

Colecția *E*Go

ALEXANDRU CĂLINESCU – născut la 5 octombrie 1945, la Iași. Profesor de literatură franceză la Universitatea „Al. I. Cuza” (Iași). Între 1992/1997 a funcționat la INALCO (Paris) în cadrul lectoratului de literatură și civilizație românească. Debut editorial cu *Anton Holban – complexul lucidității* (ed. Albatros, 1972). Alte cărți: *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii* (ed. Albatros, 1976), *Perspective critice* (ed. Junimea, 1978), *Biblioteci deschise* (ed. Cartea românească, 1987).

© by POLIROM Co SA Iași, 1998

Editura POLIROM

B-dul Copou nr. 3, P. O. Box 266, 6600 Iași
București, b-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale :

CĂLINESCU, ALEXANDRU

Interstiții/Alexandru Călinescu
Iași, Polirom, 1998
180 p.; 18 cm. – (Ego. Jurnal)

ISBN: 973-683-162-0

CIP: 859.0-94

Printed in ROMANIA

Alexandru Călinescu

INTERSTIȚII

POLIROM
1998

Avertisment

Prima parte a acestui volum reunește texte apărute înainte de 1989. Știu că perspectiva s-a schimbat : când vorbeam despre „utopia postmodernistă” aveam iluzia că fac un elogiu al libertății spiritului, când inventariam „dracii” din poveștile lui Creangă mă amuzam descriind atmosfera de suspiciune generalizată și de supraveghere polițienească. Astfel de „subtilități” nu mai contează astăzi, ceea ce e foarte bine.

În a doua parte, am reluat (și de data aceasta, cu minime modificări) texte apărute după 1990. Excepție face secțiunea „Proximități (II)”, pentru care am „decupat” (la propriu) secvențe din caietele unde încercam să fixez momente ale experienței mele pariziene. Puținele fragmente reținute aici nu sînt, sper, distonante față de restul textelor din volum.

Autorul

Partea I

Scriere, transcriere

„Ai copiat!”, cade, necruțator, sentința profesorului, în timp ce elevul din fața lui se face mic de tot, de parcă ar vrea să se ascundă sub bancă. „ – O copiem, bineînțeles! – De acord, hai să o copiem!” – exclamă, plini de entuziasm, Bouvard și Pécuchet, aplecați asupra biroului lor cu două pupitre și trudind la acel amețitor, căci fără de sfârșit, „Sottisier”. Între aceste două extreme, între o practică școlară (și nu numai) condamnată și euforia – vertijul – transcrierii, se află o întregă mitologie culturală, insuficient cunoscută și, în orice caz, exploatată mai ales pe latura deriziunii și a absurdului. Textul de referință este, bineînțeles, romanul flaubertian, al cărui al doilea volum, rămas în stadiul de proiect, urma să fie o gigantică enciclopedie, alcătuită din citate, a prostiei, un inventar de clișee și de enormități, de discursuri și de stiluri. Copiatul nu este însă cîtuși de puțin, pentru Bouvard și Pécuchet, o operație simplă, căci unei prime etape – a fișării – cînd transcrierea are loc sub impulsul entuziasmului lecturii, îi succede o a doua, a copierii cu metodă – fișele trebuie clasate –, Flaubert imaginînd plăcerea pe care o vor resimți cei doi în „actul material al *recopiatului*” (s.m.). Dar etapa clasării nu reprezintă ea însăși o procedură ce implică la infinit recopiatul? Căci fișele și citatele, acumulîndu-se, oferă sugestii pentru alte și alte criterii și posibilități de combinare, contactul dintre două citate naște sensuri și asociații noi, colajul devine un imens *puzzle*, cu

virtualității combinatorii – teoretic – nelimitate. Nu doar prostia este infinită, pare să spună Flaubert, dar practica însăși a transcrierii generează o reacție în lanț care scapă de sub controlul copistului. *Bouvard și Pécuchet* era o carte care, oricum, *nu putea fi terminată*, așa cum Pierre Ménard – alt „copist” celebru – al lui Borges nu putea, rescriind *Don Quijote*, decît să obțină un text în același timp identic și diferit, ceea ce sugerează, imediat, necesitatea *reluării* operației. A copia o fișă sau a copia un roman întreg înseamnă, în definitiv, același lucru, cu atît mai mult dacă acesta din urmă este el însuși, în felul lui (cazul lui *Don Quijote*), un „colaj”.

Acest aspect îi apare lui Adrian Marino, în *Hermeneutica ideii de literatură* (p. 379 și urm.), o confirmare a faptului că literatura nu este decît *continuarea literaturii*. Cultura posedă, consideră teoreticianul, o mare capacitate de productivitate literară, reperabilă înainte de orice în *impulsul* de a scrie (teză binecunoscută: lectura ca declanșator al dorinței scripturale). Dar „scrisul este inițial și esențial copie, transcriere, apoi, apendicele unui text dat, supus dilatării și amplificării continue”. Și încă: „Literatura este stăpînită de gestul reflex de a se rescrie, a se transcrie, a se copia cu exactitate. Apologia copierii îi este organică”. Iar despre proiectul borgesian: „Idea de a scrie pagini care să coincidă total cu cele scrise, de a se scrie un *Don Quijote*, care să repete cu fidelitate pe cel original (vezi Borges, *Ficciones*), pare ironică, umoristică sau fantastică. În realitate, ea este intrinsecă mecanismului literaturii”. Iată, dar, o viziune valorizatoare a ceea ce a însemnat, pentru (atîția) alții, fantasmă și vertij. Teoria literară a recuperat și domesticit, s-ar zice, pînă și ceea ce părea că nu poate fi întîlnit decît pe nisipurile mișcătoare ale fanteziei.

Deși, ca să fim drepti, transcrierea nu a fost și nu este luată în considerație numai sub regim ludic, parodic,

fantastic ori speculativ ; perspectiva flaubertiană și cea borgesiană nu sînt, nici pe departe, singurele posibile. Există, mai întîi, o practică a copiatului care ține de o anumită tradiție culturală, în speță, pedagogică. Înveți și asimilezi ceva impregnîndu-te cu materia respectivă, *intrînd* în ea, refăcînd un traiect intelectual, urmînd pas cu pas, cuvînt cu cuvînt, literă cu literă, drumul parcurs de altcineva. „Demostene a copiat cu mîna lui de opt ori pe Tucidide”, ne reamintește Cioran în *Aveux et anathèmes*. Și adaugă : „Așa se învață o limbă. Ar trebui să avem curajul să transcriem toate cărțile care ne plac”. La noi, „tîrgoviștenii” au mărturisit în mai multe rînduri înclinația lor către transcriere ; iată o declarație din *Trei oglinzi*, jurnalul de la 18 ani al lui Mircea Horia Simionescu : „Am avut răbdarea să transcriu mai mult de jumătate din *Manifestul supraréalist* al lui André Breton”. Formulele literare experimentate de Radu Petrescu și de ceilalți nu sînt străine de această practică (nu întîlnim în *Ce se vede* o reluare aproape identică a începutului romanului?), după cum nu prea departe trebuie să căutăm și explicația predilecției pentru jurnal, specie-colaj prin excelență, și care este totodată, esențialmente, transcriere, adică (trans)punere pe hîrtie a faptului cotidian, a impresiilor, emoțiilor, senzațiilor și sentimentelor, care ar fi rămas, altfel, în anonimul milioanei de fapte, impresii, emoții etc. identice.

Ajungem astfel la a doua funcție a transcrierii, pe care o voi numi mnemotehnică. E o provocare, o stimulare a memoriei, nu, ca la Proust, prin asocieri involuntare, ci printr-o deliberată și lucidă căutare a relației dintre pagina (re)scrisă și starea sufletească în care fusese receptat prima oară respectivul text. Un exemplu caracteristic ne oferă cartea postumă a lui Georges Perec *Penser/Classer* (Perec este, în paranteză fie spus, și autorul unui celebru exercițiu mnemotehnic, *Je me souviens*). Autorul regăsește un

manual de istorie pe care învățase odinioară și copie titluri de capitole, legende ale ilustrațiilor, cuvinte și pasaje scrise în italice sau în aldine etc. ; îndeplinind și rolul de stimulator al memoriei, operația (de copiere și de decupaj) pune în același timp în evidență modul în care este predată „acea istorie simulată unde evenimentele, ideile și oamenii (mari) își ocupă locurile precum bucățile unui puzzle” (comparație, hotărît lucru, inevitabilă). O situație întrucîtva asemănătoare aflăm în colajul din *Un burgtheater provincial* al lui Livius Ciocîrlie, unde transcrierea vizează tot o dublă reconstituire, istorică și (auto)biografică.

Dar poate că ipostaza cea mai euforică a copierii e dată, într-adevăr, de conceperea însuși actului creator ca o transcriere, ca o înregistrare, o reproducere a ceva pre-existent. Trecerea de la oral la scris a fost, în literatură, un prag decisiv : pagina scrisă, „copiind” ceea ce exista doar la nivelul oralității, a dat cuvintelor materialitate și autonomie. Și am impresia că nicăieri nu se vede mai bine ca în jurnalul intim cum scrisul este menit, în chip fatal, reduplicării. Am reținut din numărul *Caietelor critice* despre „Jurnalul ca literatură” (3 – 4, 1986), această fină observație a lui Costache Olăreanu : „cred că jurnalul înseamnă doar cele cîteva minute dinaintea culcării, cu alte cuvinte, îmi pare că nu există un jurnal al zilei, ci al timpului necesar scrierii lui”. Perfect adevărat, dar aș adăuga următoarele : jurnalul nu există ca fapt literar decît cu condiția copierii – transcrierii – lui.

Proiectul lui Flaubert

Ce voia să fie *Bouvard și Pécuchet* în intenția lui Flaubert știm mai ales din *Correspondența* scriitorului : o „enciclopedie a prostiei omenești”, un „roman filosofic”, o operă ce „nu are, probabil, nume în nici o limbă” și care ilustrează „comicalul de idei”, un roman ce-i va dezamăgi pe cei curioși să afle dacă „baroana se va căsători cu vicontele” (peste câteva decenii, Valéry și suprarealiștii vor refuza și ei să scrie : „Marchiza ieși la ora cinci”). Avem acum, în versiunea românească, exactă și nuanțată a Irinei Mavrodin, capitolele redactate din primul volum al cărții, un extras din planul lucrării și *Dicționarul de idei primite*. Asupra a ceea ce trebuia să reprezinte al doilea volum din *Bouvard*, părerile sînt – încă – împărțite. Mă voi referi la o cercetare mai veche întreprinsă de Geneviève Bollème, *Al doilea volum din Bouvard și Pécuchet*, Denoël, *Les Lettres Nouvelles*, 1966. Dosarul aceluia „Sottisier”, proiectat de Flaubert, aflat la biblioteca din Rouen, cuprinde 8 volume *in-quarto*, adică aproape 2200 de foi de format diferit, tăieturi din ziare, notițe diverse etc. Scriitorul adunase un număr impresionant de enormități literare, științifice, gazetărești, filosofice, politice etc., culese în opere literare, în manuale și tratate de istorie literară, de morală, estetică, retorică, lingvistică etc., în ziare și în buletinele oficiale ș.a.m.d. Acesta este materialul pe care urmau să-l „copie” eroii și care-și afla în *Dicționar* o imagine sintetică, punct final al „epopeii prostiei”. Epopee al cărei proiect l-a obsedat pe Flaubert, sub o formă sau alta, toată viața.

Corespondența, amintește Geneviève Bollème, se deschide cu o misivă scrisă cînd Flaubert avea nouă ani : și iată propunerea pe care precocele copil i-o făcea acolo prietenului Ernest Chevalier : „Dacă vrei să ne asociem ca să scriem, eu aș scrie comedii, iar tu îți vei scrie visurile ; și cum o doamnă care vine la tata ne povestește mereu prostii, eu o să le scriu”. Din tinerețe, scriitorul e conștient că limbajul desfigurează gîndirea, că civilizația ucide poezia. Mai mult : începe să fie obsedat de spectrul sterilității tocmai fiindcă socotește că „a publica este o idee primită” ! Iar în *Bouvard* își propune să urmărească prostia nu doar în idei, ci în toate formele limbajului. Aici stă, de fapt, revelația flaubertiană : în posibilitatea de a inventaria discursurile. Prozatorul intenționa să alcătuiască volumul doi aproape numai din citate, pînă la efasarea completă a discursului naratorului : rezultatul – o enciclopedie burlescă, un colaj care să dea senzația că nu numai prostia, ci și capacitatea ei de a se exprima este infinită. Citatele copiate de Flaubert sînt, într-adevăr, elocvente : ele aparțin nu doar unor condeieri uitați, nu doar unor spirite a căror îngustime și al căror dogmatism sar în ochi, ci și unor personalități ilustre : Voltaire, Chateaubriand, G. Sand, Diderot, Rousseau ; greșelile de stil sînt pescuite nu doar la veleitari și la grafomani, ci și la Pascal și Racine ; tratatele științifice ale epocii sînt o mină ineputabilă, la fel și discursurile parlamentare. Nu mă pot împiedica să nu transcriu (gest, o știm acum, cu grave consecințe !) cîteva mostre : „Socrate a făcut gîndirii omenești un rău incalculabil” (André Lefèvre, 1879) ; „Ce păcat că Molière nu știe să scrie” (Fénelon) ; „În Egipt, femeile se prostituau public cu crocodilii” (Proudhon) ; „Lectura romanelor este încă și mai periculoasă pentru femei deoarece, prezentîndu-le bărbatul sub o formă și cu niște trăsături exagerate, ea le împinge către un dezgust inevitabil și către un vid pe care nu pot, în chip rezonabil,

spera să-l umple” (*Dicționarul științelor medicale*); „Ca să rezum, frumosul zis ideal al muzicii se reduce la o impresie puternică și plăcută, produsă de sunete muzicale” (Lestourneau, *Fiziologia pasiunilor*; a spus cineva Marius Chicoș Rostogan?); „În ce-o privește pe George Sand, dificultatea constă în faptul că nu poți lua acest autor în serios. Ca femeie, inspiră dezgustul, ca bărbat te face să râzi” (*Gloriile romantismului*, 1859); „Chiar și Shakespeare, oricât de grosolan a fost, nu era lipsit de lecturi și de instrucție” (Le Harpe); „Urmăresc înainte de toate meritul asemănării, căci acesta este scopul picturii și al sculpturii; or, portret sau bust, tablou sau statuie, ce imită mai bine o persoană sau un cap decât nu ceara?” (Cabet, *Călătorie în Italia*); „Există o limbă europeană ce are multe analogii cu limba scrisă a chinezilor, și anume engleza” (Bucheș, *Tratat complet de filozofie*); „Medicina admite că un mort, multă vreme după deces, poate fi conștient de ceea ce se petrece în jurul lui” (Ségouin, *Misterele magiei*).

Și Flaubert copiază sute de asemenea pasaje, adăugându-le mostre de perifraze, de imagini și comparații prețioase, de stil rococo sau „Empire”, de procese-verbale sau de anunțuri gen „mica publicitate”, de întorsături de fraze demne să figureze în acel „Album al marchizei” ce ar fi putut deveni, pentru stiluri, echivalentul *Dicționarului*. Ca să nu mai vorbim de faptul că scriitorul intenționa să dea și *Informații bibliografice false*, dinamitând astfel însuși statutul citatului, anulând deci două din caracteristicile lui acceptate prin tradiție: exactitatea și autenticitatea.

Vîrtejul devine tot mai amețitor. Flaubert copiază el însuși, dar este ajutat de doi... copişti (Duplan și Laporte), care îl secondează în munca de documentare. Personajele fictive, Bouvard și Pécuchet aşadar, sînt și ele „programate” să copieze, iar romanul urma să devină povestea acestei activități, confundîndu-se apoi cu copia însăși: unui prim

„copiat frenetic” îi urmează, spune Geneviève Bollème, un „recopiat metodic”. Prostia este, am văzut, infinită : copiatul nu poate fi altfel. Flaubert imaginează apoi *plăcerea* pe care o vor resimți cei doi în „actul material al recopiatului”. O neașteptată complicitate ia naștere între Flaubert și eroii săi. Ca și creatorul lor, aceștia ajung să fie dezgustați, exasperați de prostie, suferă din cauza ei și vor să se răzbune. În primul volum, ei exploraseră realul, cunoscuseră deziluzia experimentului, trăiseră eșecul punerii teoriei în practică (și câte „citate” extraordinare, de o actualitate stupefiantă s-ar putea extrage din acest prim volum !) ; „prostia” lor, observa Raymond Queneau, rezultă de fapt din „încrederea abuzivă și naivă în pagina scrisă”, rezultă deci din prostia altora. În al doilea volum, ei urmau să exploreze bibliotecile ; incapabili să domesticească realul, vor încerca să stăpânească și să umilească livrescul : tăindu-l cu foarfecele, inventariindu-l, clasificându-l și fixându-l *în scris* – fragmente, frânturi de texte alcătuind un nou text, infinit extensibil și care (o spune chiar Flaubert într-o scrisoare către Zola) nici măcar nu e sigur dacă va mai fi *lizibil*.

Moartea scriitorului a împiedicat ducerea la capăt a proiectului, dar o astfel de carte putea (poate) fi încheiată ? Citim într-o epistolă către Louis Bouilhet : „Prostia consistă în a voi să tragi o concluzie” („la bêtise consiste à vouloir conclure”). Frază (scrisă în 1850) premonitoare : ce altă „concluzie” să aibă *Bouvard și Pécuchet* dacă nu aceea că un „Sottisier” este fără sfârșit ? Nu doar la nivelul frazei, cum spunea Barthes, a fost Flaubert victimă a aceluși vârtej al corectării infinite ; proiectul „Sottisier”-ului este proiectul Cărții Infinite hrănindu-se din alte (din celelalte) cărți și care nu poate avea *un* autor. Operă de sinteză și de ruptură, comparabilă din acest punct de vedere cu *Don Quijote* și cu *Ulise*, primul volum și proiectul celui de al doilea din *Bouvard și Pécuchet* au fost receptate, peste

ani, și ca o *provocare*. Nu e greu să citim multe alte proiecte și demersuri – conștient sau nu, mărturisit sau nu – similare : mirajul Bibliotecii, obsesia re-scrierii la Borges ; Autodidactul lui Sartre (din *Greața*) care i-a luat la citit pe autorii din biblioteca municipală în ordine alfabetică ; „felurimile”, procesele-verbale, rapoartele administrative, perlele gazetărești transcrise (sau inventate) de Caragiale ; colajele de tot soiul ; încercările de a aduce la zi „Dicționarul prostiei” ; tratamentul preferențial acordat citatului (în jurnale, în ficțiune) ; bibliografiile generale, dicționarele onomastice (serioase ori fanteziste) ; exploatarea „expresivității involuntare” a documentului. Trăim în Era Intertextului, rămîne de văzut dacă intertextualitatea este, așa cum sperau Flaubert și eroii lui, o modalitate eficientă de exorcizare a prostiei. Și să ne mai gîndim și la Adso, eroul din *Numele trandafirului*, revenit în pelerinaj cîțiva ani după ce incendiul mistuise Biblioteca mănăstirii : „La sfîrșitul răbdătoarei mele realcătuiți mi s-a însăilat în minte o mică bibliotecă, semn al celei mari, care dispăruse, o bibliotecă făcută din bucăți, citate, fraze neterminate, rupturi de cărți...”

