

## GHEORGHE GLODEANU<sup>1</sup>, ROMÂNIA

**Cuvinte cheie:** mit, mitologie, actualitate, omul modern, limbaj, semiologie, mesaj.

### *Mitologiile* lui Roland Barthes

#### Rezumat

Una din cărțile celebre ale lui Roland Barthes (1915-1980) se intitulează *Mitologii*. Deși a apărut în 1957, multe din observațiile reputatului critic nu și-au pierdut actualitatea. După cum se precizează în succinta prefață a lucrării, textele reunite în volum au fost redactate în perioada 1954-1956. Cele mai multe au văzut lumina tiparului lunar, în paginile revistei *Lettres nouvelles*. Pornind de la actualitatea imediată, cunoscutul semiotician își propune să reflecteze asupra câtorva din miturile vieții cotidiene franceze. De aici și tematica extrem de variată a acestor meditații: un articol de presă, o fotografie, un film, un spectacol, o expoziție etc. *Mitologii* este o carte seducătoare, care reușește să capteze și azi prin subtilitatea observațiilor și prin talentul literar al exegetului. Prin ideile inedite pe care le vehiculează, Roland Barthes devine deschizător de drumuri, el fiind urmat de numeroși alți cercetători fascinați de miturile omului modern.

---

<sup>1</sup> Universitatea Tehnică din Cluj – Napoca, CUNBM.

**Keywords:** myth, mythology, actuality, language, semiology, message.

## **Roland Barthes's *Mythologies***

### **Summary**

One of Roland Barthes's (1915-1980) most important book is entitled *Mythologies*. Although it appeared in 1957, many of the famous critic's observations have not lost their actuality. As stated in the short preface of the work, the texts assembled in the volume were written between 1954-1956. Many of them were published monthly, in the magazine *Lettres Nouvelles*. Starting from the immediate actuality, the well-known semiotician aims to reflect on some of the myths of French daily life. These meditations having extremely varied themes like a press article, a photograph, a film, a show, an exhibition, etc. *Mythologies* is a seductive book, and it manages even today, to capture through the subtle observations and the literary talent of the critic. Through his unique ideas, Roland Barthes becomes a roadmap, followed by many other researchers fascinated by the myths of modern man.

## Mitologiile lui Roland Barthes

Una din cărțile celebre ale lui Roland Barthes (1915-1980) se intitulează *Mitologii*. Deși a apărut în 1957, multe din observațiile reputatului critic nu și-au pierdut actualitatea. După cum se precizează în succinta prefață a lucrării, textele reunite în volum au fost redactate în perioada 1954-1956. Cele mai multe au văzut lumina tiparului lunar, în paginile revistei *Lettres nouvelles*. Pornind de la actualitatea imediată, cunoscutul semiotician își propune să reflecteze asupra câtorva din miturile vieții cotidiene franceze. De aici și tematica extrem de variată a acestor meditații: un articol de presă, o fotografie, un film, un spectacol, o expoziție. Roland Barthes este intrigat de faptul că, „în povestirea despre actualitatea noastră, sunt tot timpul amestecate Natura și Istoria, și doream să surprind în expunerea decorativă a aceluia *se-înțelege-de-la-sine* abuzul ideologic care, după părerea mea, se ascunde acolo”.

Exegetul vede în mit un limbaj. Ocupându-se de niște fapte îndepărtate de literatură precum o luptă de *catch*, un fel de mâncare gătită, o expoziție de artă plastică, autorul nu își propune să depășească „acea semiologie generală a lumii noastre burgheze al cărei versant literar îl abordasem mai înainte în câteva eseuri”. Definiția mitului contemporan este formulată la sfârșitul cărții, ca o concluzie a materialelor acumulate. Prezentând fapte ce fac parte dintr-o mitologie personală, lucrarea se transformă – după cum afirmă Maria Car-pov, prefațatoarea ediției românești – într-o „semiologie a miturilor contemporane”. Studiile reunite între coperti nu se dezvoltă organic, fiind legate între ele prin insistența cu care autorul se întoarce asupra lor, prin repetiție. În felul acesta ele semnifică, iar Roland Barthes devine un căutător de sensuri. Fiind vorba de propriile semnificații, semioticianul lansează ipoteza existenței unei „mitologii a mitologului”. Cu toate acestea, el nu își însușește convingerea tradițională potrivit căreia există „o deosebire de natură între obiectivitatea savantului și subiectivitatea scriitorului, ca și cum unul ar fi dotat cu «libertate» și celălalt cu «vocație», ambele în măsură să ascundă sau să sublimeze limitele reale ale situației lor: eu vreau să trăiesc din plin contradicția timpului meu, cea care este în stare să facă dintr-un sarcasm condiția adevărului”.

