression de la valeur elle-même – de la forme-valeur qui pose le travail abstrait en tant que mesure de la richesse.“ (Text accesibil în patru limbi la: <https://endnotes.org.uk/issues/2/fr/endnotes-communication-et-theorie-de-la-forme-valeur>; despre lipsa numelor autorilor, aici: <https://endnotes.org.uk/about>.)

ca „actual“, ca ceva care este contestabil, spre deosebire de o construcție „definitivă“.

Design ca argument

Abia acum ne poate fi mai clar în ce măsură Roland Barthes ne apare, în acest interval între scriitor, critic și teoretician, ca un designer. Pentru că el nu este nici doar un scriitor conform unei normativități nechestionate explicit („artistul“), nici doar un constructor de discurs argumentativ („teoreticianul“), ci are atât o *conștiință istorică* acută cât și o *deprindere tehnică* uimitoare, la fel ca designerul care știe să-ți potrivească un loc *ție și lumii* în același timp. Designerul este nu numai un *tehnician* – un stilist sau un orator, am putea adăuga, dacă ne gândim la discurs ca la un obiect funcțional asupra căruia se poate aplica designul –, ci un producător de „suplimente“, conștient de semantica formei, de *moralitatea obiectului*, la fel cum e conștient de materialitatea limbajului⁷.

Dacă există o „responsabilitate a formei“, cum crede Barthes, (stilul influențează inteligibilitatea unui text pe care-l „formează“),

dacă există un fel de a scrie – o scriitură – care nu inventează concepte (Barthes n-a fost din acest punct de vedere un filosof), dar care este produsă și expusă cu o extremă grijă asupra subiectivării pe care această formă o produce (un „eu“ care se ascunde îndărătul unor „el“-uri, o angajare ce are grijă la cum se rostește, o știință care își cunoaște potențialul erotic, o poziționare care este mereu temporară, parte a unei tactici, ceea ce-l face pe Paul Cornea să numească undeva această scriitură „fluidă“),

⁷ Vezi Richard Buchanan, „Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice“, în Victor Margolin, *Design Discourse. History. Theory. Criticism*, University of Chicago Press, 1989.

dacă textul enunță și tăcerea care-l înconjoară, ca și zgomotul căruia de asemenea i se opune (dar cu care, cu tăcerea și cu zgomotul, lucrează, ele fiind dintotdeauna materialul clientului),

dacă fiecare termen apare însoțit de imaginarul lui (al obiectului de consum, al literaturii, al spiritului și al iubirii), astfel încât nu se poate decide dacă termenul este cu adevărat un concept sau o noțiune, o idee sau o prezență sensibilă (și de bună seamă că este în ultimul rând o prezență),

dacă textul pe care-l citim este scris cu convingerea, pe care el, textul, ne lasă să o ghicim, că totul semnifică, atunci opera lui Roland Barthes este nu doar o operă de design – termenul nu exista, dar evident că nici „scriitura“ definită în 1953 de Barthes nu epuizează semnificația a ceea ce Barthes va reajusta mai departe –, ci o operă pionier a erei designului contemporan.

Domeniul de iradiere a acestei opere, domeniul de semnificare a acestui design este, dacă vreți, cel al literelor, adică al „studiilor literare“, dar este atins tot ceea ce înseamnă „științe umane“, mai ales sociologia, filosofia artei, într-un fel tot ceea ce înseamnă discurs public.

Barthes nu inventează nimic, dar reușește ca, prin scriitură, să modifice felul în care înțelegem stilul; prin imaginația lexicală și prin fervoarea clasificatoare, conjugate cu insistența în (r)afinarea definițiilor și în investirea lor cu doze de sensibil, Barthes *desenează altfel stilul*; desenează cu totul altfel decât ar contura savantul „analiza structurală“; pornește de la fotografie într-un moment al travaliului de doliu pentru mama lui; vorbește despre noua critică nu ca despre o nouă critică, care ar termina cu cea veche, ci ca un designer care reconfigurează o sală de lectură, cu materiale noi (pe care el doar le alege și le combină), cu obiecte și mai ales cu spații noi, adică cu ceea ce Latour numește „lucruri“.