1986

Tristețea jurnalului

La Barthes, se știe, umorul e o prezență foarte rară. În genere, detectăm relativ ușor, la alții, lipsa simțului umorului ; o socotim (cu oarecare pripeală ?) un defect, de nu chiar, în unele situații, de-a dreptul o infirmitate. Sînt însă cazuri cînd chestiunea nu se poate pune în termeni atît de tranșanți și de simplificatori ; astfel, textele lui Barthes au o anumită seriozitate, mai mult, o anumită solemnitate (a frazei, a rostirii, a demonstrației) ce exclud acea complicitate cu cititorii pe care o presupune umorul. Să deschidem oriunde *Roland Barthes par Roland Barthes* sau volumul de interviuri *Le grain de la voix*, cărți în care, prin forța lucrurilor, nota subiectivă e mai pronunțată ; or, peste tot constatăm că Barthes pune o *distanță* atît față de noi, cît și față de sine însuși ; e volubil, răspunde, cu răbdare, și întrebărilor celor mai stupide, dar nu își ironizează niciodată interlocutorul și nu îi aruncă replici spumoase pentru aplauzele galeriei ; ne lasă să-i pătrundem în intimitate dar nu dincolo de o anumită limită, strict păzită.

Cît de frustrante, cît de traumatizante au fost aceste rețineri (refulări ?), putem deduce din lectura paginilor inedite incluse în volumul *Incidents* (Seuil, 1987). Cartea cuprinde patru texte ; două au fost publicate în timpul vieții autorului : o evocare a locurilor copilăriei – *La lumière du Sud-Ouest* – și un soi de reportaj – pentru o revistă de lux – despre o discotecă înființată în sala unui

fost teatru și devenită, peste noapte, celebră : *Au Palace ce soir* ; celelalte două, niciodată tipărite pînă acum, reprezintă, primul, o suită de notații – *Incidents* – din cursul unui „séjour”, în 1969, în Maroc, iar al doilea, *Soirées de Paris*, niște fragmente de jurnal. După ce înmînase revistei *Tel Quel* un articol unde discuta rațiunile care justifică jurnalul intim, Barthes și-a impus să țină, între 24 august și 17 septembrie 1979, un fel de jurnal. Am spus „un fel” pentru că însemnările nu se referă decît la *serile* pe care Barthes și le petrecea totdeauna în oraș. Titlul, trimițînd la o întregă mitologie a Parisului *by night*, e, în fapt, de o amară ironie. Barthes își începe „serile” într-o cafenea, la Flore, la Select, la Bonaparte ; răsfoiește *Le Monde* sau *Le Nouvel Obs.*, dar nu găsește mai nimic care să-l intereseze ; întîlnește prieteni, desemnați cu inițiale, pe unii dintre ei (Philippe Sollers, François Wahl – editorul acestor *Incidents*) îi identificăm, ceilalți rămîn în anonim, oricum, de obicei conversația bate pasul pe loc, Barthes e sătul de eternele „bîrfe” pariziene, de vorbăria specifică unui mediu – unui cerc – închis ; s-a obișnuit (e refractar la extravaganțele ce caracterizează „la nouvelle cuisine”) să cineze în anumite restaurante, la Bofinger sau la Rotonde, dar i se întîmplă ca prietenii să opteze pentru un alt local și seara e, din nou, ratată ; ia metroul, uneori fără o țintă precisă, notează mirosurile acre, pătrunzătoare, insistența muzicanților care trec din vagon în vagon și cerșesc *obligîndu-te* să le ascuți muzica („aroganță și șantaj”) ; are pe agendă felurite obligații mondene – un cocktail în onoarea sociologului american Richard Sennett, un vernisaj, premiera unei piese de Pinter ; dar lumea, discuțiile îl obolesc, nu știe cum să o șteargă mai repede „englezește”, la teatru nici nu mai ajunge, rătăcește pe străzi și intră în cele din urmă într-un cinema ; înainte de a se întoarce acasă mai zăbovește pe terasa unei berării, e abordat de diferiți „gigolos”, cunoscuți sau nu,

comunicarea se face greu, e iritat de agresivitatea sau de nonșalanța tinerilor; întors acasă ascultă muzică (dar chiar și France-Musique are din când în când emisiuni proaste), citește – cu delicii – din Chateaubriand și se întreabă *dacă nu cumva modernii ne-au înșelat pe toți* căci, în realitate, *n-au talent*; uneori coboară din nou în stradă, merge la un film pornografic, trenează prin cafelele unde îi regăsește pe nelipsiții „gigolos”, se consumă acte eșuate de racolare și, din nou, întoarcerea acasă, unde e singur, iremediabil singur. Regăsim în jurnal, la fel de plastice și de expresive, acele „scènes de rue”, dar alegerea lor precum și modul în care scriitorul le decupează denotă mai ales starea lui de spirit: revin obsedant cuvinte ca *pustiu, murdar, sordid, plictisitor, vulgar, stupid, ostil, penibil*. Strada îl fascinează, însă e o fascinație aproape morbidă; declară că dorește singurătatea, dar în același timp se teme de ea. Aflat în week-end, la țară, constată că nu se simte bine nici acolo, nici la Paris, nici când călătorește, că e „sans abri véritable”. Ultima însemnare, relatînd un eșec erotic, conține și această frază, simplă și stupidă ca un clișeu romantic: „M-a cuprins un fel de desperare, îmi venea să plîng”.

Desigur, explicațiile acestei stări de cădere psihică nu sînt greu de găsit. Se știe că moartea mamei (evocată, patetic, și în aceste pagini de jurnal) a fost pentru Barthes un șoc din care, practic, nu și-a mai revenit niciodată. Pe de altă parte, însemnările reproduse în *Incidents* sînt redactate cîteva luni înaintea accidentului care a provocat moartea scriitorului; a provocat-o sau, mai curînd, i-a fost pretextul, catalizatorul. Mărturiile prietenilor care l-au vizitat în zilele de după accident concordă în a arăta că Barthes nu a făcut nici un efort ca să se sustragă morții; dimpotrivă, *s-a lăsat să moară*. Jurnalul ni-l dezvăluie incapabil să-și „poarte” vîrsta, realizînd că viața lui sentimentală, și așa complicată, s-a încheiat, transformîndu-l,

ireversibil, într-un *exclus* ; în fond, ar trebui, cu un plus de cinism, să conchidem că accidentul l-a ferit să se mai confrunte cu tentația sinuciderii.

Așadar, un om aflat la zenitul carierei sale, sărbătorit, adulat, recunoscut „oficial”, simte, pur și simplu, că *nu mai poate*. Gide, cu care are multe puncte comune (minus tenacitatea de a ține un jurnal, dar oare lucrul acesta nu e și el simptomatic?), Gide, deci, a reușit să(-și) supraviețuiască și a murit, la 82 de ani, „de moarte bună”. Barthes, în schimb, a murit la 64 de ani, total lucid și în plină putere creatoare, *de bătrînețe*.

Kundera, în *La vie est ailleurs* : „Bătrînul savant îi privea pe acei tineri zgomotoși și înțelese dintr-odată că era singurul om din sală care poseda privilegiul libertății, și asta fiindcă era în vîrstă ; doar atunci cînd e bătrîn omul poate să ignore opinia turmei, opinia publicului și a viitorului. E singur, nu are în față decît moartea lui apropiată, iar moartea nu are nici ochi nici urechi, și el n-are nevoie să se străduie să-i placă ; el poate să facă și să spună ceea ce îi place lui să facă și să spună”.

Ar fi prea frumos și prea simplu să fie așa.

1987

Cîteva notații despre kitsch

Am aflat într-o zi, cu indicibilă uimire, că, spre sfîrșitul vieții, un binecunoscut filosof plănuia să citească toate cărțile dintr-o bibliotecă publică în ordinea alfabetică a autorilor. Nu am nici un motiv să pun la îndoială autenticitatea faptului; cel care mi l-a relatat a trăit aproape două decenii în preajma filosofului și nu și-ar îngădui să inventeze istorioare amuzante pe seama maestrului său. Uimirea mea era provocată de aproape incredibila coincidență cu proiectul personajului sartrian din *Greața*, cu acel Autodidact în care unanimitatea exegeților a văzut un avatar al cuplului Bouvard și Pécuchet, o caricatură a unei caricaturi. În acest din urmă caz – proiect ridicol, derizoriu, subînțelegînd vanitatea enciclopedismului, inutilitatea efortului de a cuprinde totul; în celălalt, acela al eminentului filosof, proiect de o naivă și – de ce nu? – sublimă temeritate, trădînd încrederea în cultură, în capacitatea noastră de a o asimila și a o stăpîni. Pe scurt: *kitsch*, fără dubii, la personajele lui Flaubert și Sartre; vocație a totalității la filosoful care (hai, totuși să-i spunem numele: e vorba de Constantin Noica) lua și el, în felul său, lucrurile în serios.

În alt plan, cartea lui Ștefan Cazimir *I.L. Caragiale față cu kitschul* pune și ea în evidență ambiguitatea, ambivalența kitschului. Caragiale a schițat în „Moșii (Tablă de materii)” un inventar ce confirmă, printre altele, că o trăsătură caracteristică a kitschului e aglomerarea, proliferarea obiectelor. Tot Caragiale vorbește într-un alt loc

de *pacotilă*, sinonim posibil – consideră Ștefan Cazimir, care citează pasajul respectiv – pentru kitschul artistic : „Orchestra, compusă din elemente de strînsură, fără unitate și tradiție de interpretare, fără spirit artistic, cu repetiții îngălate nu ne-a dat pînă acum decît aceea ce se poate numi producție mediocră, *pacotilă*, marfă ieftină de artă”. Ironizînd, de regulă, această *pacotilă*, Caragiale n-a fost totuși insensibil la un anume șarm pe care ea o exercită. Dar iată o altă situație, nu mai puțin ciudată, cînd kitschul devine, dacă putem spune așa, reper existențial, mod de a defini un anumit tip de raporturi dintre eu și lume. Voi reproduce, mai întîi, două pasaje din *Întîmplări în realitatea imediată* : „În obiecte mici și neînsemnate : o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personajele fragile și inactuale, ce parcă suferă de o gravă boală internă, o tandră scrumieră de faianță verde, modelată ca o frunză de stejar, veșnic mirosind a cenușă stătută ; (...) în astfel de mărunte ornamente și lucruri domestice, regălesc toată melancolia copilăriei mele și acea nostalgie esențială a inutilității lumii care mă înconjoară de pretutindeni ca o apă cu valurile împietrite. Materia brută (...) în formele ei cele mai neînțelese, florile de hîrtie, oglinzile, bilele de sticlă cu enigmaticele lor spirale interioare, ori statuile colosale – m-a ținut întotdeauna închis într-un prizonierat ce se lovea dureros de pereții ei și perpetua în mine, fără sens, bizara aventură de a fi om” ; „Personajele din ceară erau singurul lucru autentic din lume ; ele singure falsificau viața în mod ostentativ, făcînd parte, prin imobilitatea lor stranie și artificială, din aerul adevărat al lumii”. Multe din obiectele enumerate de Blecher pot fi incluse, nu încapă îndoială, universului kitsch. În *Cealaltă față a prozei*, Mihai Zamfir insistă – convingător – asupra faptului că aceste obiecte sînt pentru Blecher obiecte metafizice, fascinante prin misterul lor intrinsec. Decorul de bîlci (Caragiale :

„panorame... muzici... artiști... fotografii la minut... comedii... tombole... oglinzi... păpuși... capul vorbitor...” etc., etc.) ar fi o alegorie a vidului, o emblemă a spațiului „marginal și marginalizat al existenței”. Atracția pentru panopticum, pentru pacotilă s-ar explica prin aceea că, fiind „de două ori false”, obiectele „consumă pînă la capăt ideea de obiect”. La Caragiale, așadar, kitschul invadează realitatea imediată ; la Blecher el se transformă în fantasmă, obiect de reverie, prilej de reflecție metafizică.

Și încă un exemplu, dintr-un text fondator al poeziei modernității : *Un răstimp în infern*, de Rimbaud : „Îmi plăceau picturile neghioabe : chenare deasupra ușilor, decoruri, pînzele saltimbancilor, firme, miniaturi populare aurite ; beletristica demodată, latina bisericească, cărțile erotice cu greșeli ortografice, romanele de pe vremea străbunicii, poveștile cu zîne, cărțile pentru copii, vechile opere, refrenurile neroade, ritmurile naive” (trad. N. Argintescu-Amza). Iată, aici, percepția *poetică* a kitschului. De unde se vede că între „mahalaua sufletească”, zonele alpine ale metafizicii și teritoriul magic al „alchimiei verbului” există misterioase corespondențe, „comme de longs échos qui de loin se confondent...”

1988

Utopia postmodernistă

Nu pot rezista tentației de a reaminti, după atîția alții, celebra clasificare a animalelor pe care Borges o atribuie, în „limba analitică a lui John Wilkins”, unei enciclopedii chineze pe care ar fi avut-o în mîină un anume doctor Franz Kuhn : „a) aparținătoare împăratului, b) îmbălsămate, c) îmblînzite, d) purcei de lapte, e) sirene, f) fabuloase, g) cîini în libertate, h) incluse în această clasificare, i) care țopăie ca nebunele, j) nenumărate, k) desenate cu o foarte fină pensulă din păr de cămilă, l) etcaetera, m) care adineauri au spart ulciorul, n) care de departe par muște”. După cum, nu m-am putut împiedica, după lectura numărului din *Caiete critice* (1 – 2, 1986) dedicat Postmodernismului, să nu îmi închipui o posibilă clasificare, ascultînd de același „model”, a textelor susceptibile de a fi postmoderniste : a) aparținătoare lui Borges, b) autoironice, c) seducătoare, d) succulente, e) androgine, f) fabuloase, g) avînd arbitrariul drept principiu organizator, h) despre care se vorbește în aceste *Caiete critice*, i) cărora le place să se joace ca nebunele, j) nenumărate, k) scrise cu o peniță muiată în ființa biografică, l) etcaetera, m) care adineauri au spart dihotomia formă-conținut, n) care de departe par alte texte. Evident, punctul cel mai interesant din această enumerare este punctul (l) : acest *etcaetera*, observa Georges Perec (à propos de textul borgesian) nu are, în sine, nimic surprinzător, insolit e doar locul pe care îl ocupă în listă. Din punctul nostru de vedere, locul respectiv oferă avantajul suplimentar de a sublinia refuzul

post-modernist al *închiderii*, al delimitării : infinit primitoare lista este, aşadar, în esenţa, în *centrul* ei, şi nu prin simpla extensie pe verticală.

Sper că-mi va fi iertată gluma de mai înainte. Mi-am îngăduit-o încurajat fiind de afirmaţia lui Breon Mitchell după care dialogul post-modern e prin excelenţă destins, neprotocolar, „plin de voie bună”. Mă grăbesc să adaug că tocmai acest spirit deschis, deloc rigid, caracterizează întregul număr al *Caietelor critice* consacrat post-modernului. Toate articolele sînt de o ireproşabilă probitate a informaţiei, au putere de sinteză şi ridică probleme de încontestabilă însemnătate. Textele (puţine) „programatic” nu au doar nerv, ci sînt şi incitante în planul ideilor. Traducerile din partea finală sînt din autori de primă mîină şi indică, precis, punctele nevralgice ale discuţiei. În ansamblu, un număr excelent, inteligent conceput, echilibrat şi cu o triplă finalitate : de informare, de „mise au point” şi de orientare (de provocare) a eventualelor – şi aşteptatelor – discuţii.

Desigur, ceea ce frapează înainte de toate sînt ezităările şi contradicţiile (iar alcătuitoarii numărului au avut buna inspiraţie de a nu le oculta). Ele încep chiar de la conceptul în cauză : post-modernism sau postmodernism ? post-modern (postmodern) sau post-modernist (postmodernist) ? Prezenţa liniuţei accentuează oare opoziţia (deşi *post* nu înseamnă *anti*) ? Vizat e „modernul” în general sau „modernismul” în special ? Inconsecvenţele sînt, în această fază, inevitabile şi, la urma urmei, fără mare semnificaţie : „fixarea” termenului, în măsura în care el va legitima o realitate culturală viabilă, va veni de la sine (şi suprarealismul, spre exemplu – chiar dacă nu e cel mai bun exemplu – a fost pe punctul de a cunoaşte, prin „supranaturalism”, un botez prematur şi fără acte legale). La fel de previzibile sînt contradicţiile privind caracteristicile postmodernismului (văd că, din raţiuni care îmi

scapă, am optat pentru suprimarea liniuței) privind numele autorilor care îl ilustrează, precum și aspectele tradiției care sînt recuperate. Voi face abstracție aici, nu mai e nevoie să spun din ce cauză, de toate acestea și voi încerca să mă limitez la cîteva chestiuni de ordin general a căror circumscriere mi se pare, cel puțin pentru moment, mai importantă.

Mai toate intervențiile insistă asupra faptului că specific postmodernismului este pluralismul. Se adaugă – spicuiesc oarecum la întîmplare, din fuga notelor – trăsături ca : impuritatea, absorbirea și redistribuirea trecutului cultural, voința de seducție, reconsiderarea plăcerii, ironia, fantezia, reabilitarea instinctului artistic, umorul, autoreferința parodică, forma deschisă, echivocul, tensiunea, intertextualitatea, eclecticismul, fragmentarismul, menținerea sub control a limbajului, manipularea și „coruperea” kitschului, abolirea distanței dintre literatură pentru o elită – literatură de consum etc., etc. E ușor de observat că unele din aceste trăsături nu sînt specifice *numai* postmodernismului și că, pe de altă parte, astfel de note caracteristice nu sînt cu adevărat pregnante decît prin *punerea lor în relație*, chiar dacă – sau tocmai fiindcă – se creează o stare de tensiune. Pluralismul implică, fatalmente (și spre lauda lui), contradicția, opoziția. De aici, ostilitatea manifestă – veritabil laitmotiv – față de primatul *unui* model, față de canoane, față de orice formă de exclusivism. Postmodernismul se vrea „pluralist, tolerant și eclectic” (Monica Spiridon); încearcă să recîștige publicul, să-l seducă, să-l facă să redescopere plăcerea lecturii. „Modernul” Stendhal considera că va fi înțeles doar în 1880 sau în 1950 ; un autor contemporan, Pascal Quignard, declară, într-un text apărut acum cîteva ani : „Sper să fiu citit în 1640”. Butadă simptomatică, traducînd, o dată în plus, idealul unei accesibilități care să transgreseze gusturile unui public condiționat de codurile modernității.

Sau, așa cum admirabil spune Andrei Pleșu : „... post-modernismul are dreptate să fie, măcar în acest sens, «istorist» : să-și amintească nostalgic și oarecum vinovat de vremurile în care omul de rînd recunoștea prestanța unor monumente care ne apar și nouă, azi, impunătoare : catedrale, statui, poeme și spectacole. [...] De-atunci încoace s-a întîmplat ceva, ceva dramatic, de natură să înlocuiască consensul prin dezbinare”. Va reuși să regăsească postmodernismul acest consens (care nu trebuie confundat cu uniformizarea) ? Dacă e o simplă modă (deși o modă nu e niciodată simplă), atunci va urma ciclul despre care vorbea Eco într-un articol de acum două decenii, intitulat „Módele modei culturale” : ignoranță – informare – consens – modă – renegare. Dar, chiar și în această ipostază, el exprimă actualmente o *stare de spirit* pe care ar fi o imensă eroare să o ignorăm sau să o ridiculizăm. O cultură care nu dă naștere la mode, adaugă același Eco, este o *cultură statică*. Problema nu e de a reprima módele, ci de a le controla, adică de a produce un discurs specializat care să dubleze (și să „îndiguiască”) discursul spontan și difuz (și, cîteodată, confuz).