Dincolo de numeroasele exemple concrete pe care le investighează, Roland Barthes se reîntoarce la aspectele teoretice în ultima parte a lucrării sale. Sub acest aspect, capitolul intitulat *Mitul în zilele noastre* oferă baza teoretică a lucrării. Întrebându-se care este condiția mitului în contemporaneitate, semioticianul este de părere că *mitul este o vorbire*. Conștientizează faptul că termenul are numeroase alte înțelesuri, dar menționează faptul că el a încercat să definească lucruri, nu cuvinte. Desigur, mitul nu este orice fel de vorbire, deoarece limbajul are nevoie de condiții speciale pentru a se transforma în mit. O altă idee importantă lansată de către exeget este aceea că „mitul este un sistem de comunicare, este un mesaj”. Drept consecință, el nu poate fi un obiect, un concept sau o idee. Mitul este un

mod de semnificare, o formă. O formă care are limite istorice și condiții de folosire. Cum mitul este vorbire, consecința este faptul că orice ține de discurs se poate transforma în mit. Semioticianul precizează că „mitul nu se definește prin obiectul mesajului său, ci prin felul în care-l spune”. Drept consecință, el cunoaște niște limite formale, nu substanțiale. Întrebându-se dacă orice se poate transforma în mit, răspunsul lui Roland Barthes este afirmativ, deoarece universul este sugestiv la nesfârșit. Pentru un timp, unele obiecte devin subiect al vorbirii mitice după care dispar, fiind înlocuite cu altele care li se substituie. Putem vorbi de existența unor mituri foarte vechi, dar nu putem vorbi de mituri eterne. Istoria omenirii – afirmă Barthes – transformă realul în cuvânt, ea fiind cea care reglementează viața și moartea limbajului mitic. Mitologia are o bază istorică, deoarece mitul este o vorbire aleasă de istorie.

Vorbirea mitică este considerată un mesaj. Drept consecință, ea nu trebuie să aibă în mod obligatoriu un caracter oral, ci poate fi alcătuită din scrieri sau din reprezentări. Discursul scris, fotografia, cinematograful, reportajul, sportul, spectacolele, publicitatea pot constitui – afirmă Barthes – niște suporturi ale vorbirii mitice. Mitul nu se poate defini nici prin obiectul său, nici prin materia sa, deoarece – explică semioticianul – orice materie poate fi dotată în mod arbitrar cu semnificație. În continuare, se vorbește despre diferențele pe care le aduc, în ordinea percepției, imaginea și scrisul. Autorul înțelege prin limbaj, discurs, vorbire, „orice unitate sau orice sinteză semnificativă, verbală sau vizuală”. În ceea ce privește mitul, acesta ține „de o știință generală coextensivă cu lingvistica și care este *semiologia*”. Ca studiu al vorbirii, mitologia este considerată un fragment din vasta știință a semnelor care este semiologia. Din moment ce studiază semnificațiile independente de conținutul lor, semiologia este o știință a formelor. În viziunea lui Roland Barthes, mitologia „face parte din semiologie ca știință formală” și, în același timp, „din ideologie ca știință istorică”, ea studiind idei-în-formă. Orice semiologie – menționează exegetul – presupune o relație între doi termeni, un semnificant și un semnificat. Ea se dovedește importantă pentru studierea mitului ca structură semiologică. Exegetul identifică în sfera miturilor o schemă tridimensională, alcătuită din semnificant, semnificat și un semn. Mitul conține două sisteme semiologice: unul de natură lingvistică, numită *limbaj-obiect*, și mitul însuși, numit *meta-limbaj*. Limbajul-obiect este limbajul prin care mitul își construiește propriul sistem, în timp ce meta-limbajul este o a doua limbă în care se vorbește despre prima.

Prin exemplele sale, Barthes vorbește despre „miturile vieții cotidiene”. În viziunea sa, există o serie de mituri specific franțuzești, deoarece ele au fost generate de realitățile existente în Franța. Exegetul recunoaște nevoia de mituri pe care o resimte omul modern, deși acesta trăiește într-o lume tot mai desacralizată. Fenomenul pare firesc din moment ce mitologia este veche de când lumea. Ea este eternă, doar miturile având o existență limitată în timp. Doar ele se schimbă. În mod treptat, prezentarea miturilor de azi se transformă într-un veritabil tratat de semiologie. Înzestrat cu un real talent literar, Roland Barthes lansează o serie de speculații extrem de subtile, în măsură să capteze interesul cititorilor. Subiectele abordate de către semiolog se dovedesc relevante: *Lumea catch-ului*, *Actorul Studio d'Harcourt*, *Romanii în film*, *Scriitorul în concediu*, *Saponide și detergenții*, *Omul*