Tocmai de aceea, critica lui Barthes se află între critica tematică și cea structurală, e obiectivă și subiectivă (cum bine

observa Savin Bratu⁸, vom vedea curând), e critică și eseu...⁹ A ce seamănă spațiile din gările franceze pariziene și londoneze unde există un pian destinat publicului? A cameră de concert, a sală de așteptare, a salon? Apoi, să nu uităm: pentru că accepțiunea ecologică a designului e nouă, tot ceea ce poate fi considerat o realizare de design arată nou – inclusiv vintage-ul are un aer curat, pentru că tot ceea ce e *redesenat* este, oricum, în același timp *curățat*. Limbajul lui Barthes este proaspăt, nou, curat, precis, în el cuvintele sunt mereu detaliate, șlefuite, explicate, eviscerate în fața cititorului, discursul pare făcut ca mâncarea japoneză, de abordat cu bețișoarele, nu cu tacâmuri europene. Există o valoare a noului în care noul însuși este redecorat și prezentat nu ca șoc, ci ca un lucru oglindă de curat. Textele lui Barthes sunt rezultatul unui exercițiu obsesiv-compulsiv de curățare – strălucesc ca faianța din reclamele la *Cillit*¹⁰.

La începutul acestui an, am avut ocazia să descopăr câteva texte inedite ale lui Roland Barthes din perioada pe care el

⁸ Nici Savin Bratu și nici altcineva nu zăbovește asupra unui citat din Julia Kristeva pe care Romul Munteanu îl inserează în finalul capitolului despre Barthes din *Metamorfozele criticii europene moderne* (nici Romul Munteanu însuși): „Legile semiotice ale lui Barthes precizează obiectivarea subiectivului în cadrul istoriei într-o țesătură semnificată (limbaj, imagine etc.). Așa se înțelege că semiologia barthesiană nu e formalizată: formulările care îl irită atâta pe purist sunt de ordinul legilor dialectice.“ Julia Kristeva, „Comment parler de la littérature?“, *Tel Quel* 47, citat în Romul Munteanu, *op. cit.*, București, Univers, 1975, p. 438. Nu avem deci o conjuncție, ci o distribuție a subiectivului și a obiectivului (care încearcă să substituie, ca universal, universalul estetic, între timp deconstruit). E drept însă că evenimentialul prodigios din zilele noastre face acest proiect topologic imposibil de realizat și de acreditat.

⁹ Despre Barthes eseist, vezi lucrările lui Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006.

¹⁰ Pentru obsesia curatului în cultura franceză contemporană, vezi incontestabila lucrare a lui Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, MIT Press, 1994.

o numește a „dorinței de a scrie“, cea care precedă apariția primului său volum, *Gradul zero al scriiturii*, în 1953. Roland Barthes își începe viața de scriitor târziu, la aproape 40 de ani, pentru că tuberculoza îl rupe de o carieră universitară și, poate, diplomatică – pe care avea să o recupereze parțial după 1960.

A nu publica *nu* înseamnă însă a nu scrie. De aceea, există o așa-numită literatură de sertar a lui Roland Barthes, dintre care unele texte apar în cuprinsul primului volum al *Operele complete* editate de Eric Marty în 1995, apoi în 2002. Dar mai e ceva: Roland Barthes petrece doi ani, cu întreruperi, în România, în calitate de bibliotecar și apoi de atașat cultural al Ambasadei Franței la București, în cadrul Institutului Francez de Înalte Studii (între toamna lui 1947 și toamna lui 1949), asistând la schimbarea bruscă și violentă de regim de la noi. El va fi însoțit aici de mama lui, Henriette – de care va fi mereu legat și a cărei moarte îl aruncă într-o depresie intermitentă.

Am avut ocazia să stau de vorbă cu câțiva eminentei „barthesiologi“: Eric Marty (Paris 7) și Claude Coste (Paris 13) m-au susținut în cercetările pe care le-am întreprins, și nu au fost singurii. După ce în ultimii zece ani au apărut fie scrieri personale inedite ale sale (*Jurnal de doliu*, de pildă), dar și cursurile predate la *Collège de France* în ultimii trei ani de viață, numele lui Barthes este tot mai puțin legat de cel odios al „structuralismului“ și al teoriei literare dure din anii 1960, și tot mai mult asociat cu o întreprindere scripturală și scriitoricească ascetică și hedonistă totodată, corporală și umorală, singura prin care autorul credea că literatura mai gândește. Pentru unii, devenirea-scriitor a lui Barthes, evidentă deja în 1975, odată cu publicarea unei autobiografii „impersonale“ (acel *Roland Barthes par Roland Barthes*), anunță eșecul teoriei literare ca avatar al retoricii în plină eră mediatică. Este poate încă mai interesant să citești textele lui Barthes dintr-o perspectivă etică – pe care chiar ele o pot încuraja – în momentul în care ne-am convins că literatura nu mai poate salva „lumea“ și că dimensiunea politică

a teoriei literare nu are valoare decât în raport cu destinele individuale ale celor care o practică sau o citesc.