Care ar fi, în această perspectivă, rolul criticii ? Nu împărtășesc, o spun din capul locului, jubilația pe care o încearcă unii constatînd (cît de îndreptățit, e altă problemă) sfîrșitul epocii formalist-structuraliste. Jubilație care implică minimalizarea (de nu chiar negarea) eforturilor vizînd, printre altele, demontarea mecanismelor literaturii și relevarea virtualităților, disponibilităților ei, a căror ingenioasă exploatare este – se știe – unul din titlurile de mîndrie ale postmodernismului. Ceea ce nu înseamnă că reflecția critică actuală nu urmărește o ieșire din relativa (și explicabila) acalmie în care se află investigarea „științifică” (ghilimelele nu sînt ironice) a literaturii. O soluție demnă de luat în considerație mi se pare aceea schițată

într-o carte a lui Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (1984). Autorul pledează aici în favoarea unei *critici dialogice*: mai precis, neutralității descrierii structurale i se opune ideea dialogului cu opera, unul din argumente fiind acela că *literatura nu trebuie să renunțe niciodată la exercițiul libertății*. Critica dialogică presupune acceptarea principiului pluralismului (iarăși!), ca o șansă de a depăși opoziția între două atitudini extreme, dogmatismul și scepticismul. Nu e vorba de a nega caracterul pertinent al descrierii structurale, ci de a o considera doar un moment („necesar însă nu suficient”) al actului critic. De unde – necesitatea de a „lega” structurile de teme, de „vocea” autorului, iar apoi, în planuri tot mai largi, de a raporta opera la tradiția literară și de a o pune în relație cu alte discursuri și fenomene culturale. Toate aceste perspective nu sînt concurente, ci *compatibile*: pe scurt, autotelismul *nu* poate constitui o definiție a literaturii. Am schematizat (excesiv, știu) ceea ce în cartea lui Todorov apare de altfel doar sub forma unor deziderate și a unor amorse de dialog. Schimbarea de optică (mai ales în cazul naratologului de pînă mai ieri) este însă spectaculoasă, iar faptul că ea cere, obligatoriu, un „va urma” justifică această rapidă trimitere.

Voi încheia evocînd un eseu al lui Italo Calvino (alt nume de referință al post-modernismului) intitulat „Nivelurile realității în literatură”. Scriitorul reconstituie acolo cadrul narativ din *Decameronul* lui Boccaccio: o atmosferă idilică, fericită, o realitate stilizată, un loc unde grupul de naratori își petrece timpul cît mai agreabil cu putință și se lasă în voia plăcerii povestirii. Dar acest cadru, observă Calvino, nu e un simplu element decorativ: spațiul paradisiac este înconjurat de un alt cadru, tragic și funebru: ciuma care bîntuia în Florența anului 1348. Or, tocmai această „realitate lugubră [...] dă sens utopiei unei societăți idilice, guvernată de frumusețe, amabilitate și spirit”, societate utopică a cărei principală

finalitate este... povestirea. Însă nu e oare tulburător că lumea acestui sfârșit de secol, lume deloc ocolită de convulsii și amenințări, produce un proiect cultural ce pune pe primul plan delectarea, ironia, plăcerea narativității, dialogul, pluralismul? „Viitorul este previzibil... retrospectiv”, scrie – în niște măsuri și subtile „Presupuneri despre postmodernism” – Livius Ciocîrlie. Desigur. Și totuși, utopia postmodernistă să nu anticipe oare nimic?

1987

Proximități (I)

Manet despre Mallarmé : „Ai zice că e fiul unui preot și al unei dansatoare”. Formulă memorabilă și amuzantă care însă, recitită, intrigă. Ce a vrut să spună Manet? E, mai întâi, o asociere oximoronică, „imposibilă”, care încalcă niște norme (religioase și morale); autorul *După-amiezii unui faun* apare deci ca o ființă singulară, bizară, fruct al unei acuplări „monstruoase”. Poezia lui Mallarmé ar fi, apoi, o combinație între rigoare (rigorism) și frivolitate. Dacă primul termen nu pune nici o problemă, cel de-al doilea derutează. E limpede totuși că dansul conotează aici – mai ales prin efectul de contrast – frivolitatea, „exhibiționismul”; iar etalarea ostentativă a obsesiei sterilității literare ține la Mallarmé, neîndoielnic, de un anume exhibiționism. Se adaugă însă o altă conotație, poate cea mai importantă și mai plauzibilă: gratuitatea. Nu întâmplător, Valéry va compara proza cu mersul (simplu, eficient, util), iar poezia cu dansul (complicat, inutil, neavând altă finalitate decât cea estetică). Idee tenace, pe care o regăsim și la, de pildă, contemporanul nostru Edoardo Sanguinetti, ce declară într-un interviu că poezia este astăzi unul din rarele exemple de „muncă neproductivă”. Mă reîntorc totuși la fraza lui Manet și îmi spun că, dacă asocierea e insolită, în schimb alegerea fiecăruia dintre cei doi – cum să-i numesc? – parteneri ascultă de o anumită reprezentare tradițională și convențională a virilității și, respectiv, a feminității: într-adevăr, rigoarea e atribuită celei dintâi, frivolitatea celeilalte. E suficient să

inversăm termenii, rămînînd în cadrul combinației : să ne închipuim, așadar, că Manet ar fi afirmat despre Mallarmé că e fiul unui balerin și al unei călugărițe. În spatele acestei permutări se instalează jocul fantasmelor. Schimbînd distribuirea rolurilor n-am făcut decît să mă întind, de bună voie, pe canapeaua psihanalistului.

„A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu...” Nu era în intenția mea să mai adaug o piesă la voluminosul dosar al *Vocalelor* rimbaldiene, dar cum să ocultezi celebrul text, devenit referință obligatorie? Mi-am amintit deci de el citind o recenzie la o carte a lui Albert Memmi intitulată *Scrisul colorat sau te iubesc în roșu*. Un creion cu mine în patru culori i-a sugerat autorului o teorie și o practică a scrisului colorat, reacție – normală – față de monotonia alb-negrului. Partea cea mai interesantă a teoriei este acolo unde Memmi pune în relație culorile cu diferite trăiri afective și tipuri de limbaj : astfel, limbajul constativ este asociat cu negrul, analogia cu galbenul, dorința cu verdele, fantezia cu albastrul și emoția cu roșul. Nu le rămîne amatorilor de comparații decît să confrunte interpretările lui Memmi cu acelea ale lui Rimbaud (schematizînd și reținînd numai semnificațiile principale, reamintesc că în *Voyelles* negrul conotează moartea, albul – puritatea, roșul – pasiunea, verdele – fecunditatea și alchimia, albastrul – cosmosul și divinitatea).

O încă și mai complexă utilizare (de fapt : manipulare) a culorilor aflăm în *Plan de evadare*, romanul argentinianului Bioy Casares. Castel, guvernatorul închisorii din insula Diavolului, imaginează celule pictate în combinații de culori, pornind de la principiul că albastrul sugerează lățimea, galbenul lungimea, iar roșul înălțimea. Cromatizarea spațiului ajunge finalmente să creeze o lume halucinantă : deținuții „văd” coline, stînci, păduri, marea, plaja... Peretii celulelor devin ecrane care dau iluzia

libertății; alchimie diabolică, modificări dirijate ale funcțiilor neuronilor retinei, schimbare a percepției realului... „Lumea noastră este o sinteză pe care ne-o dau simțurile”, scrie – în „Explicație asupra experienței mele” – Castel, ce va cădea victimă propriului delir imaginativ și tot el adaugă: „Putem să descriem lumea ca un ansamblu de simboluri capabile să exprime orice lucru”. În *Plan de evadare*, Casares închipuie cea mai teribilă „aplicație” a teoriei baudelairiene a corespondențelor, din care se trage și rimbaldiana alchimie a cuvântului: intuițiile poezilor inspiră, în cartea argentinianului, o sinistră întreprindere.

De la o culoare la alta... Apollinaire: „Du rouge au vert tout le jaune se meurt...” (e primul vers din *Les Fenêtres*). Cioran, în *Aveux et anathèmes*: „Kandinsky suține că galbenul este culoarea vieții. ... Ne dăm seama acum de ce această culoare este atât de supărătoare pentru ochi”.

Kundera, în *Le livre du rire et de l'oubli*: „... moartea blînd albăstruie, ca ne-ființa. Pentru că ne-ființa e un vid nesfîrșit și nu există nimic mai frumos și mai liniștitor decît albastrul... Nu e o întîmplare că lui Novalis, poetul morții, îi plăcea culoarea albastră și că n-a căutat-o decît pe ea în călătoriile lui. Blîndețea morții are culoarea albastră...”

Citesc, într-o revistă oarecare că, după ce Catherine Clément a scris un roman intitulat *Bleu panique*, Anne Bragance își intitulează noua ei carte *Bleu indigo*. Nu cunosc cele două cărți, dar notița respectivă mi-o rezumă pe ultima cam în felul următor: A.B. imaginează o nouă „bleuité” în care femeile dispar de pe pămînt, iar bărbații rămîn pradă singurătății, singurătate pe care un „nebun” pasionat de această lume nouă o va descrie într-o carte... galbenă. Mă opresc aici. Vorba lui Cioran, încep să am senzația că mă dor ochii...

Reconstituind biblioteca lui Dinu Păturică, notam că Filimon pomenește de acele biblioteci zugrăvite „în care se găsea tot ce ne-a lăsat mai sublim gândirea omenească, de la creațiune și pînă în timpii lui Caragea” ; biblioteci simulacru, biblioteci decor, biblioteci falsificate. Aflu însă că, în 1986, doi artiști, Bertin și Jouet, au pictat pe zidul unui imobil parizian de șase etaje din strada Losserand o bibliotecă uriașă (pe care au numit-o „Biblioteca imposibilă”). Iluzia e dublă, căci titlurile (la vedere pe cotoarele volumelor) sînt ale unor cărți – cincizeci la număr – care n-au fost niciodată scrise, cărți proiectate și citate ca atare, deci ca proiecte, de către autorii respectivi în unele din propriile lor opere (acestea, firește, efectiv scrise). Astfel, *Viața ducelui de Angoulême*, proiect atribuit de Flaubert eroilor săi Bouvard și Pécuchet. Sau *Cartea somniilor leului*, anunțată de Michaux. Sau *Călătorie în Siam*, piesă pe care Marguerite Duras a renunțat să o mai scrie. O Bibliotecă, așadar, de titluri („reale”) ce trimit la cărți care nu există. Fotografia „bibliotecii” (de care dau într-o revistă literară) e într-adevăr frapantă : „cărțile”, pictate cu o precizie uluitoare, stau așezate pe rafturi cu un firesc desăvîrșit. Fotograful a surprins două mașini trecînd prin fața imobilului, dar tocmai ele par *falsuri*, par niște jucării, niște modele miniaturale. Hiperrealism, hiper-iluzie : cărți imaginate, cărți imaginare. Fiecare dintre noi se poate amuza completînd lista celor cincizeci de titluri (m-am gîndit imediat la Stendhal – campion al proiectelor abandonate –, la Borges, la titlurile aventurilor lui Sherlock Holmes de care Watson pomenește și pe care Conan Doyle nu le-a scris niciodată, de genul „respingătoarea poveste a lipitoarei roșii și a oribilei morți a bancherului Crosby”...). Mai precizez că cei doi artiști au întocmit ei înșiși un catalog al cărților de negăsit ce alcătuiesc „Biblioteca (lor) imposibilă”. După ce au acoperit un zid, cărțile nescrise au format substanța, dacă nu a unei cărți, măcar a unui catalog.

Baudelaire, proiecte de romane și nuvele :

Marchizul invizibil	Monștrii
Portretul fatal	Lesbienele
Amorul paricid	Lumea submarină
Sfârșitul lumii	Un oraș într-un oraș
Cucuta islandeză	Holocaustul voluntar
Amanta idiotului	Pretendentul malgaș
Negresa cu ochi albaștri	Speculații asupra poștei
Amanta virgină	Dezertorul
Crimă la colegiu	Șarpele boa
Catehismul femeii iubite	Nebunul rezonabil și
Soțul corupător	frumoasa aventurieră

„... orice apropiere produce sens, și (...) chiar absența de sens este un efect de sens, care adesea stimulează și răsplătește în cel mai înalt grad : a gândi fără să știi ce gîndești, nu e oare una din cele mai pure plăceri ale spiritului ? ”

(G. Genette, *Seuils*)

Extravaganțele scriitorilor ies uneori din sfera anecdoticului și ating, în anumite cazuri, sublimul. Despre Byron – care, se știe, era un excelent înotător – se spune că, la Veneția, făcea pluta, în plină noapte, în mijlocul lui Canal Grande ; în mîna stîngă avea o țigară de foi. Rațiunile acestei spectaculoase performanțe ? Voia – sînt, pare-se, cuvintele lui – *să contemple cerul înstelat*. Dacă Byron are avantajul celebrității (literare, dar nu numai), alți *dandies* au căzut în uitare și numele lor nu e pomenit (cînd e pomenit) decît din interes pur anecdotic. Astfel, în Londra începutului de secol era în vogă un anume Ronald Firbank, stîlp al celebrei *Café Royal*, ins excentric, spiritual, cu idei din cele mai trăsnite. Scriitor de oarecare succes în epocă, își îngăduia fantezia (sîntem, totuși, în țara lui *Tristram Shandy*) să reducă cel de-al 20-lea capitol al romanului său *Înclinații* la următorul distih :

„Mabel ! Mabel ! Mabel ! Mabel !

Mabel ! Mabel ! Mabel ! Mabel ! ”

La dejun nu mânca decît căpșuni și nu bea decît vin de Chablis (iar după alte mărturii, doar piersici și șampanie) ; moare la 39 de ani, la Roma, lîngă o biserică a cărei măreție îl entuziasmase. După ce a publicat douăsprezece cărți, nu prea groase dar de o virtuozitate tot mai prodigioasă, a declarat : „Mi-am dorit dintotdeauna să scriu 12 volume ; iată, am izbutit. Intenționez să public o ediție a operelor mele în tiraj limitat. Trebuie să fie minunat să vezi că ți se publică operele complete încă din timpul vieții. Cred că după asta nu voi mai scrie nimic”. Și s-a ținut de cuvînt. Murind.

Scene imaginare din viața literaturii : mi l-am închipuit o dată pe Flaubert mergînd în vîrful picioarelor, noaptea, încercînd să se obișnuiască cu obscuritatea (casa e confundată în întuneric, iar Charles doarme undeva, într-o cameră de la parter), pipăind cu grijă pereții, tresărind ori de cîte ori i se pare că scîrțîie podeaua, oprindu-se apoi, bătînd discret la o ușă și – inima, desigur, să-i spargă pieptul, nu alta – șoptind : „Madame Bovary ! C'est moi ! ”

Iar altă dată, mi l-am închipuit pe Flaubert uitîndu-se crunt, pe sub sprîncenele-i stufoase, la Emma și aruncîndu-i, cu o voce cavernoasă : „Madame ! Bovary, *c'est moi* ! ”

În 1876, Henry James se stabilește la Londra și notează în *Carnetele* sale : „Cînd am luat Londra în stăpînire am simțit că era locul visat. Puteam să-mi procur cărți englezești. Le citeam, seara, în fața unui foc englezesc”. Sîntem, ați recunoscut desigur, în decorul *Cîntăreței chele* : „Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Seară englezească. Dl. Smith, englez, în fotoliul său englezesc și în papucii săi englezești, își fumează pipa sa englezească și citește un ziar englezesc, în fața unui foc englezesc.”

Ar fi extrem de instructivă o carte intitulată, să zicem, *Sfaturi pentru tinerii scriitori* și în care să fie reunite

opinii (de autoritate) cât mai contradictorii și, în consecință, cât mai derutante cu putință. Un exemplu: lui Camil Petrescu: „Din mine însumi, eu nu pot ieși... Orice aș face eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi...” – i-ar replica imediat, imperturbabil, argentinianul Bioy Casares: „Cunoaște-te pe tine însuți: devino un egoist și un bolnav”.

Sau, iată, tot Camil Petrescu: studiul său despre Proust se încheie cu o vehementă condamnare a principiului „economiei scrisului”, a conciziei, a voinței de a spune cât mai mult în cât mai puține cuvinte: „E destul de nesperioasă această economie a scrisului, cînd spațiul e nelimitat, cînd timpul e infinit...” Borges e exact de părerea contrarie: „Ce absurditate laborioasă și pauperizantă să scrii cărți groase; să întinzi pe cinci sute de pagini o idee a cărei perfectă expunere orală se poate face în cîteva minute”.

Principiul textelor comunicante: după lectura *Zenobiei* lui Gellu Naum, să deschidem (dacă hazardul se îndură de noi) romanul lui Nathaniel Hawthorne, *Povestea de la Blithedale*, și să zăbovim, chiar la început, asupra următorului pasaj: „Apropo, bănuiesc că știți că Zenobia e numai numele ei fictiv, un fel de mască pe care-o pune-n fața lumii și care-o ajută să rămînă-n umbră. Pe scurt, e o născocire ca faldurile albe ale Doamnei-de-sub-Val, doar că-i un pic mai transparentă”.

(răspuns la ancheta realizată de Emil Brumaru în *Cronica*, decembrie 1976, pe tema „Cartea care ne-a fascinat copilăria”).

Răspunsul este, mă tem, previzibil și banal: *Insula misterioasă*. Operasem o selecție în Jules Verne, după criterii care-mi rămîn în parte obscure: încercam un

sentiment de adorație necondiționată pentru *Ocolul pământului...* și pentru *Căpitan la 15 ani*, apreciam cu moderație *Doi ani de vacanță* și rămâneam indiferent la peripețiile *Copiilor Căpitanului Grant*. Și, mai presus de toate, așadar, *Insula misterioasă*, care mă fascina nu (sau nu atât) prin aventurile eroilor săi, cât îmi dădea – paradoxal – un sentiment de confort existențial, de liniște sufletească, de încredere în propria-mi persoană, și îmi întărea convingerea că universul în care trăim este astfel făcut încât toate trebuie să se sfârșească cu bine (de unde oroarea mea, prelungită pînă tîrziu, față de romanele sau filmele care se „terminau rău”). Cum aveam obiceiul să citesc o carte de *n* ori (preferînd deci o valoare sigură unor experiențe îndoielnice), o învățasem aproape pe de rost. Cartea, cartea ca obiect, o am și acum extraordinar de prezentă în minte: o ediție cartonată (cartonul rezistase lecturilor mele repetate, se destrămase doar pe la colțuri), agreabilă la contactul cu mîna, discret colorată (rețin un albastru închis, odihnitor), pe care se imprimaseră urme de cești de ceai și de magiun. Aici – o paranteză, pentru mine esențială: evocarea *Insulei misterioase* este indisociabilă, în memoria mea, de gustul magiunului care acționa, infailibil, ca un catalizator al plăcerii mele de cititor. Supremă vultate: întors de la școală, începeam să citesc *Insula misterioasă* și să mănînc feliile de pîine cu magiun pregătite dinainte (aveam deci micile mele tabieturi inocent-tiranice) de bunica mea. Nu încapă îndoială că asocierea celor două plăceri era la originea sentimentului de siguranță, de tihnă, a bucuriei instalării într-un univers pe care nu-l puteam concepe decît armonios și protector. Mult mai tîrziu am descoperit într-un roman de Jules Romains un personaj, critic literar, care nu citea cărțile decît la micul dejun: o tartină – o pagină de Boylesve sau de René Bazin, o felie de șuncă – o strofă de Anne de

Noailles etc. ; amintirea legăturii indestructibile dintre magiun și *Insula...* m-a făcut să privesc cu superioară îngăduință această dispersare necontrolată a plăcerii, această depravare alexandrină. Intrarea în adolescență a fost marcată de trei pierderi irecuperabile : am pierdut exemplarul din *Insula misterioasă* (și n-am mai cumpărat-o niciodată în altă ediție – experiențele fundamentale sînt irepetabile), am pierdut obiceiul de a mîncă magiun și am pierdut acel confort interior, acel sentiment că existența mea ca individ este expresia însăși a finalității superioare a vieții.