*sărman și proletarul, Marțieni, Operația ASTRA, Conjugale, Dominici sau triumful literaturii, Romane și copii, Parisul nu a fost inundat, Chipul Gretei Garbo, Vinul și laptele, Biftecul și cartofii prăjiți, Nautilus și Bateau ivre, Creierul lui Einstein, Omul-Jet, Două mituri ale teatrului tânăr, Turul Franței ca epopee, Noul Citröen, Arta vocală burgheză, Poujade și intelectualii etc.*

Aflat pe poziții de stânga și influențat de ideile unor lingviști celebri precum Saussure și Hjelmslev, Barthes realizează o radiografie acidă a societății de consum franceze din anii 50. Opiniile critice ale reputatului semiotician vizează, cu predilecție, mica burghezie, în care dorește să lovească cu toată puterea. Incisivul tablou de moravuri decodifică simbolurile reprezentative ale societății franceze în plan economic și politic. Depășind sfera esteticului, din perspectiva cititorului de azi, această ceartă neîntreruptă cu burghezul comod și limitat poate să deranjeze.

Mai multe articole vizează sfera gastronomiei, circumscriind câteva particularități ale miticei bucătării franceze. Dând dovadă de un real talent literar, semioticianul face elogiul biftecului și al cartofilor prăjiți, veritabile bunuri naționale și embleme ale francității. Deja fraza de debut a articolului *Biftecul și cartofii prăjiți* ne atrage atenția că „biftecul face parte din aceeași mitologie sangvină ca și vinul”. El este inima cărnii, carnea pură, iar cel care o consumă nutrește convingerea – la fel ca în vechile mitologii – că își însușește forța animalului sacrificat. Prestigiul biftecului – consideră Barthes – ține de cvasicruditatea lui, sângele fiind vizibil, natural, dens. Nu întâmplător, această nouă mitologie a cărnii mai mult sau mai puțin crude este comparată cu ambrozia, celebra băutură extatică a zeilor din Grecia antică. Rațiunea de a fi a biftecului este exprimată prin sangvinitate. Maniera de preparare nu se exprimă prin grade calorice, ci prin imagini ale sângelui. Biftecul poate fi *în sânge* (fr. *saignant*), ceea ce amintește de șuvoiul arterial al animalului sacrificat, sau aproape crud (fr. *bleu*), sângele fiind sugerat de culoarea violet-purpurie, ipostază superlativă a roșului. El poate fi fript *cât trebuie* (*à point*), ceea ce pentru Barthes echivalează mai mult cu o limită decât cu o perfecțiune. Consumul biftecului în sânge este văzut ca o natură și o morală. Important se dovedește faptul că el este pe gustul tuturor temperamentelor. Asemenea vinului, biftecul este considerat, în Franța, un element de bază, o mâncare națională prezentă în toate decorurile vieții alimentare, de la restaurantele ieftine, la cârciumile specializate și restaurantele de lux. El poate fi regăsit atât la masa îmbelșugată a burghezului, cât și la gustarea boemă a burlacului, realizând cel mai bun raport între economie și eficacitate. Deși este considerat un bun franțuzesc, biftecul a ajuns să fie concurat de invazia *steak*-urilor americane. Din păcate, semioticianul nu insistă pe diferențele existente între cele două versiuni alimentare.

Pledoaria pentru biftec conține și unele nuanțe parodice. Considerat un bun național, el are destinul valorilor patriotice, fiind carnea luptătorului francez. Un tezaur la care nu se poate renunța decât prin trădare. Biftecul este asociat, de regulă, cu cartofii prăjiți, care nu întâmplător au primit apelativul de „franțuzești”. El le transmite acestora lustrul său național. Este admirabil acest eseu despre cele două semne alimentare ale francității: *Biftecul și cartofii prăjiți!*