Atunci când m-am gândit la ceea ce s-ar putea numi un *feuilleton Barthes* am avut în vedere câteva idiosincrazii ale recepțării românești a scriitorului francez: asimilat unui teoretician „pur și dur“ – sau unui „postmodern“ prin *Camera luminoasă*, de pildă – Barthes este astăzi *out-fashioned* în România. Pe de altă parte, a fost în primele lui decenii de carieră un om de „stângă“, ceea ce nu-l face prea frecventabil la noi. Totuși, a fost recent reabilitat ca „antimodern“ de Antoine Compagnon și, în consecință, șansele de a fi mai bine primit nu pot fi chiar mici. Textele inedite ale lui Barthes, însă – o corespondență întinsă, în anii 1940, în special – dar și altele, chiar din tinerețe (*Michelet*), pot fi citite cu greu ca exerciții de teorie structurală. Importanța lingvisticii pentru tânărul Barthes nu poate fi disociată de lecturile clasice pe care le-a făcut mereu cu o nedisimulată plăcere.

Este însă limpede că experiența românească din 1947-1949 i-a motivat interesul pentru semiologie și pentru ideologia disimulată în orice text public, ca și pentru prezența Puterii în orice discurs instituțional. Pentru că în acest moment deținătorul legal al drepturilor de reproducere a operei lui Barthes (fratele său vitreg Michel Salzedo) interzice publicarea scrierilor sale intime, vom putea cita doar fragmentar din corespondența la care ne referim.

Barthes are de la bun început convingerea că, pe cât de importantă este dimensiunea politică a limbajului, pe atât implicarea în politică e inutilă (dacă dorința de putere e ținută în frâu, această convingere nu poate fi contracarată de nimic). Este vorba aici, dincolo de relația dintre Barthes și Istorie (care nu e aproape niciodată tematizată și încă mai puțin prezentă narativ), despre surprinderea unei anumite deveniri a teoriei – una pentru care cazul lui Barthes este exemplar și poate paradigmatic. Despre toate astea am început să scriu în *România*

literară, într-un foileton pe care l-am mutat apoi în *Observator cultural*. Aceasta din urmă este revista în care demult am scris despre Barthes că a fost autorul a „multe prostii“ în textele lui din anii 1950. Totul depinde însă de lumina ochilor cu care citești: ce vede, cât vede și ce ascunde ea dintr-un obiect care nu e niciodată „tot“.

* * *

Pentru Tzvetan Todorov, reflecția despre literatură se înscrie, la sfârșitul anilor 1970, în Franța, în paradigma romantică. Într-un articol-bilanț publicat în aprilie 1979 în *Poétique* (revistă înființată în 1970)¹¹, teoreticianul de origine bulgară face un bilanț a ceea ce se afirmă ca „teorie literară“ în Franța acelor ani și constată că practica ei rămâne prizonieră a – ceea ce am numi jurnalistic – unui spirit al locului, a unei ideologii căreia îi rămâne prizonieră, pentru că nu-și dă seama de ea. Este o ideologie care nu poate purta către o revoluție, estetică sau de gândire, tocmai pentru că nu se poate desprinde de romantismul din care decurge. Trebuie spus că, atunci când vorbește de „paradigmă romantică“, cel care făcuse cunoscute publicului francez scrierile „formaliștilor ruși“ se inspiră probabil dintr-o altă lucrare de popularizare a unui discurs puțin cunoscut în Franța: romantismul german. Pentru că tot în 1979, Philippe Lacoue-Labarthe și Jean-Luc Nancy publică la Seuil o antologie de scrieri de teorie literară romantică sub titlul *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (apar aici mai ales textele fraților Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Schelling, texte apărute în buza secolului al

¹¹ Tzvetan Todorov, „*La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine*“, *Poétique*, nr. 38, iunie 1979, pp. 131-148. Interpretarea lui Todorov este reluată de Patrizia Lombardo, *The Three Paradoxes of Roland Barthes*, London, Athens, University of Georgia Press, 1989, p. 23.

XIX-lea). Todorov ia ca exemple pentru supoziția lui lucrări ale lui Maurice Blanchot și Roland Barthes și, de fiecare dată când le pune în oglindă cu „paradigma romantică“, recurge la texte ale autorilor antologați de Lacoue-Labarthe și Nancy.

La o primă lectură, era evident, cum este și astăzi, că ceea ce se numește *teorie literară* împărtășește, mai ales în ceea ce privește poezia, nu doar un aer de familie cu aceste texte, ci, mai precis, scrie Todorov, cinci trăsături: focalizarea „facerii“ literaturii în paguba celebrării „operei“, intransitivitatea, valorizarea coerenței în detrimentul adecvării (sau în detrimentul valorizării referențialității), sintetismul (fuziunea contrariilor) și expresivismul. Todorov observă așadar că teoria literară recentă din Franța nu face decât să reinterpreteze sau mai degrabă să prelucreze altminteri teme care între timp deveniseră proprii ideii de literatură modernă – e drept, cu mențiunea, importantă, că teoreticienii francezi nu se cantonează în literar (ceea ce la noi se numește „estetic“), ci încearcă să deducă din „paradigma romantică“ modele de acțiune socială și să realizeze, altfel spus, mai mult decât predecesorii lor. Dar această mențiune nu-i mai aparține lui Todorov, ci lui Vincent Kauffmann¹².