„Patruzeci de ani ! Ce urît, ce vulgar sună cuvintele astea ! Ce dospit ! ” (Ibrăileanu, *Adela*)

„Mircea Eliade spunea într-una din serile trecute că Spencer de la patruzeci de ani în sus, timp de 30 de ani, n-a mai muncit mai mult de 1/2 oră pe zi. Cărțile le dicta în barcă secretarului său...” (Camil Petrescu, *Note zilnice*)

Nathalie Clifford-Barney : „Alcătui o listă mare de cuvinte și așteptă toată viața să-i vină o idee”.

Citiseam întîmplător, cu cîtva timp în urmă, niște pagini din Louis Scutenaire, un belgian autor de aforisme pline de miez și de umor („Nu vă mai tot osteniți să vorbiți despre mine, mă descurc singur”, „Dușmanul coridei este prietenul bifteckului”, „Noaptea este pleoapa cerului”...). Născut în 1905, a fost toată viața un supraréalist fidel, mare prieten cu pictorul René Magritte ; încetează din viață, în urma unui atac de cord, la 15 august 1987, în timp ce privea la televizor o emisiune despre... Magritte.

Criticii niponi n-au întîrziat să observe cu satisfacție că iubirea lui Marcel pentru Albertine începe atunci cînd aceasta pronunță cuvîntul japonez „musmé” (tînără fată).

Principiul textelor comunicante :

„Ceasornicul, angrenaj de forțe, «lecție» de determinism – cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit și sur închipuind o nebuloasă, cu pretenția coardei de perpetuum moves al rotației dintre cele două capace – e un univers în miniatură, pe care maestrul îl descompune prin analiză și îl reconstituie prin sinteză.”

(Ibrăileanu, Adela)

„Gîndește-te la asta : cînd ți se dăruiește un ceas, ți se dăruiește de fapt un mic infern desăvîrșit, un lanț de trandafiri, o închisoare de aer. (...) Ți se dăruiește (...) un alt fragment fragil și precar din tine însuși, ceva care-i al tău dar nu e corpul tău...”

Acolo în fund se află moartea dar nu trebuie să-ți fie frică. Apucă bine ceasul cu o mînă, prinde cu degetele cheița arcului, învîrte-o ușor. Acum începe alt soroc, copacii își desfac frunzele, bărcile se întorc ușoare, timpul, ca un evantai, se umple cu el însuși și din el fișnesc aerul, brizele pămîntului, umbra unei femei, mireasma pîinii.”

(Julio Cortázar,

Manual de instrucțiuni)

Am prilejul să văd înregistrarea pe casetă a unei emisiuni *Apostrophes* din ianuarie 1987, consacrată, între altele (dar în primul rînd), noii cărți a lui Cioran, *Aveux et anathèmes*. Cum scriitorul refuză orice apariție la televiziune, Bernard Pivot l-a invitat pe un ziarist (de la *Nouvel Observateur*, dacă nu mă înșel) în chip de „prezentator”. Ziaristul citește un aforism : Pivot și invitații lui se privesc, zîmbesc, atmosfera se destinde. Urmează al doilea aforism (nu mai știu care, dar să presupunem că ar fi acesta : „Ce matin, après avoir entendu un astronome parler de *milliards de soleils*, j’ai renoncé à faire ma toilette : à quoi bon se laver encore ?”): rîsete în toată

regula, toată lumea e bine dispusă. Încă unul (în care e vorba de moarte, neant etc.) : acum se râde cu gura pînă la urechi, am chiar senzația că unul din invitați scoate un chicot suplimentar, așa, ca să arate că el a prins o nuanță care a scăpat celorlalți. Ce mai, ca în „Gazometru” : „... și rîși toți, și rîși... (...) Și cocoanele se supără și mai tare – și ei rîdea – și cocoanele se supăra și mai tare... Pe urmă a rîs și cocoanele... «Ha – ha – ha! Gazometru!»

Apoi, nu! – le potrivește d. Nae!”

Recitesc însemnarea de mai înainte și mă întreb dacă nu am scris-o sub impulsul unei iritări de moment. În definitiv, scena putea fi privită și din alt unghi. Rîsul lui Pivot și al invitaților săi nu era oare un rîs eliberator, un semn de vitalitate, de robustețe spirituală? Și nu e oare, în acest caz, Cioran un autor în chip esențial și profund *tonic*?

Cîțiva ani mai tîrziu, am notat dintr-un text al lui Angelo Rinaldi despre Cioran pasajul următor : „Aucun maître à désespérer n’a été à ce point gai sans chercher jamais à l’être”.

Kafka, citind prietenilor primul capitol din *Procesul* : asistența râde pînă la lacrimi, autorul însuși pufnește și e nevoit, fiindcă nu-și poate stăpîni rîsul, să-și întrerupă lectura.

Un lungan slăbănog, cu o pălărie albă, rotundă și mare în vârful capului, privește în jos către o bicicletă culcată pe caldarîm ; în mîină ține un băț cu care ai zice că scormonește în măruntaiele bicicletei, așa cum ar scormoni într-un mușuroi de furnici. În stînga lui, un ipochimen rotofei care de-abia trece cu o palmă de mijlocul lunganului, cu pantalonii prea scurți susținuți de niște bretele late, cu părul pieptănat cu grijă și dat pe o parte, urmărește cu încordată atenție bățul și îl arată cu degetul, de parcă i-ar semnala celuilalt că, tot scormonind, a dat de ceva acolo, în viscerele bicicletei. Diferența de statură și de gabarit nu e singurul aspect distonant al ciudatului

cuplu (scena însăși aduce a gag dintr-o comedie mută sau dintr-un scurt-metraj de Polanski): scundul e îmbrăcat corect, chiar elegant, pare, cum se spune, „scos din cutie”, lunganul poartă niște pantaloni neverosimili, ceva între „pêcheur” și „golf”; sub haină are o cămașă fără guler, un fel de rubașcă pe care o arborează și în altă fotografie, unde pozează alături de personalul „fabricii de sifoane” din Buștenari, personal compus dintr-un puști de vreo opt-nouă ani, desculț și tuns zero, și un individ cu o înfățișare dubioasă ce încearcă să-și ascundă privirea tulbure sub o șapcă îndesată pe frunte. Lunganului, de fiecare dată, îi mijește în colțul buzelor un zîmbet ușor ironic: e Geo Bogza, în două din ipostazele surprinse de extraordinara serie de fotografii reproduse de *Secolul 20* (nr. 304 – 306), fotografii în care mai apare în chip de marinar, de miner, ori rezemat de un uriaș elefant de piatră, sau cocoțat, ca un șeic, pe o cămilă adevărată, „deghizându-se” apoi în mohican ș.a.m.d.

Într-una din fotografiile care însoțesc ediția *Romanului adolescentului miop*, tânărul Eliade, avînd ceva din aerul distrat și lunatic al lui Harold Lloyd, e surprins stînd într-un picior în timp ce, aplecat puțin în față (ca un sprinter pregătindu-se de start), își aranjează manșeta stîngă a pantalonilor. E, în acest instantaneu, un amestec de stîngăcie și dezinvoltură, de candoare și nonșalanță; un Eliade uluitor de tînăr, neșemănînd deloc cu imaginea consacrată de mai tîrziu a savantului, imagine care fixa trăsăturile severe și armonioase ale unui bărbat părăind a nu fi avut niciodată altă vîrstă decît aceea a unei maturități echilibrate, definitiv triumfătoare. Și mi-am amintit șocul pe care l-am încercat atunci cînd cineva mi-a arătat o fotografie a lui Eliade făcută cu cîteva săptămîni înainte de moarte, o fotografie zguduitoare căci înfățișa un necunoscut: un bătrîn cu figura emaciată și năpădită de o

barbă țepoasă, rebelă, scăpată de sub control, *fără sens*; era o fotografie – un mesaj – „d’outre-tombe”.

Georges Perros, în *Papiers collés*: „Arta fotografiei ne oferă un frumos simbol. «Prinzi» peisajul, sau fenomenul, sau figura. Developezi. Însă ceea ce a avut nevoie de lumină, de expunere, nu va putea fi «redat» decît în obscuritate”.

Dar cum să nu te întrebi: „redat” cui?

Și, ca un făcut, regăsesc, într-un caiet mai vechi, această frază din Jules Renard: „Cîți oameni n-au vrut să se sinucidă și s-au mulțumit să-și rupă fotografia”. Frica de moarte, încercarea de desprindere din „stadiul oglinzii” și motivul dublului; trei obsesii, trei teme fundamentale reduse, dintr-o trăsătură de condei, la o imagine caricaturală, la un gest derizoriu.

Henry James despre Robert Louis Stevenson: „Nu există decît un singur lucru pe lume pe care să-l iubească tot atît cît iubea literatura – și anume absența totală a literaturii”. Dar ce altceva gîndește Bergotte, eroul proustian, Scriitorul prin excelență, atunci cînd, bolnav, merge, pentru ultima oară în viață, să viziteze o expoziție de pictură: „trecu prin fața mai multor tablouri și avu impresia uscăciunii și inutilității unei arte prea convenționale, care nu valora cît un *palazzo* venețian, ori o simplă casă la malul mării, bătute de vînt și de razele soarelui”. Afirmația, socotește un eminent exeget, poate fi extinsă și asupra literaturii; căci, spune el, chinurile și îndoielile care însoțesc actul creației nu sînt provocate de dificultatea de a scrie, ci de gîndul că scrisul (literatura) e ceva convențional și inutil. Este tocmai ceea ce a încercat Proust descriind starea de spirit a lui Bergotte în fața *Vederii din Delfi*, tabloul lui Vermeer, sau în partea finală din *La Recherche*: să *justifice* arta.

Revin la Georges Perros, scriitor practic necunoscut la noi ; în cei 55 de ani de viață (a murit în 1978), a publicat doar câteva plachete de poeme, notații și aforisme. E un spirit lucid și ironic din familia lui Cioran, regăsesc însă ceva și din scrisul lui Barthes, din gustul acestuia pentru fragment, pentru cuvântul rar și prețios, pentru tăietura abruptă a ideii, pentru sintaxa nonconformistă și imprevizibilă, pentru – alteori – frazarea mătăsoasă, senzuală. Prefața la *Papiers collés* schițează, din (se putea altfel?) fraze aparent disparate, elemente ale unei poetici dar și ale unei practici (singulare, solitare, marginale) a notației și a aforismului. În volum se află o notație redusă la un singur cuvânt: „L'amythié”. E aforismul obligat să se plieze exigențelor unei maxime concentrări, unei esențializări împinse la ultimele limite ; aforismul inexplicabil și monolitic, cum spune în alt loc Perros, și care „nu angajează durată”. Și, precum poezia, intraductibil.

Așadar, holmesologii au stabilit că, în pofida repetatelor afirmații ale doctorului Watson cum că Sherlock n-ar citi decît ziarele, ilustrul detectiv folosește expresia „diavol șchiop” (avea știință, deci, de Lesage), nu se desparte, în timpul unei anchete, de un volum de Petrarca (!) și cunoaște destul de bine literatura franceză, în special pe Flaubert. Admirația lui Holmes pentru Flaubert nu trebuie să ne mire din cale-afară ; creatorul Doamnei Bovary s-a bucurat și se bucură de stima celor mai diverse persoane din lumea literară și extraliterară, iar declarațiile de iubire necondiționată i-au venit din cele mai neașteptate direcții. Într-un număr special Flaubert din *Magazine littéraire* e citat Ezra Pound cu această formulare memorabilă : Flaubert a inventat „un fel de remediu împotriva diabetului literar” (literatura își are, constatăm o dată în plus, maladiile ei, iar doctorii se recrutează, s-ar zice, din rîndul bolnavilor). Tot Pound spune că Flaubert a intuit exact

care este punctul central al artei literare : „Această problemă a exactității frazei este *singura* regulă morală a scriitorului”. Aflăm aici o idee devenită loc comun al criticii moderne, consecventă în a insista asupra meritelor lui Flaubert în această valorizare a frazei, chiar dacă prozatorul descoperea în același timp și „vertijul corectării infinite” care conferă frazei un statut prin excelență provizoriu.

Să mergem mai departe. Sartre afirmă, spre exemplu : pentru Flaubert, literatura este „punctul de vedere al morții asupra vieții”. Ceea ce pentru Sartre e un reproș, pentru Proust era un mare elogiu : Flaubert a înțeles că „scopul vieții scriitorului este în opera lui” : viața trece în operă, dar nu ca să moară, ci ca să trăiască (adaug : să fie, adică, adevărata viață). Pe undeva pe la mijloc se situează opinia lui Vargas Llosa, care i-a consacrat scriitorului francez un eseu intitulat *Orgia perpetuă* : Flaubert, spune sud-americanul, „transformă în literatură tot ceea ce i se întâmplă, întreaga lui viață e canibalizată de un roman” ; imaginea romanului antropofag e, totuși, întrucâtva neliniștitoare. Cineva observă apoi că un personaj din *Mătușa Julia și condeierul* își însușește într-un loc o idee integral flaubertiană ; romancierul francez opinase că „trebuie să ne obișnuim să vedem în oamenii care ne înconjoară doar niște cărți” ; personajul peruvianului întârește : „aflai că toată lumea, fără excepție, putea fi subiect de povestire”.

Cum am putea vedea aici relația dintre viață și literatură ? Viața ca o pradă sau literatura ca o capcană ? Actul scrisului ca sacrificiu de sine sau ca gest de nemăsurat orgoliu ?

Într-un roman al lui Volkoff, această admirabilă definiție a memoriei, care se potrivește, cred, ca o mânășă, memoriei proustiene : „O succesiune de fapte izolate, care s-au produs individual, devine o continuitate neîntreruptă,

așa cum punctele unite formează o linie”. Memoria, mai scrie Volkoff, ar fi o mașină ce transformă verbele la perfectul compus în verbe la imperfect : or, știm bine ce rol a avut la Proust imperfectul... Dar cel mai extraordinar „rezumat” al *Căutării timpului pierdut* l-am întâlnit în romanul lui Kundera, *Cartea rîsului și a uitării* : „... îi veni ideea că frumusețea este scînteia care țîșnește atunci cînd, dintr-odată, dincolo de distanța dintre ani, se întîlnesc două vîrste diferite. Cînd frumusețea înseamnă abolirea cronologiei și revolta împotriva timpului”.

Urmăream în reviste, cu ani în urmă, cronicile lui Mathieu Galley, figură notorie a jurnalismului și a vieții monden-literare din Parisul ultimelor decenii. A publicat o interesantă carte de interviuri cu Marguerite Yourcenar și a murit în urma unei boli cumplite (scleroză laterală amiotrofică). I-au apărut, postum, extrase din jurnalul său, plin de vervă acidă. Pe lîngă un portret necruțător al unui Barthes surprins într-o postură deloc avantajoasă, rețin această teribilă scenă ; Marcel Jouhandeau, în timp ce Eliza, soția lui, agonizează, exclamă : „E îngrozitor, nici măcar nu mai suferă !” Într-o piesă de Mazilu, o replică sună cam așa : „Mie să-mi suferi, Cecilio !”

Anchetele pe tema : „De ce scrieți ?” sînt astăzi o practică frecventă. În 1919, suprarealiștii (pe cale de a se constitui ca grup) au lansat această întrebare în revista *Littérature*, văzînd în ea prilejul unei noi provocări. Jean Paulhan a dat atunci un răspuns senzațional : „Mais enfin, j'écris peu, votre reproche me touche à peine...”

De ce întotdeauna cînd pomenim proiectul flaubertian al Cărții despre nimic, cuvîntul Carte trebuie neapărat scris cu literă mare ?

Anatomia lecturii

La o ediție a „Colocviilor” de la Onești, cineva amintea de un articol mai vechi al lui G. Călinescu, unde criticul inventariază modurile în care poate fi citită o carte. Am regăsit textul cu pricina în *Gilceava înțeleptului cu lumea*, volumul I (1973); e vorba de o scurtă însemnare din 1929, apărută în *Viața literară* și intitulată, pur și simplu, „Cum se citește o carte”.

Ipostaza de student, observă G. Călinescu, impune posturi ascetice: „puneam capul între palme și lăsam greutatea corpului, alternativ, cînd pe o parte, cînd pe alta, ca să evit, mai ales, eroziunile la coate”. A citi mergînd (sau a mege citind?) pe stradă poate fi o poză menită să impresioneze, însă tocmai în acest mod i s-a relevat criticului faptul că lectura nu e incompatibilă cu gratuitatea, că nu e obligatoriu să citești o carte pentru *conținutul* ei. Dar fiindcă lectura este, esențialmente, un act solitar, „poziția în care consulți o carte este de o însemnătate capitală”. Versurile, zice criticul, trebuie citite umblînd în jurul camerei: cheștiune, se înțelege, de ritm; romanele de aventuri („de acțiune”), Călinescu le citea întins pe jos și ținîndu-și capul în mîini, „ca un șef de stat major deasupra unei hărți strategice” (nu sînt prea sigur că așa citește harta un șef de stat major, imaginea e însă sugestivă); literatura de analiză trebuie citită culcat pe spate, poziție ce favorizează reveria și meditația. În final, Călinescu se lansează într-o vibrantă „laudă” a actului tăierii filelor, operație de mare delicatețe care cere

îndemînare, participare afectivă și instrumente adecvate (interzise sînt : cuțitul de masă, briceagul, chibritul, acul de cap, cartea de vizită etc. ; singurul îngăduit e cuțitul de os, „în așa fel încît din tăietură să ningă o rumegătură fină de hîrtie...”).

Subtilitatea acestor considerații, chiar dacă rapide, nu scapă nimănui. Ele au astăzi și o rezonanță aparte, după o perioadă în care s-au dezbătut cu insistență chestiuni precum retorica lecturii, ipostazele lectorului, actul receptării ș.a.m.d., chestiuni teoretice de incontestabilă importanță dar care ocultează aspectul concret, real, *efectiv* al cititului. Or, articolul lui Călinescu prezintă surprinzătoare coincidențe cu un text al regretatului Georges Perec, apărut inițial în 1976 în *Esprit* și reluat în volumul postum *Penser/Classer* (1985) : e vorba de : „A citi : schiță sociofiziologică”, text asupra căruia merită să ne oprim mai pe-ndelete. Lectura îi apare lui Perec drept unul din acele domenii, oarecum marginale și, în orice caz, greu de circumscris, care trimit la „istoria corpului nostru, la cultura ce ne-a modelat gesturile și posturile, la educația care a șlefuit nu doar actele noastre mentale, ci și pe acelea motorii”. Nu contează aici (sau contează prea puțin) natura mesajului receptat, ci receptarea mesajului, la nivelul ei cel mai elementar, mai pragmatic. Pe scurt : ce se întîmplă cînd citești ? Adică : privirea care se așează pe rînduri și le parcurge după un principiu ce nu este, așa cum se crede îndeobște, doar al linearității, activitatea corpului, punerea în mișcare a anumitor mușchi, adoptarea unor posturi specifice, alegerea anumitor locuri și a anumitor momente ale zilei ori ale nopții, deci „un întreg ansamblu de strategii inserate în continuum-ul vieții sociale”. Concluzie provizorie și previzibilă : „nu citim oricum, nici oricînd, nici oriunde” („même si on lit n’importe quoi”, adaugă Perec).

Înainte de a examina câteva din aceste strategii, să notăm coincidențele la care făceam aluzie mai înainte. Întîlnim și la Perec un elogiu al tăierii filelor : scriitorul imaginează o digresiune à la Sterne în care ar trece în revistă toate tipurile de *coupe-papier*, de la cele banale, standardizate, pînă la cele din materiale exotice (bambus) sau moderne (oțel). Dar mai rafinată îi apare lui Perec (la Călinescu tăierea filelor era asimilată unei deflorări, act ce trebuia „prelungit în gingășie”), mai rafinată, prin urmare, îi apare lui Perec citirea unei cărți *cu filele încă netăiate*. Pînă nu de mult, aceste file erau grupate cîte opt : trebuia să tai mai întîi marginea superioară, apoi, în două rînduri, marginea laterală ; din acest grup de opt pagini le puteai citi pe prima și pe a opta, apoi, introducînd delicat mîna și îndepărtînd ușor paginile, pe a patra și pe a cincea ; se creau astfel în text „lacune ce rezervau surprize și provocau așteptări”. Lectură în care intră, așadar, mici perversități, frustrări asumate și provocate, lectură de „voyeur” care își prelungește plăcerea amînînd momentul în care privirii nu i se mai ascunde nimic.