Alte observații de factură culinară vizează *Vinul și laptele*. Roland Barthes pornește de la observația că, asemenea celor trei sute șazeci de specii de brânzeturi, vinul este resimțit de națiunea franceză ca un bun propriu. Este o băutură totem, asemenea laptelui vacii olandeze și a ceaiului sorbit cu mult fast de familia regală engleză. Psihanalizând acest lichid magic, Gaston Bachelard a arătat că „vinul este zeamă de soare și de pământ, că starea lui de bază este nu umidul, ci uscatul, și că, așa stând lucrurile, substanța mitică ce i se opune cel mai mult este apa”. Ca orice totem durabil – precizează Barthes – vinul are o mitologie diversificată. El este considerat băutura cea mai eficientă împotriva setei. Sau, altfel spus, setea devine cel mai important pretext pentru consumarea lui. Sub formă roșie, el devine o întruhipare a sângelui, lichidul magic al vieții. Substanță de conversiune, vinul este în stare să răstoarne situațiile și să scoată din obiecte contrariul lor. De exemplu, el poate transforma un om slab într-unul puternic și un taciturn într-un vorbăreț. Acest lucru ar explica ereditatea lui alchimică și puterea lui de a transmuta sau de a crea.

Barthes menționează faptul că vinul deține puteri neobișnuite, slujind drept alibi atât visului, cât și realității. Pentru muncitor, el poate deveni un stimulent în activitate. Pentru intelectual, el poate fi o ruptură de excesul de cerebralitate, ceea ce îl apropie de virilitatea proletarului. Spre deosebire de alte țări în care scopul băuturii este beția, în Franța, beția nu este niciodată o finalitate, ci o consecință. Spre deosebire de whisky care se bea pentru starea euforică pe care o provoacă (opinie discutabilă), vinul este considerat o licoare magică, consumată de plăcere. Credința în vin este considerată un act colectiv ce obligă. Îndepărtarea francezului de rând de acest mit presupune crearea unor probleme de integrare, dar și necesitatea unor justificări. Potrivit mentalității colective, cei care nu cred în vin nu sunt înțeleși, fiind considerați bolnavi, infirmi sau vicioși. Odată cu trecerea timpului, știința de a bea a devenit o tehnică națională, afirmă Barthes. Vinul întemeiază o morală colectivă, ce exclude răutatea, perfidia sau urâtenia. El înnobilează sufletul și ceremoniile cele mai mărunte ale existenței cotidiene. În Franța, vinul face parte din rațiunea de stat, iar absența lui șochează.

Din punct de vedere mitic, opusul vinului este apa. Din punct de vedere sociologic, acest rol îi revine laptelui. El întruchipează adevăratul anti-vin. Nu întâmplător, puritatea laptelui este adesea asociată cu imaginea inocenței copilăriei. Câteva din producțiile cinematografiei americane au contribuit la impunerea noului mit parsifalian. Cu toate acestea, pentru francezi, licoarea națională rămâne vinul, în timp ce laptele este considerat o băutură exotică.

Deși recunoaște calitățile vinului, Roland Barthes vede în el un produs al capitalismului francez. Este o trăsătură care vine să compromită, fie și parțial, o licoare binecuvântată.

Meditații ingenioase vizează și *Bucătăria ornamentală*. Exegetul pornește de la ilustrațiile revistei *Elle*, în care vede o adevărată comoră mitologică. Mai exact, cunoscuta publicație oferea săptămânal o imagine în culori a unui fel de mâncare frumos aranjat pe farfurie. În această bucătărie – crede Barthes – domină învelișul care ascunde alimentul sub masca sosurilor, cremelor, șerbeturilor și jeleurilor. Totul ține de sfera vizualului, bucătăria

din *Elle* fiind o bucătărie a văzului. Scopul publicației este acela de a prezenta cititorilor ei o bucătărie ideală, o bucătărie *chic*. Este o bucătărie a învelirii, care se silește să atenueze sau să camufleze natura primă a alimentelor. Drept consecință, mâncarea țărănească nu este admisă decât ca excepție, ca o fantezie rurală. Dimpotrivă, învelișul ține de una din manifestările majore ale bucătăriei distinse, ornamentația. Cu toate acestea, glazurile din *Elle* exprimă o înfrumusețare exagerată, transformând totul într-o bucătărie rococo. Barthes menționează că ornamentarea se realizează prin două maniere antitetice: fuga de natură printr-un soi de baroc delirant și încercarea de a reconstitui natura printr-un artificiu caraghios. Ultima metodă îi amintește de modalitatea prin care se realizează o serie de nimicuri mic-burgheze precum scrumierele în formă de os, brichetele având înfățișare de țigară, cratițele de pământ în formă de iepure etc. Bucătăria ornamentală promovată de revista *Elle* este considerată o bucătărie de idei, unde invenția se îndepărtează de realitate, trimițând la o lume feerică, inaccesibilă. Este o bucătărie de afiș, ce se adresează doar ochiului. Dimpotrivă, bucătăria reală, care i se adresează burghezului, este prezentă în revista *Express*. *Elle* oferă o poveste, în timp ce *Express* propune bucate accesibile.