Teoreticianul bulgar trece apoi la autorii cu care-și ilustrează observațiile, Maurice Blanchot și Roland Barthes, reuniți, fiecare independent de celălalt, dar într-o anume continuitate evidentă azi, de tematizarea *neutrului*. În cazul fiecăruia, Todorov regăsește câteva din cele cinci trăsături „romantice“ enunțate, dar nu se oprește aici. Tema neutrului cere o abordare care depășește, sau măcar încearcă s-o facă, paradigma romantică. Todorov n-avea cum să fi citit la acea oră cursul despre neutru pe care Barthes tocmai îl ținuse la Collège de France în 1977-1978 (însemnări editate de Thomas Clerc în 2002 la Seul). Dar era deja lesne de observat că, atât la Blanchot cât mai ales la Barthes, neutrul reprezintă tentativa

¹² *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seul, 2011.

unei soluții de eliberare de lumesc (de un lumesc strict occidental, altminteri).

Dacă pentru Blanchot neutrul înseamnă o piedică în calea devenirii imagine a unui text în operă (și poate fi astfel asimilat unui soi de „nihilism“), pentru Barthes, neutrul este ceea ce dejoacă paradigmele, ceea ce scapă sistemului, ceea ce nu se lasă clasificat. Dar atunci când el numește neutrul „ceea ce dejoacă paradigma“, nu se mai referă, lucru esențial, la cuvinte, ci la un real: „căci nu definesc un cuvânt; numesc un lucru: adun sub un nume, nume care este aici neutrul.“ Carevasăzică, Barthes părăsește „teoria“ – el nu dă definiția neutrului cum altul ar defini iubirea – pentru a intra în practică, în viu, în afect: un lucru este ceea ce se experimentează, se simte, se revelează. Barthes nu se mai referă nici la literatură, căci „ceea ce caut, este o introducere la a trăi, un ghid de viață (proiect etic): vreau să trăiesc după nuanță“ (citad din primul curs). De altfel, cursul însuși se numește „dorința de Neutru“, pentru că pune în chestiune un postulat pe care un tânăr filozof francez, David Rabouin, îl enunță ca prezidând asupra metafizicii occidentale: primatul valorii asupra dorinței¹³. N-are rost să insist de ce fără a regândi acest primat nimeni nu poate „ieși din metafizică“ și din dogmă atunci când vorbește inclusiv despre literatură.

E greu de spus dacă Barthes, cititor al lui Jules Michelet, își făcuse, în anii 1970, un program intelectual din *ieșirea din romantism*. Mai degrabă nu. Acum, în 2016, Barthes – autorul – apare altfel decât l-am cunoscut până în 1975, și poate chiar după aceea: pentru că mizele „ultimului Barthes“ nu pot fi separate de un context de gândire care probabil că încearcă să iasă încetul cu încetul din lunga „paradigmă romantică“.

Dar nici înainte Barthes nu gândea în afara mizelor etice. Iată ce-i scrie în decembrie 1944 lui Robert David (text inedit):

¹³ David Rabouin, *Vivre ici. Spinoza, éthique locale*, PUF, MetaphisqueS, 2011.

Cântăresc din nou toate valorile în mijlocul cărora Occidentul vrea să mă facă să trăiesc și toate-mi par incomplete și puerile; acest caracter infantil al Occidentului mi se impune cu cruzime și mă face să sufăr. Se pare că Occidentul a sleit toate virtuțile pe care le-a atins (e un fel de „pune-mâna-pe-toate“, ca un copil) și cu care n-a știut ce să facă. Niciodată n-a știut să meargă până la capătul unei virtuți, să o facă să înflorească în liniște în logica radioasă și silențioasă a unei eflorescențe (tot ce e vegetal e silențios, iată ce lecție).¹⁴

Aveau literații din România – sau au ei astăzi – condițiile și instrumentele pentru a recunoaște în opera lui Barthes o critică a Occidentului din perspectiva afectivă? Mica anchetă care urmează va arăta dacă da sau dacă nu și de ce. Dar ne putem da seama de pe-acum că, trăind în fetișul Occidentului, România nu se poate despărți de el decât, eventual, prin repliere violentă. Iar toți cei care l-au citit pe Barthes l-au judecat ca pe un frate mai mare de la care pot învăța, care-i poate conduce sau care-i poate, în caz contrar, dezamăgi.

¹⁴ Această corespondență se găsește în Fondul Barthes de la BNF.