Posturile sînt, pentru Perec, un subiect fascinant, strîns legat de o încă embrionară sociologie a corpului (formulată, ca proiect, de Marcel Mauss). Călinescu, ne amintim, înregistra trei situații : a citi mergînd în jurul camerei, a citi întins pe jos și cu capul în mîini, a citi culcat pe spate. Ele apar și la Perec, într-o enumerare pe care scriitorul însuși o califică drept sumară. Iată posturile inventariate : a citi în picioare (cel mai nimerit mod, consideră Perec, de a consulta un dicționar) ; a citi așezat (rubrică prezentînd numeroase subdiviziuni : cu coatele sprijinite pe masă, cu picioarele atingînd – sau nu – pămîntul, tolănit în fotoliu etc., etc.) ; a citi culcat (pe spate, pe burtă, pe o parte etc.) ; a citi în genunchi (postură preferată, pare-se, de copii) ; a citi ghemuit (postură originală, arhetipală, astăzi

pe nedrept – socotește Mauss – abandonată) ; a citi mergînd. Această din urmă ipostază e ilustrată de Perec prin imaginea turistului care străbate, cu un ghid în mîină, străzile unui oraș străin sau prin aceea a vizitatorului ce trece prin sălile unui muzeu confruntînd ceea ce vede cu ceea ce stă scris în catalog. Prin comparație, exemplul dat de Călinescu era mai curînd „livresc”. Atingem aici un punct important : lectura, așa cum o vedea Călinescu, era lectura practică de un profesionist, o lectură orientată, dirijată către un anume scop, cîtuși de puțin inocentă sau dezinteresată. Perec, în schimb, intră în pielea cititorului obișnuit și joacă o mulțime de roluri, evitîndu-l, pe cît posibil, pe acela pe care îl știe cel mai bine. Dar e oare lectura pe care o practică turistul, străbătînd cu un ghid în mîină străzile unui oraș străin, „dezinteresată” și „inocentă” ? Cu siguranță că nu ; mă gîndeam însă la altceva, și anume la faptul că o astfel de lectură este, totuși, inocentă în raport cu aceea pe care o întreprinde un critic sau un specialist într-un anume domeniu. În legătură cu G. Călinescu, ar putea fi pomenită o altă „cronică a mizantropului”, mult mai cunoscută, intitulată „Tot mai citești, maică ?” ; baba care punea întrebarea confunda, ne amintim, cititul cu învățatul, iritîndu-l pe critic, ce se transformă, în chip oarecum neașteptat, în partizan al lecturii „gratuite”, de (și din) plăcere. Nicolae Manolescu a revenit, în *O ușă abia întredeschisă*, asupra articolului lui Călinescu, arătînd că, de fapt, întrebarea reflectă o anume atitudine socială, foarte frecventă : „Cartea este opusă (...) muncii și cel ce citește e bănuie a fi un parazit. El nu numai că-i sfidează pe cei care trudesc, dar își permite să se sustragă ritmului colectiv al vieții. E imposibil de știut ce e mai rău ; să citești ziua (cînd oamenii cinstiți muncesc) sau să-ți pierzi nopțile cu cititul (cînd oamenii cinstiți dorm) ?”. Cît privește pledoaria călinesciană în favoarea cititului ca plăcere, N. Manolescu

reacționează, simptomatic, ca un adevărat „profesionist” ; cititul nu poate fi separat, „nici măcar din rațiuni de demonstrație”, de învățatură, lectura e „un multiplicator pentru experiențele noastre”, o „enormă cutie de rezonanță” în care experiența individuală se confruntă cu o multitudine de alte experiențe, trăite sau imaginate.

Ne îndepărtăm însă de punctul de plecare. Revin la articolul lui Perec : linearitatea lecturii, socotește el, este, în fond, o iluzie : ochiul explorează pagina prin sondaje și opriri imperceptibile, reținând cuvinte, sonorități, segmente tipărite în cursive sau aldine etc., adică „fărîme de sens” ; nu se află oare aici, se întreabă pe bună dreptate Perec, elemente pentru o teorie nu numai a lecturii, ci și a textului ? Chestiunea finalității cititului prilejuiește și ea inteligente disociații. Perec distinge între o lectură *profesională* și una „de loisir” ; dar ceea ce îl frapează pe autor este tocmai faptul că, din orice unghi a-i privi-o, lectura dă impresia că nu poate exista în stare pură : ea este inserată (ori subordonată) unei alte necesități, unei activități care, la limită, tinde să devină ocazia, pretextul ei. În plus, oriunde ne-am afla, în camera de lucru, în sala de lectură a bibliotecii, în salonul de așteptare al policlinicii, în tren, pe plajă ș.a.m.d., oriunde, așadar, zgomote, mireisme, efecte de lumină, peisaje, scene diverse vin să *dubleze* (chiar dacă le înregistrăm uneori inconștient) lectura, se insinuează în mintea și în existența noastră...

Sînt acum tentat să modific puțin perspectiva și să sugerez o serie de posibile întrebări : de ce micul dejun „cere”, de la un anumit nivel social în sus, lectura ziarului ? de ce sînt preferate anumite cărți pentru lectura de dinaintea somnului (Barthes făcea de altfel o netă delimitare între cărțile pe care le citea la masa de lucru și acelea pe care le citea în pat, fără ca acestea din urmă să fie cîtuși de puțin „frivole”) ? de ce metroul a devenit, pentru parizieni, un loc de lectură privilegiat ? de ce – și

în ce mod – s-a ajuns ca obiceiul de a citi în tren să ducă, pe piața occidentală, la apariția unei literaturi specifice, numită de altfel, în deriziune, „littérature de gare” ? Aceste întrebări se alătură aceluia pe care și le pune însuși Perec, referitor la transformările pe care le cunoaște textul în timpul lecturii : într-adevăr, nu este oare evident că *altfel* percepem un roman pe care îl citim așezați pe locul „de la geam” dintr-un compartiment de tren, altfel decât l-am citi în camera de lucru, la bibliotecă etc. ? Cadrul, momentul și poziția lecturii influențează, mai mult decât se crede îndeobște, receptarea textului, ba chiar – de ce nu – însăși judecata noastră de valoare. Cărțile și-or fi avînd soarta lor, ea depinde însă, adesea, de factori imprevizibili...

Nu vreau să pierd ocazia de a semnala un uimitor exemplu de, ca să zic așa, „lectură potențială” pe care l-am întîlnit în romanul lui Costache Olăreanu, *Dragoste cu vorbe și copaci*. Personajul, aflat încă pe băncile școlii, propune un fel de lectură multiplă, asemănătoare lucrului unei țesătoare la mai multe războaie. Iată, pe scurt, „rețeta” : se iau trei exemplare din aceeași carte, unul se lasă acasă, al doilea se duce într-un loc de agrement (vie, grădină, parc) aflat la o anumită distanță, al treilea se duce la școală și se pune în bancă ; se începe cartea în *fiecare* din cele trei locuri, ceea ce va provoca imediat un decalaj cantitativ, determinat de timpurile de lectură diferite, după care lectura se continuă în aceste *trei ritmuri*. Îi dau acum cuvîntul romancierului, nu fără a presupune că Perec ar fi tresărit dacă ar fi citit rîndurile ce urmează : „Dacă adăugăm condițiile în care citim, vom avea acasă o liniște relativă, la școală o gălăgie de nedescris iar la vie o tăcere asurzitoare, sfîșiată din cînd în cînd de țipătul unei paseri sau de lătratul unui cîine. Și priveliștile vor fi diferite : acasă, doar chenarul ferestrei prin care se văd un copac-doi ; un gard, o streășină de la vecini etc., la

școală, chipuri de colegi, nasul pedagogului, praful stîrnit de joaca băieților, la vie, culorile vegetației și invazia de fluturi, frunzișul agitat de pale de vînt ș.a.m.d. Acasă stai pe scaun, la școală citești în mers, la vie te sprijini cu spinarea de scoarța unui copac. Dacă mai adăugăm și *drumurile* (...) în care timp gîndești într-una la cele citite, vei obține cea mai bogată lectură în idei, sentimente, imagini, reflecții, stări, senzații și vei trăi cartea cum ai trăi pe o insulă, singur, între ape și cer, pe un ocean nesfîrșit...”

Viața imită arta? Ei bine, atunci lectura imită literatura.

1987

Bijuterii narative

O foarte cunoscută povestire a lui Maupassant, și care a avut, o spun din capul locului, o soartă din cele mai ciudate, se intitulează *La Parure* și a fost tradusă în românește sub titlul *Giuvaierul* (traducere de Lucia Demetrius, *Opere*, vol. II, ELU, 1966, pp. 441 – 448). Iată, în câteva fraze, conținutul povestirii. Măritată cu un modest funcționar la un minister, doamna Loisel, fire bovarică, visează deseori la splendorile (apartamente luxoase, supeuri somptuoase, toalete, bijuterii etc.) unei lumi care îi este inaccesibilă. Într-o bună zi, cuplul primește, din partea ministrului, o invitație la un bal. Tentația e mare, însă doamna Loisel nu posedă nici o toaletă adecvată; își face, din economiile soțului, o rochie mai acătării, iar bijuteriile (idee salvatoare!) le va împrumuta de la prietena ei, bogata doamnă Forestier. La bal e admirată, curtată dar, întorcându-se acasă, constată că a pierdut șiragul de diamante. Disperați, cei doi cumpără, cu 36.000 de franci, o bijuterie identică, o restituie doamnei Forestier, duc timp de zece ani o existență mizerabilă, dar își plătesc pînă la ultimul bănuț datoriile contractate. După zece ani deci, Mathilde Loisel, îmbătrînită prematur, se întîlnește întîmplător cu doamna Forestier și se decide să-i povestească toată pățania. Lovitură de teatru, căci, „foarte mișcată”, doamna Forestier exclamă: „Ah! biată Mathilde! Dar diamantele mele erau false. Valorau cel mult cinci sute de franci!”

Subiectul acestei povestiri a fost pentru cunoscuții parodiști Paul Reboux și Charles Muller (*A la manière de...*)

pretextul unei epatante, prin complexitate, parodii. Cei doi refac, punct cu punct, acțiunea nuvelei, alcătuiesc un soi de plan divizat în patru secțiuni și pretind că el a fost găsit, după moartea lui Maupassant, printre hîrțiile acestuia. Patru prieteni ai defunctului, și anume Dickens, Edmond de Goncourt, Zola și Alphonse Daudet se hotărăsc să scrie ei povestirea pe care Maupassant o lăsase (vorba vine) în stadiu de proiect. Rezultă de aici o pastișă cvadripartită (sau cvadricefală), fiecare din cele patru secțiuni fiind scrisă în stilul unuia din cei patru scriitori : Dickens – partea introductivă, pregătirile pentru bal, Goncourt – balul, Zola – cei zece ani de neagră mizerie, Daudet – reîntîlnirea cu doamna Forestier. Singura modificare față de trama inițială – *happy-end*-ul : doamna Forestier restituie banii, iar soții Loisel își cumpără o încîntătoare vilă pe malul Senei, botezată, bineînțeles, „Giuvaerul”.

Inventivitatea și verva lui Reboux și Muller sînt prodi-gioase. Fiecare din cele patru secvențe este, stilistic, perfect coerentă și „plauzibilă”, iar accentele umoristice, generos distribuite, sînt de cea mai bună calitate. În plus, această pastișă are, în cadrul genului, un statut cu totul aparte și nu e de mirare că ea a atras atenția lui Gérard Genette care, în *Palimpsestes*, îi subliniază, pertinent, originalitatea. Într-adevăr, avem a face cu o ipostază rarisimă (Genette o consideră pur și simplu fără echivalent) a *temei cu variațiuni* : textul-temă este nuvela lui Maupassant, dar variațiunile nu vizează pastișarea stilului autorului lui *Bel Ami*, ci a stilurilor *altor* patru scriitori. Variațiunile, în acest caz (să ne gîndim, pentru contrast, la procedura lui Caragiale), re-scriu cîte un segment al textului-temă, ceea ce creează cititorului, observă Genette, iluzia că povestirea lui Maupassant este „de o perfectă neutralitate stilistică, (...) grad zero retrospectiv și, desigur, cît se poate de relativ, ca și cum Maupassant n-ar avea și el

trăsăturile lui de stil și ca și cum n-ar fi posibil să scrii o pastișă «à la manière de Maupassant». Și Genette imaginează următorul exercițiu (bun pentru un Pierre Ménéard „plictisit și docil”): „(1) să uităm textul intitulat *Giuvaerul*; (2) să ne impregnăm, citind restul operei, de stilul lui Maupassant; (3) astfel înarmați, și plecând de la cele patru transcrieri forjate de Reboux și Muller, să reconstituim originalul”.

Propunere fantezistă, desigur, dar nu e ultima aventură pe care o cunoaște buclucașul giuvaer. Încă și mai năstrușnică e ideea lui Vladimir Nabokov din *Ada or Ardor* (1969). Romanul e un regal pentru amatorii de intertextualitate, metaromanesc, postmodernism etc.; în ce privește chestiunea care ne interesează aici, Nabokov optează pentru o soluție radicală: el elimină pur și simplu numele lui Maupassant din discuție. Să mă explic: guvernanta Adei, domnișoara Larivière, nu are numai morgă și principii, ci și preocupări literare. Scrie, așadar, o nuvelă intitulată *Colierul de diamante* (în franțuzește – *La rivière de diamants*, coincidență deloc fortuită cu însuși numele autoarei), nuvelă pe care intenționează s-o publice în *Quebec Quaterly*. Voi reproduce subiectul nuvelei, așa cum apare rezumat în roman (mă folosesc de traducerea franceză a lui Gilles Chahine, traducere revăzută de autor): „Soția încântătoare și rafinată a unui biet funcționar împrumută de la prietena ei, bogata doamnă F., un colier. Îl pierde reîntorcându-se de la *party*-ul colegial unde își însoțise bărbatul. Timp de 30 sau 40 de ani de încercări epuizante, nefericitul cuplu se spetește ca să pună ban lângă ban pentru a scăpa de datoria pe care o contractase cumpărând un colier valorînd o jumătate de milion, substituit pe ascuns colierului pierdut și așezat în caseta ce fusese înapoiată Dnei F. Oh! cât de tare bătea inima Mathildei! Oare generoasa Jeanne va redeschide caseta? Nu, n-o deschide. Și vremea trece. În ziua în care

cuplul decrepit dar triumfător (el, pe jumătate paralizat după 50 de ani petrecuți, cu lucrări de conțopist, în mansarda conjugală, ea, ajunsă o femeie butucănoasă, de nerecunoscut, tot spălînd și spălînd podele) vine să se mărturisească Dnei F. (care nu și-a pierdut deloc aerul tinerească, în ciuda părului alb), aude această replică, ce este ultima frază a povestirii : «Dar, biata mea Mathilde, colierul era fals ! Nu costa decît cinci sute de franci»”. Acest rezumat se găsește în capitolul XIII din *Ada* ; în capitolul XXXI aflăm că nuvela i-a adus Drei Larivière celebritatea. *Colierul de diamante* a devenit best-seller canadian și nu mai puțin celebru a ajuns pseudonimul pe care îl adoptase autoarea, și anume... Guillaume de Monparnasse (fără „t”, precizează Nabokov, pentru ca numele să pară „mai intim”).

Intențiile parodice ale romancierului sînt evidente, dar acum nu e vorba de o pasișă stilistică, ci de o parodiare a însuși subiectului, a tramei epice. A cunoscut Nabokov pasișă lui Reboux și Muller ? N-am nici o indicație în acest sens ; cert este că Genette nu citează romanul lui Nabokov. Și totuși, ai impresia că ipoteza teoreticianului se verifică : s-ar zice că romancierul reconstituie nuvela lui Maupassant pornind de la cele patru exerciții de stil. Hotărît lucru, *Giuvaerul* a avut un destin imprevizibil : problema e acum nu de a distinge bijuteria falsă de cea adevărată, ci de a deosebi povestirea originală de „falsurile” ulterioare.

Spaime, cazne și miracole

În *Amintiri*, Creangă povestește copilăria copilului universal: bine cunoscuta afirmație a lui G. Călinescu a făcut o lungă carieră, nefiind contestată nici atunci când s-a întreprins (de către Paul Cornea, spre exemplu, în *Itinerar printre clasici*) o atentă și exactă radiografie a lumii Humuleștilor de la mijlocul veacului trecut. Copilăria, la Creangă, ar însemna (reiau câteva din formulele cel mai des utilizate): pozne, puritate, viziune arcadică, zburdălnicii, șotii, exuberanță, tandrețe, epocă aurorală, candoare etc. Dar, dincolo de detaliile care trimit la o stare economică precară (când nu e vorba de mizerie pur și simplu), cel puțin trei episoade mi se par a contrazice imaginea unui univers paradisiac în care toate se află la locul ce li se cuvine, într-o ordine binecuvîntată, ce dă sentimentul eternității. E, mai întâi, „cinstita holeră de la 48” ce seceră în dreapta și-n stînga și de care eroul scapă în chip miraculos, fiind la mai puțin de un pas de moarte. Al doilea episod este al rîiei căprești, povestit de memorialist în același registru, anulînd adică dramatismul situației prin umor și minimalizare. În sfîrșit, cel de-al treilea episod nu privește copilăria lui Creangă, ci e relatat de bunicul David: părăsind satul de frica turcilor, David și nevastă-sa uită unul din copii dormind în albiuță pe prispă; după ce turcii pleacă din sat, David se întoarce, găsește copila teafără dar gata să fie mîncată de porci. Episodul se înscrie în aceeași paradigmă (de altfel bătrînul

David îl povestește pentru a conchide : „cei care n-au copii, nu știu ce-i necazul”) și ne pune în fața unor relații teribile. A vorbi, în aceste condiții, de „copilăria copilului universal” mi se pare, eufemistic spus, o exagerare. Idilică nu e lumea copilăriei lui Creangă, ci perspectiva pe care o adoptă autorul. Două explicații pot fi date aici : una, spre care înclină Vladimir Streinu și Paul Cornea, după care *Amintirile* sînt un fel de compensație, de revanșă pentru sărăcia și suferințele (boala în primul rînd) care îl copleșiseră pe scriitor ; cealaltă explicație ține, după părerea mea, de capacitatea de adaptare a lui Creangă la așteptările publicului vizat. Ca și în alte cazuri, Creangă a oferit ceea ce i se cerea, intuind că nu altfel își imaginau junimiștii că trebuie evocată copilăria. El se supune așadar unui dublu cod : acela conform căruia copilăria nu poate fi decît fericită și acela care impune adoptarea unui anumit ton și unei anumite viziuni. Că textul lui Creangă este „programat” ne-o confirmă, dintru început, dedicația : „Domnișoarei L(ivia) M(aiorescu)”. Iar că scriitorului i s-a recunoscut meritul de a fi respectat „contractul” de lectură ne-o dovedește următoarea telegramă, trimisă imediat după publicarea primei părți a *Amintirilor* : „*Ion Creangă, Institut, Iași*. Mare succes de plăcere și veselie la cetirea amintirilor, și la mai multe” ; semnat : Gane, Măiorescu. Validare previzibilă, determinată de un discurs care egalizează evenimentele, pune pe același plan holera cu pupăza și cu cireșele mătușii Mărioara. Și dacă în *Amintiri I* povestitorul evoca „cinstita holeră”, în *Amintiri III* își va aminti, cu surîzătoare nostalgie, de crîșmărița cea plină de viață, de la „cinstita crîșmă” din Rădășeni. Ticul stilistic e revelator pentru consecvența perspectivei.