*Ghidul Albastru* reține atenția exegetului prin faptul că abordează peisajul doar sub forma pitorescului. Barthes regăsește aici promovarea burgheză a muntelui, un vechi mit al alpestrului ce datează din secolul al XIX-lea. În antiteză, câmpia este foarte slab promovată, iar podișul deloc. În panteonul călătoriei pot intra doar muntele, cheile, defileul și torentul. Vorbind de mitologia *Ghidului Albastru*, Barthes găsește un nou pretext de a lovi în mentalitatea burgheză. El critică și maniera jalnică în care este zugrăvită populația în comparație cu monumentele. În celebrul ghid, oamenii sunt reduși la tipuri. În ceea ce privește Spania, de exemplu, se afirmă că bascul este prezentat drept un marinar aventuros, levantinul e grădinarul vesel, catalanul e un negustor iscusit, iar cantabrezul un muntean sentimental. Barthes identifică în această reducere la esențe un virus care se găsește la baza oricărei mitologii burgheze a omului. Or, un asemenea procedeu nu face altceva decât să mascheze spectacolul real al condițiilor, claselor și meseriilor. Toate monumentele spaniole din ghid sunt religioase – constată Barthes – deoarece, dintr-un punct de vedere burghez, nu se poate concepe o istorie a artei care să nu fie creștină și catolică. Bazându-se pe o descriere analitică, ghidul respinge atât explicația, cât și fenomenologia. Opiniile lui Roland Barthes sunt extrem de acide. Exegetul afirmă că Ghidul nu răspunde la niciuna din întrebările pe care le pune un călător modern. El exprimă o mitologie depășită, perimată, deoarece reduce geografia la descrierea unei lumi monumentale și nelocuite. Călătoria nu mai este azi o cale de apropiere culturală, ci o modalitate de apropiere umană. În locul unei lucrări anacronice, semioticianul propune alcătuirea, de pe baze noi, a unui ghid turistic ce răspunde cerințelor omului modern.

Practic de la inventarea lui, automobilul face parte din mitologia omului modern. Prin urmare, nu este întâmplător faptul că Roland Barthes acordă atenție *Noului Citroën*. Este vorba de modelul DS 19, un model care a făcut istorie și care arăta extraordinar pentru epoca în care a fost lansat pe piață. Automobilul a început să dobândească rezonanțe mitologice nu numai datorită calităților sale, ci și pentru faptul că, în limba franceză,

prescurtarea DS se pronunță déesse, ceea ce înseamnă zeiță.

Meditațiile lui Barthes pornesc de la observația că, în ziua de azi, automobilul a devenit echivalentul marilor catedrale gotice. Comparația pare șocantă, dar ea se referă la marile creații ale unei epoci, concepute cu pasiune de niște artiști necunoscuți și utilizate de către un întreg popor. Noul autoturism Citroën este un obiect la superlativ, coborât parcă dintr-un alt univers. Trimițând la literatura SF, Barthes compară zeița lumii moderne, *Déesse*, cu un nou Nautilus. Analizând formele modelului, eseistul constată faptul că este vorba de o artă umanizată, în măsură să marcheze o schimbare esențială în mitologia automobilului. Dacă până la acea dată mașina ținea de bestiarul puterii, ea începe să se spiritualizeze. De la o alchimie a vitezei, ea proclamă trecerea la o lăcomie voluptoasă a conducerii. Din păcate, tranziția de la fantasticul vizual la revelarea materială a modelului duce la demitizarea lui, transformându-se într-o unealtă mic-burgheză.

Lumea cinematografului nu putea să lipsească dintr-o carte dedicată mitologiilor secolului XX. Interesant este faptul că Roland Barthes îi dedică un articol actriței suedeze Greta Garbo (1905-1990) și nu divei supreme a peliculei, zeiței care a fost Marilyn Monroe (1926-1962). Încă de pe vremea filmului mut, Greta Lovisa Gustafsson a devenit o vedetă de talie internațională, dar și un sex simbol, un model de urmat pentru generațiile de mai târziu. Drept consecință, preferința reputatului semiotician pentru *Chipul Gretei Garbo* este justificată. Barthes afirmă că „Garbo mai aparține încă acelei etape a cinematografului când prezentarea chipului omenesc răscotea nespusele mulțimi, când lumea se pierdea literalmente într-o imagine umană ca într-un filtru, când chipul alcătuia un soi de stare absolută a cărnii, ce nu putea fi nici atinsă, nici abandonată”. Înaintea ei, chipul celebrului Rudolph Valentino, veritabilul sex simbol al filmului mut, făcea furori printre spectatori, ducând chiar la sinucideri. Înfățișarea Gretei Garbo – spune Barthes – ține „de aceeași domnie a iubirii curtenestii când carnea dezvoltă sentimente mistice de perdiție”.