O mare răspîndire a cunoscut și vorba lansată (preluată ?) de Creangă și pusă în gura lui Ștefan a Petrei : „N-ai auzit că unul cică s-ar fi dus odată bou la Paris, unde-a fi acolo,

și a venit vacă?” Manifestându-și neîncrederea și chiar ostilitatea față de știința de carte, tatăl se face ecoul unei mentalități curente în epocă, preconizând *statu-quo*-ul social („Dac’ar fi să iasă toți învățați, după cum socoți tu, n-ar mai avea cine să ne tragă ciubotele”) și implicând totodată refuzul contactului cu străinătatea, contact socotit dacă nu pernicios în orice caz inutil. În definitiv, nu altceva spune Cațavencu: „Nu voi, stimabile, să știu de Europa d-tale, eu voi să știu de România mea și numai de România...” – chiar dacă el se erijează în promotor al progresului „cu orice preț”. În cazul lui Ștefan a Petrei, „Europa” e reprezentată de un Paris nelocalizat geografic, un Paris mitic („unde-a fi acolo”), de fapt simplu clișeu. Celebritatea acestei vorbe a pus, din păcate, în umbră răspunsul indirect pe care-l dă, câteva pagini mai încolo, bunicul David: „Ș-apoi să fie cineva de tot bou, încă nu este bine”. Și mai departe: „Din cărți culegi multă înțelepciune, și la dreptul vorbind, nu ești numai așa, o vacă de muls pentru fiecare.”

David Creangă însuși, care găsește în lectură o mîngîiere, un refugiu și un sprijin („Eu să nu fi știut a ceti, demult aș fi înebunit, cîte am avut pe capul meu”), e în stare doar să citească, nu și să scrie: „Ce folos că citesc orice carte bisericească, dacă nu știi a însemna măcar cîtuși de cît, e greu”. În fond, motivul principal al discordiei din familia lui Ștefan a Petrei este dacă băiatul trebuie sau nu să *continue* învățătura; rudimentele dobîndite – deslușirea slovelor – sînt, în ochii tatălui, suficiente. Această ruptură între citit și scris are o veche tradiție. Cititul a fost considerat multă vreme ca putînd exista autonom, însușirea lui nu trebuia neapărat să fie asociată cu învățarea scrisului. O cercetare specializată (François Furet și Jacques Ozouf: *Lire et écrire. L’alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, 1977) arată că

autonomia cititului s-a menținut în Franța pînă către 1870 ; cuplul citit-scris a rămas în continuare instabil, după terminarea școlarizării scrisul devenind, în multe cazuri, o practică întîmplătoare sau chiar abandonată cu totul. Din acest punct de vedere, Creangă reprezintă excepția și nu regula : lunga și anevoioasa aventură a școlarizării, față de care el însuși începe să capete o tot mai pronunțată repulsie, își va da roadele mult mai tîrziu, o dată cu revelarea vocației de scriitor (despre care *Amințirile* – îndepărtîndu-se și aici de la „canonul” autobiografiei – nu ne dau nici o informație). Altfel, atitudinea emblematică este aceea a lui Trăsnea : chinîndu-se să rețină prima definiție din manualul de gramatică : „Gramatica este o învățatură ce ne arată modul de a vorbi și de a scrie bine într-o limbă”, personajul încearcă un sentiment de enormă stupeoare : „... «a vorbi și a scrie bine într-o limbă», îndrăcit lucru ! Cum «să scrii într-o limbă»? Poate cu limba, mai știi păcatul !” Scrisul nu e doar o caznă, dar ține totodată de lumea, plină de spaime, a misterelor și a miracolelor.

Lumi paralele

„Despre Creangă totul s-a spus, lucruri absolut noi nu mai sînt cu putință”, constata acum mai bine de două decenii un critic, la capătul unei încercări de recitare a *Poveștilor*. Nu știu ce crede el astăzi despre această – cam abruptă – afirmație ; putem fi de acord, bineînțeles, cu partea a doua a frazei, și nu fiindcă ea i s-ar „potrivi” în mod deosebit lui Creangă, ci fiindcă așa cum știm cu toții, în critică, la fel ca în literatură, noutatea absolută nu e, într-adevăr, cu putință. De unde, totuși, impresia că „despre Creangă totul s-a spus” ? La mijloc nu se află abundența exegezelor (numeroase, dar nu pînă la a deveni inhibante prin cantitate), nici excelența lor (reală în cîteva cazuri dar, iarăși, nu pînă la a bloca *toate* căile de acces la operă). E vorba, mai curînd, de autoritatea pe care au căpătat-o, în timp, unele din punctele de vedere ajunse nu doar locuri comune, ci și locuri-tabù, forțînd interpretările ulterioare să se înscrie pe făgașuri previzibile și, în consecință, făcînd rarissime devierile de la „Canon”. Umor, jovialitate, voie bună, amestec de realism și fabulos, oralitate etc. – e posibil ca în aceste direcții totul (sau aproape totul) să fie – deocamdată – spus („Totul s-a spus, dar nu de toți”, sună un aforism al lui Stanislaw Jerczy Lec) ; a repeta lucruri știute înseamnă a te instala într-o comoditate ferită de riscuri. Dar este oare lumea poveștilor lui Creangă cu adevărat confortabilă, transparentă, lipsită de asperități și de enigme, de ambiguități și de contradicții ?

Este ea o lume „ca-n basme” sau, dimpotrivă, „ca-n viață”, și în ce măsură pune în discuție echilibrul dintre bine și rău, dintre moral și imoral, dintre valorile umane și tot ceea ce le este ostil ?

Cînd s-a vorbit despre „cruzimea lui Creangă” (iată una din interpretările care au părăsit pîrțile marcate), era vizată, în primul rînd, *Soacra cu trei nurori*. Să admitem însă că avem a face aici cu o foarte puțin ortodoxă poveste, mai curînd cu o „nuvelă”, la fel de originală și la fel de plină de subtilități ca *Moș Nichifor Coțcariul*. Dar ce se întîmplă în, să zicem, *Capra cu trei iezi* ? Basmul narează o vendettă necruțătoare, și asta după ce lupul nu se mulțumise să comită dubla-i crimă, ci imaginase o sinistrală punere în scenă : „așază cele două capete cu dinții rînjiți în ferești, de ți se părea că rîdeau ; pe urmă unge toți pereții cu sînge, ca să facă și mai mult în ciuda caprei...” Raporturile dintre capră și lup sînt complexe și ambigue, nereducîndu-se la relația schematică dintre cel slab și cel puternic : lupul e „nănașul” iezilor, capra face aluzie la avansurile pe care, ca o văduvă încă tînără ce era, le suportase din partea „cumătrului” : „Ticălosul și mangositul ! Încă se rînjea la mine cîteodată și-mi făcea cu măseaua... Apoi doar eu nu-s de-acelea de care crede el : n-am sărit peste garduri niciodată de cînd sînt.” În planurile-i de răzbunare, capra include, inconștient (?), și figurarea unei emasculari simbolice : „Ei, taci, cumătre, că te-oi doborîla eu ! Cu mine ți-ai pus boii în plug ? Apoi, ține minte că ai să-i scoți fără coarne !” Nenorocirea pierderii celor doi copii capra și-o impută statutului ei de văduvă („Numai văduvă să nu mai fie cineva !”), iar cînd e invitat la praznic („De aceea am făcut și eu praznic după puterea mea, și am găsit de cuviință să te poftesc și pe d-ta, cumătre : ca să mă mîngăi..”), lupul răspunde echi-voc, în același registru : „Bucuros, dragă cumătră, dar mai bucuros eram cînd m-ai fi chemat la nuntă”.

Frapează apoi, în mai toate poveștile, atmosfera de suspiciune, neîncrederea pe care și-o arată unul altuia personajele sau grupurile de personaje. Precauțiile pe care le ia capra atunci când își lasă copiii singuri se dovedesc insuficiente pentru că, spune naratorul citînd o „vorbă veche”, „păreții au urechi și fereștile ochi”, iar când își pune la cale planul, capra îl avertizează pe iedul cel mic : „Numai tu, să nu cumva să te răsuflă cuiva, ca să prindă el de veste”. În *Soacra...*, nurorilor, îngrozite de „ochiul de la ceafă”, le e frică și să vorbească. Baba și moșneagul (*Punguța cu doi bani, Fata babei și fata moșneagului*) se dușmănesc și se feresc unul de altul. În *Harap-Alb*, când fata împăratului Roș apare mesenilor în chip de pasăre măiastră, provoacă panică și fiindcă e luată drept... iscoadă : „Alții ziceau că, oricum ar fi, dar paserea aceasta nu-i lucru curat : și că trebuie să fie un trimis de undeva, numai pentru a iscodi casele oamenilor. Alții, mai fricoși, își stupeau în sîn, menind-o ca să se întoarcă pe capul aceluia care a trimis-o.” Dar rolul de iscoadă revine, la Creangă, în primul rînd dracilor : ei sînt aceia care trag cu urechea, duc vorbele, bagă zîzanie, iar limita puterii lor se vedește în momentul în care se dovedesc sau nu capabili să afle și gîndurile oamenilor. Cînd în *Povestea lui Stan Pățitul*, Scaraoschi, „ca să vîre vrajba între oameni și să le facă pacoste”, dă poruncă dracilor să se răspîndească pe pămînt, aceștia au misiuni precise, plănuiind – am spune astăzi – acte teroriste, provocatoare și de diversiune : „doar a face pe vrun om să bîrfească împotriva lui Dumnezeu, pe altul să-și chinuiască boii, altuia să-i rupă vrun capăt sau altceva de la car, altuia să-i schilodească vrun bou, pe alții să-i facă să se bată până s-or ucidă, și cîte alte bazaconii și năzbîtii...” Eșuînd în misiune, dracul ce hălăduise, fără să-l întîlnească, pe urmele lui Stan e certat aspru de Scaraoschi, care insistă asupra culpei esențiale : aceea de a nu fi fost în stare să

afle ce vorbesc oamenii : „Apoi, ce păzești tu alta, dacă nu știi nici măcar ceea ce vorbesc muritorii ?” Și încă : „Așa ? în loc să-ți dai osteneală ca să afli până și gândul oamenilor, tu nu știi nici măcar ceea ce vorbesc ei ? Mai pot eu să am nădejde în voi ?” Vrăjitoarea din *Povestea porcului*, „care încheaga apa și care știa toate drăcăriile de pe lume”, e pînă la urmă biruită doar fiindcă îi lipsea puterea în acest punct fundamental : „... numai un lucru nu știa hîrca : gândul omului”. Secretul gândului e, nu o dată la Creangă, ultimul refugiu și ultimul mijloc de apărare într-o lume unde forțele răului pîndesc la tot pasul.

E, de altfel, și ceea ce îl salvează pe Dănilă Prepeleac. Povestea îl pune pe erou să evolueze în două lumi paralele : aceea reală și aceea, fabuloasă, a „dracilor”. Personajul se manifestă complet diferit în cele două lumi. Prima parte a poveștii ne prezintă un fel de prostălău păgubos, cam lenș, abia izbutind să-și hrănească droaia de copii, disprețuit de frate-său și înșelat, fără nici un scrupul, de toată lumea. Seria trocurilor e, dacă ne uităm cu atenție, stupefiantă : nimeni, dar absolut nimeni nu are cea mai mică rețineră în a-l înșela pe naivul – pînă la inconștiență – personaj. Prost și prostit în lumea semenilor săi, Dănilă își ia o strălucită revanșă în lumea imaginară : din credul și lipsit de simț practic, devine plin de inventivitate și de prezență de spirit. Dar cărui fapt atribuie povestitorul această transformare ? Dănilă, spune el, „mai prinsese acum la minte”, deoarece „este o vorbă : tot bogatul minteos și tînărul frumos.” Într-adevăr, eroul intrase deja în posesia sacului cu bani, iar saltul de la prostie la deșteptăciune e pus automat în relație cu acela de la sărăcie la bogăție. Și chiar de la începutul confruntării sale cu dracii, Dănilă extrage o prețioasă învățătură practică, anume că pasivitatea te condamnă să pierzi, singura armă a celui slab fiind atacul, provocarea : „Tot mănăstiri să croiești, dacă vrei să te bage dracii în samă, să-ți vie cu banii de-a gata la picioare și să te facă putred de bogat.”

Înțeleg jubilația pe care cititorul (copil sau matur) o încearcă urmărind isprăvile eroului, dar nu pot să nu mă întreb : care este, totuși, morala acestei povești? Aceea că, într-o lume *normală*, șansele lui Dănilă sînt nule? Aceea că Dănilă ar merita o *altă* lume? Dar care lume, din moment ce episodul fabulos nu e decît ocazia reintegrării ordinii inițiale, indiferent dacă eroul este acum bogat și lipsit de griji? De altfel, dificultatea de a defini specificul fantasticului la Creangă stă și în aceea că miraculosul, chiar dacă își manifestă din plin prezența, nu perturbă, finalmente, ordinea lumii reale. Toate poveștile lui Creangă consemnează, la sfîrșit, reîntoarcerea la normalitate, la o ordine acceptată și, s-ar zice, imuabilă. Să reamintim ultimele fraze din *Harap-Alb*.

„Și-apoi fost-au poftiți la nuntă : Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor, și Crăiasa zînelor, minunea minunilor din ostrovul florilor !

Și mai fost-au poftiți încă : crai, crăiese și-mpărați, oameni în samă băgați, și-un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu. Veselie mare între toți era, chiar și sărăcimea ospăta și bea !

Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă ; cine se duce acolo bè și mănîncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănîncă, iar cine nu, se uită și rabdă.”

Și nu mai puțin simptomatică pentru această voință de menținere a *statu-quo*-ului e investirea Spînului, personaj negativ prin excelență, cu ambiții reformatoare, el apărînd ca promotor al progresului și al prefacerilor : „Ce te potrivești, moșule? Cum vād eu, d-ta prea intri în voia supușilor. De-aceea nu-ți dau cerbii pietre scumpe și urșii sălăți. Mie unuia știu că nu-mi suflă nimeni în bors : cînd vād că mîța face marazuri, ți-o strîng de coadă, de mănîncă și mere pădurețe, căci n-are încotro... Dacă ți-a ajuta Dumnezeu să mă rînduiești mai degrabă în locul d-tale, îi vedē, moșule dragă, ce prefacere are să iē împărăția : n-or

mai şedè lucrurile tot așa moarte cum sînt.” Ni-l putem, așadar, imagina și pe Creangă exclamînd, spre satisfacția junimiștilor care ar fi constatat că humuleșteanul se încadrează, o dată în plus, scenariului cunoscut: „Sunt vechi, domnule...”

1988

... și variațiuni

Dama fatală. Apărute în același an (1899), la două luni interval, *Telegrame* și *High-life* au un personaj comun: doamna Atenaisa Perjoiu, fostă Gudurău și viitoare Grégoraschko. În *Telegrame*, își face o primă (misterioasă) apariție: „Madam Atenaisa P. al cărei nume trecem sub tăcere, care părăsit soțul cetățean onorabil, pentru romanse cu individ infam localitate, întâlnind nefericitul soț, căpătat bună lecție moralitate în public, care aprobat.” Aflăm apoi că soțul părăsit se numește Albert Gudurău, iar individul infam e Raul Grigorașcu, directorul prefecturii. Dama e la originea conflictului dintre cele două clanuri locale, dezbinat de tenebroase interese financiare. Finalul textului anunță logodna dintre Atenaisa și Raul, urmare a renunțării la orice pretenții bănești.

În *High-life*, Atenaisa P. a devenit Athenaïs Grégoraschko (Raoul e subprefect) și e obiectul adorației cronicarului monden Edgar Bostandaki. E de remarcat că, în ambele texte, personajul e prezentat indirect, prin relații de regulă subiective, care fie îl idealizează, fie îl țintuiesc la stîlpul infamiei. Cel ce semnează „corespondent” înfățișează cititorilor ziarului „Aurora Română” o „fimee fără inimă”, imorală, incapabilă de remușcări, complice – grație relațiilor cu Raul – cu „puterea”. Lipsitul de șansă „Procuror trib.X” face o prezentare mai curînd neutră: Atenaisa e „fimeea nepotului lui Costăchel Gudurău”, o „damă” grav insultată în public. În *High-life*, naratorul menționează doar că balul e organizat de un

comitet „sub președinția tinerei doamne Athenaïs Grégoraschko” ; altfel, personajul e omniprezent în celebra cronică a lui Turturel, culminînd cu întruparea-i în „infatigabilă silfidă”.

Că încă juna Athenaïs Grégoraschko e o femeie fatală, nu încape dubii. În plus, ea acționează, s-ar zice, din umbră și cu o anume superbă inconștiență : simpla ei prezență excită, provoacă încăierări în toată regula precum și aspre „corecțiuni”. Pasiunile pe care le stîrnește generează palme, insulte, huiduieli, lovituri „piciorul spate gios”, amenințări, șuierături de cravașă. Replica finală a lui Edgar e, în definitiv, și o recunoaștere a incapacității de a rezista atracției pe care o exercită enigmatică „silfidă” : „Nu mai înțeleg nimic, pi onoarea mè ! ...”

Fraza auctorială. Cuvintele pe care le rostește autorul în *Grand Hôtel „Victoria Română”* : „simt enorm și văz monstruos” sînt citate, de regulă, dacă nu ca o artă poetică, măcar ca o posibilă cheie pentru înțelegerea temperamentului și viziunii lui Caragiale. Dar care e contextul în care se găsesc binecunoscutele cuvinte? Naratorul descinde la Ploiești, e terorizat de privirea fixă și sfredelitoare a unui băiețel, se duce la hotel, în cameră urcă toate zgomotele străzii, patul e invadat de un popor de „insecte”. Și iată pasajul : „Îmi arde toată pielea ; nu pot adormi ; sînt amețit, nervii iritați – simt enorm și văz monstruos”. E, așadar, o maximă surescitare, o teribilă anxietate, o stare din care autorul încearcă, zadarnic, să se smulgă. Acesta să fi fost „regimul” simțurilor lui Caragiale? Era el un scriitor care simțea enorm și vedea monstruos? Cred, dimpotrivă, că „starea” lui Caragiale era normalitatea. Simțea normal și vedea exact. Atît de exact încît a depistat și a descris mai toate enormitățile posibile.

F(r)aza libidinală. O cronică la ediția din *Momente* realizată de Ion Vartic sugerează cîteva interpretări ale

unor texte caragialiene la care exegeții, mai vechi sau mai noi, nu s-au gândit nici măcar în vis. Am reținut cu deosebire (deși speculația privind rolul căpitanului Pandele în nefericirea lui Lefter Popescu este și ea, în felul ei, o performanță) lectura cu totul originală a schiței *Vizită*. Maiorașul, spune comentatorul, nu e pur și simplu un copil răzgâiat și prost crescut ; toate fanfaronadele și poznele lui sînt, de fapt, o strategie menită a zădărnici instaurarea unei atmosfere mai intime între mamă și vizitator ; care vizitator vine în *absența* domnului Popescu, tatăl care va să zică, soțul mă-nțelegi... Intrusul e pedepsit exemplar, iar onoarea de familist a domnului Popescu-tatăl rămîne nepătată.