Pentru a-și argumenta ideile despre fascinantul chip-obiect, eseistul trimite la rolul jucat de Greta Garbo în filmul *Regina Cristina*. Fardul gros de pe fața actriței este comparat cu o mască de zăpadă. Nu este vorba de un chip vopsit, ci de unul ca de ghips. Pe această față statuară, ochii negri lipsiți de expresie par două vânătași ce freacă ușor. Obrazul sculptat parcă într-o substanță netedă și sfărâmicioasă îi amintește lui Barthes de imaginea înfăinată a lui Charlot. Această mască nu trimite la o zonă a secretelor, ci la un arhetip al chipului omenesc. Este ciudat felul în care imaginea actriței reușește să declanșeze o serie de meditații filozofice. Astfel, pentru Barthes, chipul Gretei Garbo reușește să ofere privirii „un fel de idee platoniciană despre creatură, ceea ce explică faptul că fața sa este aproape desexuată”. Porecla Divina nu se referă la frumusețea fizică a actriței, ci la esența persoanei, o perfecțiune mai mult intelectuală decât plastică. Chipul zeificat al Gretei Garbo vizează momentul fragil „când cinematograful avea să extragă o frumusețe existențială dintr-o frumusețe esențială, când arhetipul avea să devieze către fascinația chipurilor perisabile, când limpezimea esențelor carnale avea să fie înlocuită cu o lirică a femeii”. Roland Barthes remarcă faptul că imaginea divinei actrițe împacă două ere iconografice, asigurând tranziția de la teroare la farmec. Pentru a releva singularitatea chipului Gretei Garbo, Barthes trimite

la imaginea antitetică întruchipată de o altă divă, actrița Audrey Hepburn. Dacă Garbo are un chip-Idee, în schimb – afirmă Barthes – Audrey Hepburn întruchipează un chip-Eveniment.

Alte observații se referă la *Actorul Studios d'Harcourt*. Roland Barthes observă că, în Franța, nu ești considerat actor dacă nu ai fost fotografiat de *Studios d'Harcourt*. Actorul d'Harcourt – precizează exegetul – este considerat un zeu, dar nu zeu care nu face niciodată nimic. Este o figură olimpică, o vedetă aflată în repaus, spre deosebire de scenă unde totul este muncă, travaliu obositor. Iconografia sublimează materialitatea omului, care își redobândește esența rituală de erou, de arhetip uman.

Tot la universul magic al peliculei se referă și articolul intitulat *Romanii în film*. Exegetul observă că, în pelicula *Iuliu Cezar* de Mankiewicz, toate personajele au breton. Cei cu chelie au fost refuzați, deși în istoria imperiului a existat un mare număr de persoane cu calviție. Semioticianul identifică în aceste bretoane nici mai mult nici mai puțin decât o emblemă a romanității. Un alt element specific identificat în film este acela că toate fețele asudă neîncetat. Asemenea bretonului, transpirația este considerată un semn, unul al moralității. Poporul transpiră, acest lucru combinând intensitatea și caracterul emoției sale.

Spre deosebire de alte lucrări dedicate mitologiilor contemporane, Roland Barthes abordează și condiția scriitorului. Este vorba de statutul omului de litere în societatea burgheză, de unde nota critică a observațiilor. Articolul *Scriitorul în concediu* pornește de la observația că, în timp ce cobora fluviul Congo, Gide citea din Bossuet. Această postură reflectă destul de bine idealul despre scriitorul aflat „în concediu”, fotografiat de *Le Figaro*. Asociația dintre banal și prestigiul unei vocații pe care nimic nu o poate degrada reflectă imaginea pe care burghezia franceză și-o face despre oamenii de litere. Scriitorii sunt și ei niște oameni, care își iau concediu ca toată lumea. Urmărind dezvoltarea mitologică a conceptului, Barthes constată faptul că vacanțele reprezintă un fenomen ce vizează proletariatul, țin de condiția omului care muncește. Cum acest lucru se poate referi și la scriitori, se demonstrează faptul că specialiștii sufletului omenesc sunt și ei supuși statutului muncii contemporane. O asemenea viziune duce la proletarizarea scriitorului. Cu toate acestea, există o diferență esențială între condiția prozaică a scriitorului care trăiește într-o epocă materialistă și statutul prestigios pe care societatea burgheză îl acordă oamenilor spiritului.

Barthes remarcă, însă, o particularitate a creatorului care, în timpul faimoaselor concedii pe care le împarte cu muncitorii și băieții de prăvălie, nu încetează să lucreze. Unul își scrie amintirile, altul își corectează șpalturile, în timp ce un al treilea lucrează la cartea următoare. Cum este un fals muncitor, este fals și concediul scriitorului. Pornind de aici, este firesc faptul că scriitorul scrie în orice situație. El este cuprins de un demon al creației care vorbește în orice clipă. Chiar dacă artistul este în vacanță, muza lui veghează și naște neconținut. Aici se găsește esența creatorului, a artistului. Deși are o existență omenească, o casă veche la țară, o familie, scriitorul își păstrează condiția în orice context social. Aceasta spre deosebire de muncitorul care, aflat pe plajă, nu mai este decât un om aflat în vacanță. Concediul – spune Barthes – este semnul umanității scriitorului, însă natura lui divină nu

se schimbă nici în aceste momente. Diferența dintre munca omului de litere și celelalte munci omenești este comparată cu diferența dintre ambrozie și pâine. Adică o substanță miraculoasă, care acceptă forma socială pentru a-i fi mai bine percepută esența și prestigiul. O asemenea perspectivă face din scriitor un fel de supraom pe care societatea îl așază în vitrină pentru a se mândri cu el.

Reputatul semiotician este de părere că imaginea de om-de-rând a creatorului aflat în concediu nu este decât o ingenioasă mistificare la care recurge lumea bună pentru a-și apropia scriitorii. Căci nimic nu relevă mai bine singularitatea unei vocații decât faptul de a fi contrazisă de prozaismul realizării sale. Drept consecință, mitul „concediilor literare” se extinde mult peste vară. Deși adesea ironic, Barthes recunoaște dubla natură a scriitorului, care este sfâșiat între sacru și profan, între harul său divin și condiția sa biologică. Desigur, interesul manifestat pentru condiția miraculoasă a acestuia ar dispărea într-o lume în care munca scriitorului ar fi desacralizată.

Condiția criticii literare este analizată într-o manieră acidă în articolul intitulat *Critica mută și oarbă*. Meditațiile pornesc de la observația că, adesea, criticii literari și dramatici utilizează două argumente destul de ciudate. Primul constă în decretarea caracterului inefabil al operei, de unde inutilitatea demersului critic. Cel de-al doilea argument constă în recunoașterea propriilor limite în percepția corectă a unei lucrări filozofice. Întrebarea firească pe care și-o pune eseistul sună în felul următor: „De ce oare critica își proclamă, periodic, neputința sau neînțelegerea?” Barthes nu vede aici un gest de modestie. Dimpotrivă, recunoscând că nu înțelege, criticul dă vina pe lipsa de claritate a autorului. Mai mult, în felul acesta el încearcă să atragă simpatia complice a cititorilor săi. La ce slujesc criticii literari din moment ce ei își proclamă limitele, neputința de a înțelege, în contextul în care meseria lor este tocmai aceea de a înțelege și de a explica?

Altă dată, Roland Barthes analizează *Critica nici-nici*. Investigația pornește de la o profesiune de credință anonimă apărută în cotidianul *Express*. Potrivit acesteia, critica nu trebuie să fie „nici un joc de salon, nici un serviciu municipal”. Cu alte cuvinte, ea nu trebuie să fie nici reacționară, nici comunistă, nici gratuită, nici politică. Este vorba de o dublă excludere, în care Barthes vede o trăsătură mic-burgheză. În continuare, exegetul analizează antiteza dintre cultură și ideologie. Spre deosebire de cultură, care este un bun nobil, universal, situat în afara preconcepțiilor sociale, ideologiile sunt părtinitoare.

Articolul *Romane și copii* abordează problema condiției femeii în societatea modernă. Pornind de la un articol apărut în revista *Elle*, Barthes constată creșterea impresionantă a numărului femeilor de litere. Acestea reușesc să dea viață atât romanelor, cât și copiilor. Scrisul este definit drept o conduită vrednică de laudă, dar îndrăzneată. Scriitorul este considerat un artist căruia i se recunoaște dreptul la boemă, la o viață ceva mai personală. De acest lucru pot profita și femeile, dar ele nu trebuie să ignore – spune Barthes – „statutul etern al feminității”. Autoarele pot scrie cât poftesc, dar să nu uite de destinul lor biblic, acela de a da naștere copiilor.