O astfel de interpretare deschide perspective nebănuite și e de mirare că noul exeget nu a profitat de elanul inițial pentru a-l scoate și pe D-l Goe de sub apăsarea clișeeilor și a lecturilor conformiste. Căci dacă Maiorașul e un mic Hamlet, atunci D-l Goe suferă, negreșit, de un complex oedipian. Tatăl, să notăm din capul locului, este absent, Goe fiind însoțit în călătoria-i inițiativă la București (o veritabilă odisee feroviară) de nu mai puțin de trei femei. În „urîtul” (opoziția implicită față de sexul „frumos” e, veți admite, evidentă) care-i spune să nu scoată capul pe fereastră și în conductorul (=omul în uniformă) care-i cere biletul Goe identifică, inconștient, figuri ale autorității paterne ; de unde – revolta și reacția agresivă. Închiderea în cabinetul „unde nu intră decît o singură persoană” trădează dorința de a regăsi un spațiu protector, așadar nostalgia pîntecelui matern. Readus în lumea din care tocmai încercase să evadeze, Goe face o nouă tentativă, aproape disperată, trăgînd semnalul de alarmă, vrînd parcă să oprească timpul în loc. Lupta e inegală : monstruoasa mașină se va repune în mișcare, destinul își urmează, implacabil, cursul. Ireparabilul se va produce, cu siguranță, la București, Caragiale încheindu-și textul prin faimosul :

„- La bulivar, BIRJAR ! la bulivar ! ...” (majusculele îmi aparțin), cuvinte în aparență anodine dar în realitate grele de negre presimțiri...

Care este adevărata identitate a birjarului, vă las pe dumneavoastră să ghiciți.

1988

Partea a II-a

Pentru cine bat clopotele

După ce am văzut filmul lui Pintilie, am recitat *D-ale carnavalului* și textul mi s-a părut (ca vechi admirator al lui Caragiale îmi asum riscul unei atari mărturisiri) destul de searbăd și de un haz cam ieftin. Impresia era, neîndoielnic, consecința șocului pe care-l produce filmul. Chiar și spectacolul de la Bulandra de acum două decenii și jumătate apare, dacă îl țin bine minte, palid în raport cu pelicula realizată în 1980. Ecranizînd *D-ale carnavalului*, Pintilie a turnat în replicile piesei „vitron” (adevărat), a dislocat fraza, a deplasat accentele, a trimis lumini piezișe asupra unor vorbe pe care pînă acuma parcă nu le remarcasem nimeni, a făcut ca farsa să gliseze către oniric, iar derizoriul către tragic. Și – bineînțeles – viceversa. Căci toate se amestecă și se întretaie în această sarabandă aiuritoare, în această lume năucă și năucită unde domnesc violența, delirul și bășcălia.

Care este, în *De ce trag clopotele, Mitică ?* „partea” lui Caragiale și care a lui Pintilie, e o întrebare care s-a pus (era normal să se pună) și nu are rost a o mai relua aici. Chestiunea pe care vreau să o ridic este aceea a viziunii asupra mahalalei, o mahala ce pare a fi zgîriat – după mărturisirile contemporanilor – retina și timpanul spectatorului din 1885. Motivația acestei reacții stă însă în tabù-urile morale și estetice în vigoare la acea epocă. Altfel, lumea din *D-ale carnavalului*, n-ar fi, zic eu, chiar atît de antipatică. Sociologic vorbind, lucrurile stau cam așa : în jurul unui personaj cu statut social bine definit

(are meserie, are dugheană, are amploaiat) evoluează o serie de indivizi cu ocupații incerte, consumându-și timpul și energia cu precădere în istorii de amor. Se „dau mari” când e la o adică, invocând convingeri politice, principii morale sau decizii eroice care le-au marcat destinul. Sînt pe cît de bănuitori pe atît de naivi, de ușor de înșelat. Par (cu excepția Catindatului, și încă...) la adăpost de grija zilei de mîine. Deși distribuite cu parcimonie, semnele unei relative bunăstări sînt ușor reperabile : se bea vermut, jamaică și bere. Didina are slujnică, Pampon și Crăcănel procură, în miez de noapte, mezeluri și vinuri pentru un chiolhan improvizat etc.

Or, în filmul lui Pintilie, mahalaua, mai întîi ca decor, nu e nici măcar suburbană, ci e un spațiu halucinant situat undeva între maidan și sat. Case risipite ici-colo, noroi, bălți, cîini vagabonzi. În locurile publice e o viermuială imundă : jeg, transpirație, zgomot asurzitor. Personajele reacționează visceral, cu o încrîncenare ce atinge fanatismul. Bătăile sînt de-adevăratelea, nu „ca la Norma”. Mitocănia, ca stare de spirit și mod de existență, transpare peste tot : în detaliile decorului, în vestimentație, pe fețele colțuroase ori buhăite, pe capul tuns zero al lui Pampon. Singur Mitică, siluetă de dandy impasibil, dă impresia că se distanțează de această lume. O face spunînd bancuri nu o dată stupide, zîbind subțire și aruncînd în jur priviri cercetătoare. Stă cot la cot cu mitocanii dar le e, indiscutabil, superior. Și, nota bene, e o superioritate pe care ceilalți i-o recunosc, tocmai fiindcă le induce, prin ricoșeu, un sentiment al confortului interior, al mulțumirii de sine.

Cît este de caragialiană această lume nu constituie aici, repet, obiectul discuției. Oricum, există la Pintilie o evidentă vocație a excesului, o irepresibilă înclinare către îngroșarea liniilor. Șocul pe care ni-l provoacă filmul – și aș adăuga, „mesajul” acestuia, înțeles perfect de cenzorii

de acum un deceniu – vin din altă parte : din constatarea că mitocănia e o permanență, că spiritul mahalalei s-a perpetuat, multiplicându-se. Chiar dacă – sau tocmai fiindcă – blocurile au înlocuit coșmeliile. În *De ce trag clopotele, Mitică ?* identificăm, așadar, cu un sentiment în care se amestecă inextricabil surpriza, repulsia și fascinația, mahalaua anilor '80. Nu 1880, ci 1980. Atît la nivelul imaginii, cît și la nivelul metaforei : și glodul, și cîinii vagabonzi, și Marseilleza lălăită din rărunchi, și bufnitura seacă a capului izbit de scîndura mesei, și maimușărelile patriotarde, și isteria politică, și violența, și teama de Nenea Iancu, și glumele idioate, și defularea colectivă prin urlete, țopăituri și șolticării, și Burtosu și burtoșii, și păruielile, și pasiunile mimate frenetic, și minciuna spusă cu convingere, și toată colcăiala în cerc închis.

Această mahala rămîne însă infinit mai săracă și mai dezolantă pentru că îl pierde pe dandy-ul, pe raisonneur-ul ei. Mitică a murit. L-a ucis Mișu Poltronul. De frică. „Auzi putere la Poltronul ! ...”

Auzi idee la Pintilie ! Să pună carnavalul pe 1 aprilie...

decembrie 1990

Despre bancuri

Există în *Scrinul negru* un personaj episodic, academicianul Cuculeț, care și-a dobândit notorietatea nu numai prin meritele lui de chirurg eminent, ci și prin dezinvoltura cu care spune, în public, anecdote. „Mai toate anecdotele cuculețiene”, notează G. Călinescu, „se învîrteau în jurul organelor reproducătoare” dar, „spuse cu candoare, aveau un efect terapeutic.” O scurtă secvență ni-l înfățișează pe șugubățul academician într-unul din numerele lui de rezistență : anecdota, celebră într-adevăr, cu „A murit Georgescu”.

Două rapide observații se pot face aici. În primul rînd, Cuculeț e prezentat drept un maestru al anecdotelor fără perdea, însă precizarea „*mai toate anecdotele cuculețiene...*” sugerează, foarte discret, că el se mai produce și cu alte istorioare, nu numai decît buruienoase. În al doilea rînd, G. Călinescu folosește consecvent termenul „anecdota”, evitînd varianta, la fel de adecvată în context, „banc”. De ce această reticență? Cred că G. Călinescu, ale cărui extravagante coexistau cu cel mai plat conformism, evită *deliberat* cuvîntul „banc” care, în regimul comunist, subînțelegea, în chip aproape pleonastic, calificativul „politic”. Banale propoziții ca : „Am aflat un banc nou”, „Știi bancul cu... ? ” trimiteau, infailibil, către zona politicului ; iar „a asculta bancuri” putea fi (a și fost de atîtea ori) o culpă gravă. Mai e ceva : a spune bancuri (mă rog, „anecdote”) în public nu era la îndemîna oricui ; Cuculeț își cîștigase acest privilegiu fiindcă era academician,

avea în plus reputație de „original” și, prin urmare, era tolerat, cel puțin pînă la un punct (și, oricum, umorul gen „A murit Georgescu” era benign). Altfel, cel ce se aventura, în anii '50, să debiteze bancuri în fața unei asistențe numeroase, incluzînd fețe necunoscute, era fie norocos, fie iresponsabil.

Dar, la urma urmei, aveau oare întotdeauna bancurile politice o atît de periculoasă încărcătură subversivă? Pe lîngă anecdote de un umor feroce, devastator, circulau altele pe care, în mod normal, puterea ar fi trebuit să le agreeze. Îmi vin în minte două bancuri ce au apărut în primii ani ai perioadei ceaușiste. Primul ni-l arăta pe Ceaușescu mergînd cu mașina, semnalizînd la stînga dar cotind la dreapta. Celălalt e la fel de scurt: Ceaușescu a decis ca Scorniceștiul natal să se numească Scornicești-les-deux-Eglises. Primul relua tema, de o tenace longevitate, îndepărtării de Moscova și apropierii de Occident; al doilea, deși diagnostica precis megalomania Conducătorului, îl propulsa în compania lui De Gaulle, prelungind în imaginar o situație, vai, istoricește reală. De altfel, faptul că în numeroase bancuri (unele se petreceau în iad, altele în rai, după necesități) Ceaușescu era plasat alături de Nixon, Brejnev, Brandt sau Giscard îi conferea, automat, o statură de om politic ce discută, de la egal la egal, cu cei mari. Nu fără legătură cu acest statut privilegiat este frecvența cu care lui Ceaușescu i se acordau, cu respectuoasă simpatie și virilă complicitate, apelative precum „Șeful” sau „Nea Nicu”.

Bancurile reprezentau, în definitiv, un fel de istorie paralelă; înregistrau, cu finețea, dar și cu inconștiența unui oscilograf, capriciile, derapajele, ierarhiile, miturile, lașitățile, spaimile, speranțele, deziluziile, bucuriile și mizeriile istoriei reale. Regăseam o mulțime de lucruri familiare, însă cu semnul schimbat: tragicul devenea comic, arbitrariul – normal, absurdul – logic, grotescul –

pitoresc. La care se adăuga iluzia că această lume ieșită din țîțîni căpăta o anume coerență și că deriziunea are – ca la pacienții lui Cuculeț – efect terapeutic.

Dintr-un orgoliu lesne psihanalizabil, românii își atribuie dacă nu patentul bancurilor politice, măcar o inventivitate excepțională în materie, dovadă că și-ar fi păstrat libertatea spiritului și că au refuzat să adere la un sistem aberant. Lucrurile nu stau chiar așa. Multe din bancurile considerate sută la sută românești erau de circulație internațională, le întâlneai, cu mici pete de culoare locală, la Moscova și Praga, Budapesta și Varșovia. Pe de altă parte, știm bine că bancurile politice proliferază acolo unde viața democratică e atrofiată și unde limba de lemn paralizează comunicarea normală. Libertatea de expresie reduce drastic cîmpul de acțiune al acestui tip de umor, relevant numai atunci cînd e clandestin. Nu e lume mai împătimită de politică decît lumea lui Caragiale, or personajele acestuia nu spun niciodată, după știința mea, anecdote politice. Bancurile pe care le debitează Mitică sînt, de regulă, bancuri seci, „englezești”. Într-o lume care se dorește normală, bancurile politice nu sînt producții *underground*, ci se fac la vedere, în *Ghimpele*, *Claponul*, *Moftul român* sau în *Academia Cațavencu*...

Constatarea (laitmotiv în vremea din urmă) că trecem printr-o eclipsă de umor nu trebuie să ne inducă nostalgia bancurilor de odinioară. Mă crispez la gîndul că, mîine-poimîine, cineva m-ar lua deoparte și mi-ar șopti conspirativ la ureche un banc ce ar începe cam așa: „Se întâlnește Șeful cu Clinton, Chirac și Elțin. Și...”...

august 1995

Un om sfârșit

N-a fost imitator al lui François Mitterrand care să nu fi exploatat, cu efecte comice garantate, unul din ticurile (să-l numim tic) fostului președinte : lăsarea pleoapelor în jos, ce puncta ritmic discursul, însoțea săgeata otrăvită aruncată interlocutorului sau marca pur și simplu căutarea unui cuvânt, începutul unei fraze, trecerea de la o idee la alta. Închizînd pentru o secundă ochii, Mitterrand nu doar căpăta brusc un aer somnolent, impresie imediat risipită de locvacitatea lui debordantă, dar dădea totodată senzația că e foarte satisfăcut de propria-i persoană, pe care o ferește de contactul prelungit cu mediocritatea din jur. Care vor fi fost motivațiile profunde, cauzele originare ale ticului e greu de spus. Nu putem să nu luăm în considerație ipoteza unei timidități structurale, învinsă printr-o grimasă ce voia să conoteze, dimpotrivă, siguranța de sine. După cum la fel de plauzibilă este presupunerea că închiderea periodică a ochilor devenise un mijloc de autoapărare, element în cadrul unei strategii comportamentale menită a menține distanța dintre el și ceilalți și a lăsa să cadă, simbolic, o perdea protectoare.

În ultimul an al celui de-al doilea mandat prezidențial, ticul lui Mitterrand a fost utilizat în cu totul alte scopuri decît cele umoristice. Intervenise un aspect nou, care modificase sensibil datele situației : boala președintelui. Vîrsta, oricum, făcuse și mai evident ticul, insinuînd un plus de lentoare în coborîrea și ridicarea pleoapelor. Pe de

altă parte, boala, suferința, intervențiile chirurgicale nu mai erau subiecte tabù ; după ce s-a aflat adevărul despre Georges Pompidou (și după apariția unor cărți de genul *Ces malades qui nous gouvernent*), s-a tins către „transparență”, pe care unii de altfel au socotit-o de o cruzime indecentă. Un interviu din toamna lui 1994, realizat de Elkabach, un altul, în iarnă, datorat lui Pivot, au mers foarte departe cu întrebările brutale, directe, evocând fără menajamente perspectiva tot mai apropiată a „scadenței”. Unde mai pui că uneori ziariștii aveau și noroc, îl „prindeau” pe președinte într-o zi proastă, de suferință fizică, vizibilă prin paloarea extremă a feței și prin, iarăși, încă și mai leneșa mișcare a pleoapelor, semn – printre altele – că întregul organism funcționează „au ralenti”...

Dar ca și cum imaginile filmate n-ar fi fost îndeajuns de convingătoare, o parte a presei a găsit modalitatea de a reprezenta cu maximă sugestivitate, aproape tautologic, ideea că sîntem martorii unei duble agonii: a unei guvernări, cea socialistă, și a unui om, care o încarnase timp de 14 ani. Procedul e de o simplitate elementară: Mitterrand a fost surprins de fotograf chiar *în momentul* cînd închidea ochii, ceea ce pentru niște profesioniști de prima mîna nici nu era complicat. Acest Mitterrand cu pielea feței pergamentoasă, cu nasul subțiat, maxilarele căzute și, mai ales, cu ochii închiși a început să fie o imagine curentă, receptată nu ca rezultatul unui instantaneu întîmplător, ci ca un fel de portret cvasioficial. Publicația care a popularizat cel mai insistent această imagine e *Paris Match*. Numărul din 11 mai 1995, în ajunul celui de-al doilea tur al scrutinului prezidențial, are pe copertă fotografia cuplului Mitterrand. Textul însoțitor e de o retorică facilă, dar care se vrea sobră: „L'intensité de cette étreinte pudique avec Danielle, lors du transfert des cendres de Pierre et Marie Curie au Panthéon, dit l'indestructible tendresse du couple qui, pendant quatorze

ans, a incarné la France”. Danielle Mitterrand, privindu-și soțul cu o anumită îngrijorare trădată și de crisparea feței, îi pune mâna, parcă pentru a-l liniști și reconforta, pe braț. Mitterrand are dreapta întinsă, într-o mișcare ce ezită între gestul oratoric și amorsa unei îmbrățișări și, bineînțeles, e înfățișat cu pleoapele căzute, fapt cu atât mai frapant cu cât gura întredeschisă pare a sugera că aparatul de fotografiat l-a surprins în timp ce vorbea. În fapt, atât imaginea cât și textul însoțitor, ca și titlul cu litere de-o șchioapă: „MITTERRAND, LES ADIEUX” conduc pe cititor către o altă lectură: personajul pe care îl vedem *e ca și mort*, e un cadavru viu. Moartea politică trece pe plan secund (oricum, învingătorul din confruntarea Chirac-Jospin era previzibil), ceea ce reiese cu ostentație din fotografie este iminența morții fizice. Că această imagine, repetată și pusă abil în valoare, a avut, așa cum s-a afirmat, un anume rol în înfrângerea stângii e mai greu de crezut, date fiind, cum spuneam, șansele reduse pe care le avea, din start, candidatul socialist; dar că ea a putut să inducă, în chip atât de eficient și cu atâtă forță de persuasiune, sentimentul că ne aflăm în fața unui *om sfârșit*, e un lucru la care merită să medităm.

iulie 1995

D'ale audio-vizualului

În seara celui de-al doilea tur al alegerilor prezidențiale, telespectatorii care urmăreau la acea oră târzie – trecuse, cred, de miezul nopții – canalul France 2 au avut surpriza unei transmisii în direct pe cât de insolită pe atât de inutilă. Unul din jurnaliștii de la redacția de actualități, un tânăr simpatic ce răspundea la prenumele de Benoît, primise misiunea de a se ține scai de președintele ales care, însoțit de proaspăta primă doamnă a Franței, părăsea sediul partidului de guvernământ, unde se sărbătorise victoria, și se îndrepta către apartamentul său de la primăria Parisului pentru a se bucura de câteva binemeritate ore de somn. Echipa ce realiza neobișnuita urmărire avea în dotare două motociclete: pe una se instalase operatorul, pe cealaltă junele Benoît, care cu o mână îl înlănțuia pe pilot, iar cu cealaltă încerca să introducă un microfon prin geamul întredeschis din dreptul lui Chirac. Tenacitatea și insistențele lui Benoît s-au dovedit zadarnice: președintele ales n-a binevoit să răspundă la nici una din întrebările ziaristului. Chirac făcea cu mâna semne sibilinice, clătina din cap a refuz, la un moment dat a vorbit la telefonul de la bordul automobilului, dar a rămas insensibil la insistențele reporterului, care literalmente gîfnea de precipitare și de emoție. Scena se repeta și în partea stîngă a mașinii, atunci cînd motocicleta, descriind opturi amețitoare, se apropia la cîteva centimetri de geamul pe care se desena figura obosită a doamnei. S-a ivit și o situație cu totul deosebită, care era cât pe ce să-i deruteze atât pe urmăritori,

cît și pe redactorii din studio. Pe la jumătatea drumului, mașina a părăsit brusc traseul normal, a luat-o prin Saint-Germain-dès-Près și s-a oprit pe o stradă laterală. Doamna Chirac a coborît, mașina a demarat brusc, continuîndu-și drumul. Stupoare ! Ce face Dna Chirac, în plină noapte, singură și abandonată ? Și ce trebuia să decidă Benoît, să-l urmărească în continuare pe președinte sau să rămînă lîngă Doamna, ca să elucideze misterul ? Noroc că în spatele motocicletelor se afla, pentru orice eventualitate, o mașină a televiziunii : reporterii „de rezervă” au luat-o în primire pe Doamna (care le-a răspuns, de altfel, foarte acru) și au aflat că se duce să se odihnească la o prietenă. Iar Benoît i-a strigat pilotului ceva, probabil un îndemn de genul : „dă-i bice”, l-a ajuns din urmă pe Chirac, dar tot fără nici un rezultat. Mașina a intrat în curtea interioară de la Hôtel de Ville (președintele era încă primar al Parisului), porțile s-au închis, Benoît și-a tras sufletul și a observat pertinent că automobilul prezidențial, deși străzile erau aproape pustii, se oprise cuminte la toate stopurile, ceea ce, pentru analiștii versați, reprezenta un prim indiciu că politica Franței era pe cale să se schimbe.