*Nautilus și Bateau ivre* constituie o analiză semiologică a operei lui Jules Verne la centenarul morții scriitorului. Barthes pornește de la ideea că opera lui Verne poate constitui

un bun obiect pentru o analiză structurală. Scriitorul a elaborat o operă tematică, un fel de cosmogonie închisă asupra ei însăși. Este vorba de o creație care are propriul său principiu existențial și care se sprijină pe propriile sale categorii de timp, spațiu și plenitudine. Acest principiu este identificat în „gestul neconținut al închiderii”. În mod paradoxal, la Verne, imaginația călătoriei corespunde unei explorări a închiderii. Nici acordul romancierului cu copilăria nu provine dintr-o mistică a aventurii, ci dintr-o bucurie a finitului, identificată în pasiunea copiilor pentru cabane și corturi. Imaginea arhetipală a acestei lumi este identificată în romanul *Insula misterioasă*, unde copilul reinventează lumea. Această atitudine îi amintește exegetului de postura burgheză a apropiării, alcătuită din ustensile precum papuci, pipă și un loc călduț la gura sobei, în timp ce afară natura se dezlănțuie. În literatura română, o imagine similară putem întâlni în lirica lui Vasile Alecsandri. Așezat confortabil în spațiul protector al odăii sale de lucru, poetul privește imaginea apocaliptică a naturii dezlănțuite.

Exegetul remarcă apoi faptul că, pe lângă nenumăratele resurse ale științei (firești în literatura SF), Verne a inventat un excelent joc romanesc prin care își apropie lumea. Este vorba de prezența simultană a spațiului și a timpului. Imaginea corăbiei, extrem de importantă în mitologia scriitorului, nu este un simbol al plecării, ci unul al închiderii. Preferința pentru corăbii este interpretată ca o bucurie a reclusiunii într-un spațiu protector. Drept consecință, celebrul submarin Nautilus nu este atât un instrument al departelului, cât întruparea unui habitat ideal. Obiectul opus lui Nautilus este identificat în celebrul *Bateau ivre* al lui Rimbaud, o întruchipare a evadării și a călătoriilor.

*Racine este Racine* nu este atât un eseu consacrat teatrului, cât o critică a predilecției manifestate de reprezentanții micii burghezii pentru judecățile tautologice. Concluzia acidă a semiologului este aceea că tautologia scutește de obligația de a avea idei. Ea este neantul, lenea spirituală înălțată la rang de rigoare. De aici atitudinea critică a exegetului.

*Două mituri ale teatrului tânăr* reprezintă o radiografie acidă a noii vieți teatrale. Un concurs recent al trupelor teatrale demonstrează faptul că teatrul tânăr moștenește miturile celui vechi. De exemplu, în teatrul burghez, actorul este devorat de personaj, fiind cuprins de o pasiune incendiară. El trebuie să fiarbă, să ardă și să se reverse. Pentru banii lui, spectatorul solicită o înflăcărare vizibilă. Combustia actorului are justificări de factură spiritualistă. El se dăruiește teatrului, se jertfește, lăsându-se devorat de personaj. În mod ironic, Barthes consideră că un artist care știe să plângă sau să transpire pe scenă este sigur de succes.

O altă moștenire lăsată de teatrul burghez este identificată în mitul găselniței. Procedul este utilizat de către regizori, care caută să confere o dimensiune insolită spectacolului pus în scenă. În acest sens, se dă drept exemplu o reprezentație în care, în fiecare act, mobila este coborâtă din tavan. Din punct de vedere funcțional, experimentul nu slujește la nimic, dar reușește să șocheze publicul prin ineditul lui. Procedul este considerat gratuit, o dovadă clară a unei imaginații epuizate. Barthes condamnă asemenea artificii formale, care ignoră conținutul social sau istoric al operei, fondul real al creației. Bineînțeles, asemenea procedee reprezintă apanajul unui teatru burghez, condamnat de către exeget.

Roland Barthes știe să fie inventiv, caustic și strălucitor chiar și atunci când vorbește despre subiecte banale, precum: *Saponide și detergenți*, *Plasticul*, *Jucării* etc. Alteori, dedică pagini

interesante *Striptis*-ului, realizând o radiografie atentă a fenomenului. Pagini admirabile sunt consacrate miticului Tur al Franței, asemănat cu o mare epopoe. Sugestia este oferită de onomastica alergătorilor, care vine dintr-o vârstă etnică străveche.

*Mitologii* este o carte seducătoare, care reușește să capteze și azi prin subtilitatea observațiilor și prin talentul literar al exegetului. Prin ideile inedite pe care le vehiculează, Roland Barthes devine de deschizător de drumuri, el fiind urmat de numeroși alți cercetători fascinați de miturile omului modern.