Toată această aventură n-ar fi fost decît o aiureală amuzantă dacă din studio nu s-ar fi explicat telespectatorilor că asistă nu numai la o demonstrație de virtuozitate jurnalistică, dar și la o performanță tehnică excepțională : într-adevăr, imaginea filmată de operatorul de pe motocicletă era captată de un satelit, care satelit o retransmitea în studio. Pe traseul Benoît-satelit-studio dispăreau așadar în neant milioane de franci. Rațiunea acestei risipe era, vai, cît se poate de terestră : France 2 se străduia să cîștige cîteva procente la faimosul indice „Audimat” ce măsoară popularitatea unei emisiuni. Cîteva procente în plus înseamnă anunțuri publicitare mai multe și mai scump plătite. În cazul în speță, France 2, care alături de France 3

formează *serviciul public*, încerca să-i „bată” pe cei de la TF1, canalul privat și marele concurent, cu propriile lor arme : mijloace tehnice impresionante, strategie menită a „acroșa” publicul și a-i stimula apetitul pentru senzațional. Bătălie pentru „Audimat”, desigur ; dar în cauză e pus statutul însuși al serviciului public de televiziune : de la el se așteaptă informație exactă, eficientă, nu spectacol, nu punere în scenă sofisticată.

Pînă vom ajunge să facem comparații între un astfel de „concept” (așa se spune la ei) de emisiune și cele ce se întîmplă în „presa (noastră) scrisă, video și audio”, ca să reiau formula unui ziarist sportiv de la TVR, e mai la îndemînă, pînă una-alta, să observăm modul în care televiziunea română înțelege să-și asume calitatea de „serviciu public”*. Ceea ce sare în ochi (și, din păcate, sare direct în ochii noștri) este că TVR suferă de o gravă hipertrofiere a sentimentului că reprezintă unica voce autorizată în materie de informație, avînd în plus convingerea că această informație, o dată transmisă pe post (sau tocmai fiindcă e transmisă pe post) capătă atributele Adevărului absolut, devine literă de lege, referință infailibilă. Continuîndu-se o veche practică, știrile cu cea mai mare greutate în economia unui jurnal de actualități sînt acelea din care aflăm (cu belșug de imagini ilustrative) că ambasadorul Cutare a fost primit de președinte „cu ocazia încheierii misiunii în țara noastră”, că primul-ministru s-a întîlnit cu participanții la Forumul european al apicultorilor etc. Faptul că astfel de nonevenimente se transformă în „știri” se datorează, nu în mică măsură, și prestației adecvate a prezentatorilor. Stilul e omul, iar omul, bietul, e sub

* Observațiile sînt din vara lui 1995 ; în acel moment, emisiunile de știri ale canalelor private ascultau, în mare, de același tipic, și nu din lipsă de experiență, ci tot din deficit de imaginație.

vremi : crainicii de la „Actualități” au privirea fixă, încordată, maxilarele crispate, își interzic să zîmbească, vocea lor e egală, inexpresivă. Aceeași scorțoasă gravitate apare în recitarea conștiințioasă a unei informații despre Bosnia, în prezentarea dezvelirii unei statui într-un orașel din Maramureș sau în prognoza meteo. Ochii nu părăsesc ecranul telescriptorului, simți panica, tensiunea generate de gîndul că, din neatenție, un cuvînt ar putea fi omis ori stîlцит, grav atentat la integritatea Textului sacru, impardonabilă crimă de lèse-Actualități.

Acest stil, caracterizat prin lipsa de stil, reflectă nu numai prestigiul unui model care a funcționat fără greș ani de zile, dar și prestigiul în sine al imaginii. Ceea ce, deocamdată, e de neconceput la TV a ajuns, la posturile private de radio, un lucru obișnuit, trecîndu-se, fără complexe, în extrema cealaltă. Se mizează pe bavardajul dezinhibat, se vorbește stropsit, încîlcit, adesea fără o minimă rigoare gramaticală. Printre „dedicații muzicale” și reclame, mereu aceleași, prezentatorii slalomează într-o dulce inconștiență, afectînd o bună dispoziție perpetuă și etalînd mîndri un tineresc amatorism. Codul, norma sînt aici, probabil și prin reacție, altele : nu scrobeală, ci neglijență căutată, nu crispate, ci familiarism complezent.

Riscul major e de a impune durabil o falsă opoziție : „serviciul public” trebuie numaidecît să fie tern, conformist și obedient, „sectorul” privat al audio-vizualului n-are cum să fie altfel decît frivol, profilat pe muzică și „talk-show”-uri. Cui convine (în termeni de „Audimat”) această discriminare nu mai este nevoie să spun ; foarte grav e însă că puterea, acceptînd-o, practic o instituționalizează.

septembrie 1995

O tragicomedie americană

*„Selon que vous serez puissant ou misérable,
Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir”*

La Fontaine

Comentînd aceste prea bine cunoscute versuri, Chamfort nota, cu două secole în urmă, că nu doar judecățile tribunalelor dar și cele ale orășenilor și ale oamenilor de la țară (opinia publică, altfel spus) sînt părtinitoare ; și moralistul cita, în sprijin, o replică din *Amphitryon*-ul lui Molière : „Selon ce que l'on peut être, / Les choses changent de nom”.

În simplitatea lor sentențioasă, astfel de afirmații par de o actualitate inalterabilă. Epoca noastră nu numai că a confirmat, de nenumărate ori, adevărul lor amar, ci a reușit în plus să complice ceea ce părea simplu și să facă (îmi cer scuze pentru jocul de cuvinte facil) din negru, alb. Recenta istorie a lui O.J. Simpson este, în acest sens, pe cît de edificatoare, pe atît de neașteptată prin dezno-dămîntul și implicațiile ei.

Să reamintim, pe scurt, faptele. Acum un an și ceva, întreaga Americă privea la televizor, cu sufletul la gură, goana disperată, pe autostrăzile de la Los Angeles, a unui Ford alb, urmărit de zeci de mașini ale poliției și de opt elicoptere ale posturilor de televiziune. Fugarul era o celebritate, un simbol și un mit : O.J. Simpson, fost jucător de fotbal american, originar din cartierele din San Francisco locuite de negrii săraci și devenit putred de

bogat, mai ales că, după ce abandonase competiția, se reconvertise cu succes în publicitate, comentariu sportiv și chiar actorie (a avut un rol în *Turnul infernal*). Idolul comisese, după toate aparențele, o crimă sordidă: își ucisese fosta soție, o blondă superbă, și omorâse și un prieten al acesteia („Othello!”, au exclamat, prompt, gazetarii). După mai multe ore de urmărire „live”, cu secvențe inspirate parcă din filmele lui Mack Sennett (admiratorii, înșiruiți de-a lungul șoselei, îi strigă: „O.J., te iubim!” sau agită pancarte pe care stă scris: „Salvați-l pe O.J.!”), poliția îl arestează pe fugar, a cărui vinovăție, după primele elemente ale anchetei, pare contestabilă. Dar... De fapt, aici se deschide o lungă serie de „dar”-uri, pe care o inteligență medie n-are cum să le prevadă. Simpson e negru, și procesul său nu trebuie să dea impresia că oferă „Establishment”-ului alb prilejul de a-l sancționa pentru reușita lui socială: avantaj O.J. Dovezi îndubitabile furnizate de anchetatori atestau că vedeta își bătea viguros fosta soție, ceea ce, firește, a impresionat negativ asociațiile feministe: egalitate. Mediatizarea frenetică a cazului ridică din start un semn de întrebare în ce privește obiectivitatea anchetei și prezumția de nevinovăție: avantaj O.J. Toate acestea, și încă multe altele, au transformat procesul lui Simpson într-un test, într-un experiment efectuat – la propriu – în văzul tuturor sau, așa cum spune Jeffrey Abramson, profesor de științe juridice și politice, într-un adevărat referendum asupra relațiilor rasiale.

Problema principală a antirasismului este astăzi, opina nu de mult o autoritate în materie, Michel Wievorka, de a articula două principii, al egalității individuale și al afirmării identitare. Numai așa, continuă el, se pot aplana tensiunile dintre particularismul individului și revendicarea lui egalitară, dintre disimularea și afișarea „diferenței”, dintre etalarea specificității și aspirația de a fi tratat ca toți

ceilalți. Greu de spus dacă avocații lui Simpson s-au consultat cu specialiști în domeniu ; în orice caz, e limpede că modul în care și-au apărat clientul dovedește o excelentă cunoaștere a mecanismelor care se află în spatele susceptibilităților, refulărilor și complexelor americanilor.

Desemnarea juriului, mai întâi : nouă negri, doi albi, un hispano-american ; zece femei, doi bărbați (judecătorul, în paranteză fie spus, era de origine japoneză). Apoi, exploatarea insistentă a declarațiilor unui polițist alb, declarații care indicau, fără dubii, un comportament rasist, extrapolat cu abilitate de avocați la întreaga poliție. În al treilea rând, publicitatea imensă în jurul procesului, care a făcut din Simpson, o dată în plus, un star. În fine, și nu în ultimul rând, în joc au intrat uriașele resurse financiare ale acestuia (procesul l-a costat, pare-se, peste 9 milioane de dolari), ceea ce le-a reamintit multora că există o justiție pentru săraci și alta pentru bogați.

Achitarea lui Simpson i-a consternat pe albi și i-a entuziasmat pe negri. Mulțimea de dovezi care îl desemna drept asasin s-a prăbușit în fața constatării că polițistul Fuhrman, principalul martor al acușării, e rasist. Sentința capătă, în consecință, dimensiunile unui gest reparatoriu : ea a vrut să arate că societatea nu mai acceptă ca o parte a membrilor ei să joace la nesfârșit rolul de victimă. Verdict corect din punct de vedere politic, la capătul unui proces ilustrând ceea ce americanii numesc *affirmative action*, adică tratamentul preferențial de care beneficiază acele categorii care au fost în trecut oprimare ori marginalizate.

Acestui proces, care a durat aproape un an, canalele de televiziune i-au rezervat un timp de emisie dublu față de cel consacrat războiului din Bosnia. Momentul verdictului a fost urmărit, spun statisticile, de tot atîția telespectatori cîți au privit primii pași ai omului pe Lună. Tirajul cărții lui Simpson (intitulată *Vreau să vă spun totul*, sau cam așa ceva) va fi, pentru început, de o jumătate de milion de

exemplare, iar Hollywood-ul a anunțat, bineînțeles, că se va turna imediat un film. Aici, cu siguranță, reușita lui Simpson e deplină: O.J. a devenit egalul lui J.R., realitatea s-a transformat în ficțiune și a intrat în cadrele, familiare și reconfortante, ale unui serial.

octombrie 1995

„Voici le temps de la magie...”

Apollinaire, *Les Collines*

Vladimir Fedorovski, fost înalt diplomat, foarte apropiat de artizanul perestroikăi Alexandr Iakovlev, publică la Plon o carte intitulată *Departamentul diavolului*, cu subtitlul *Rusia ocultă de la Ivan cel Groaznic pînă în zilele noastre*. Carte de senzație? Într-un fel. Dar, dacă elementele senzaționale sînt numeroase, ele sînt fie atestate istoric, fie intrate în inconștientul colectiv. Fedorovski, care acum își scrie cărțile direct în franceză, a devenit un personaj cunoscut în lumea literară și mondenă pariziană; e un agreabil povestitor, cu darul evocării; e, de asemenea, fapt mult mai important, un bun cunoscător al realităților rusești din ultimele decenii și al misterelor Kremlinului. În ideea centrală a cărții recunoaștem, în definitiv, un loc comun: istoria Rusiei e un amestec inextricabil de mistică și politică, de irațional și normalitate; obsesiile și spaimile colective, fantomele trecutului revin periodic, cu deosebire în epocile de criză. Coborînd în timp, Fedorovski reamintește proliferarea sectelor, voga pe care au cunoscut-o iluminății de tot soiul. Se oprește, apoi, la cîteva figuri de prim plan; Ivan cel Groaznic, tiran sanguinar însă în același timp mare scriitor, construind și manipulînd abil propria lui legendă (Ivan l-a fascinat pe Stalin, fascinație care a mers pînă la o dorință maladivă de identificare); falșii țari, Dimitri în primul rînd, dar și mulți alții, numărul lor ridicat producînd

perplexitate : peste 300 ; Alexandru I, influențat de acel personaj extraordinar care este baroana de Krüdener, eșuînd treptat în misticism și dînd naștere legendei – să fie însă doar legendă? – conform căreia s-ar fi retras ca schivnic în Siberia, sub numele de Fedor Kuzmici. Să mergem mai departe. Tolstoi și Gogol, avînd drept punct comun credința în diavol, pe care Tolstoi îl vedea întruchipat în femeie, iar Gogol îl vedea pretutindeni. Elena Blavatski – cu o biografie fabuloasă, inițiindu-se, în India și Tibet, în budismul tantric, fondînd apoi teosofia, influențîndu-i pe Soloviov, Blok, Scriabin, pe Einstein (!) și pe Gandhi. Rasputin, bineînțeles, în timpul căruia se consolidează două fantasmе decisive, consideră Fedorovski, pentru evoluția Rusiei în secolul XX : obsesia complotului mondial împotriva poporului rus și convingerea că Antihristul a coborît pe pămînt pentru a împiedica Rusia să-și îndeplinească rolul ei mesianic. Mai intră, în galeria de portrete : Troțki, mare amator de cărți despre ezoterism și ocultism ; Alexandr Blok, poetul ce încearcă să găsească trăsătura de unire dintre revoluție și misticism ; Lenin, mînat de un devastator fanatism antireligios ; Stalin, fascinat, ca și Hitler, de astrologie, creînd, în cadrul NKDV-ului, departamentul 13, supranumit „departamentul diavolului”, devenit ulterior Comitetul de Stat pentru afacerile religioase și, mai recent, însărcinat cu problemele de parapsihologie (oricum, Stalin a avut astrologul și hipnotizatorul lui personal, pe nume Wolf Messing, care a prevăzut, pare-se, deznodămîntul celui de-al doilea război mondial și la ale cărui servicii ar fi apelat și Hrușciov în timpul „crizei rachetelor” din Cuba). Iar opera literară ce condensează toată această istorie oscilînd între operetă și tragedie, între farsă și crimă, între escrocherie și fanatism este, după Fedorovski, *Maestrul și Margareta*, romanul lui Bulgakov.

S-a întâmplat ca, în zilele când citeam cartea lui Fedorovski, să văd noul film al lui Pavel Lunghin, *Linia vieții*. În această comedie neagră, unde macabru și parodicul însoțesc incursiunea în lumea feroce a rețelelor mafioate ce împinzesc Rusia de astăzi, există o scenă semnificativă pentru tema cărții lui Fedorovski : personajul care este varianta moscovită a nașului lui Coppola reușește, prin concentrare mentală și prin simpla apăsare a mâinii, să cicatrizeze o rană deschisă. Scena trimite, evident, la pleiada de vraci și hipnotizatori care au ieșit la lumină în epoca lui Brejnev și mai ales în aceea a lui Gorbaciov. Djuna și Kașpirovski sînt numele cele mai cunoscute, dar Fedorovski arată că ei reprezintă partea vizibilă a aisbergului. Încă de pe timpul lui Hrușciov se constată un interes crescînd pentru tot ce ține de paranormal și inexplicabil. KGB-ul întocmește rapoarte detaliate despre farfuriile zburătoare ; astrologia, profetismul revin în forță ; se răspîndesc spaimile milenariste, viziunile apocaliptice. Institutul științific al KGB-ului și, mai recent, Academia de... astrologie cercetează, foarte serios, problemele „polului biologic” și ale „polului energetic mondial”. Fedorovski nu uită personajele misterioase din preajma lui Elțin : generalul Gheorghii Rogojin, specialist în horoscoape și în paranormal, Alexandr Korjakov, șeful securității prezidențiale, despre a cărui ascendență asupra lui Elțin s-a glosat mult. Și, în fine, ultimii ani au adus expansiunea formidabilă a sectelor, nu în ultimul rînd a celor străine (Aum, Moon).

Două poziții, crede autorul, se înfruntă, din nou, în Rusia zilelor noastre : misticismul autohton, pledînd pentru mesianismul rus, și occidentalistii, pentru care democrația și valorile occidentale sînt singura soluție de a scoate țara din impas. Cele două poziții se întîlnesc atunci cînd consideră Rusia un caz aparte, o țară unde, după

decenii de alienare, de lipsă de transparentă, misticismul e o puternică atracție. O lume ezitând, totodată, între violență și căutarea spiritualității; o lume ce confirmă la tot pasul adevărul acestei parafraze după vorba lui Talleyrand: „Tot ce nu este exagerat este ne semnificativ”^{*}.

aprilie 1996

^{*} La sfârșitul anilor '80, noi ieșenii aveam privilegiul de a putea vedea emisiunile televiziunii sovietice. Prestația lui Kașpirovski era una dintre cele mai apreciate, și îmi amintesc de „figura” cu paharul cu apă pe care telespectatorul trebuia să-l pună pe masă, apă căreia magul, privind concentrat prin ecran, îi conferea puteri miraculoase. Mulți ieșeni urmăreau conștiincios și cu credință emisiunea, iar cunoașterea foarte aproximativă a limbii ruse mărea misterul ritualului matinal. După 1990, am fost frapat de răspîndirea fulgerătoare a misticismului și a ocultismului printre foștii securiști și activiști. Un personaj odinioară obscur, care făcea parte din echipa ce redacta discursurile lui Ceaușescu, a devenit romancier de mare succes, cu proze despre universul paranormal. Foști profesori de socialism științific au căzut în misticism, ținînd cu strictețe posturile și neîngăduind nici cea mai mică abatere de la dogmă. Cît despre pasiunea securiștilor, dintre care un procent însemnat de pensionari, pentru lumi paralele, ore astrale, *X-files*, spiritism și magie, ea este de notorietate publică.

Biblioteci

Deschiderea mării Bibliothèque de France, ultimul mare proiect (socotit „faraonic”) al lui François Mitterrand, a fost prilejul unor noi interogații asupra istoriei, statutului și viitorului bibliotecilor, asupra obsesiilor, fantasmelor, spaimelor și voluptăților pe care le provoacă biblioteca, ea însăși veche temă literară. Regăsim câteva din aceste aspecte într-un număr din *Magazine Littéraire* (decembrie 1996) intitulat „Universul bibliotecilor, de la Alexandria la Internet”. Se desprind, la o privire rapidă, câteva situații – să le zicem – arhetipale. Avînd ea însăși o natură ambivalentă, fiind pentru unii paradis și pentru alții infern, biblioteca a produs și produce o angoasă a cărei motivație trădează două fantasmе total opuse: pe de o parte, ne înfioară perspectiva proliferării cărților, acumularea lor ce amenință să devină incontrollabilă, ideea că mare parte din ce se păstrează este inutil și fără valoare; pe de altă parte, ne obsedează imaginea bibliotecii care dispare, luată de ape sau mistuită de flăcări, distrugîndu-se astfel texte ce nu vor putea fi niciodată înlocuite. În al treilea rînd, biblioteca apare cînd ca sursă a vieții, a vieții spirituale dar nu numai, cînd ca spațiu aducător de moarte.

Nu altceva spun, în definitiv, marile mituri ale bibliotecii, de la aceea din Alexandria pînă la biblioteca Babel a lui Borges. Ca să ne învingem spaimеle, am inventat diferite mijloace de domesticire a universului cărților: selecția, clasificarea și, acum, biblioteca electronică, pe care ne place s-o situăm sub semnul perenității, dar care

ne aruncă în alt vârtej, acela al hipertextului, al conexiunilor infinite, al bibliotecii virtuale. Și unde riscăm să rămînem blocați, copleșiți de avalanșa de cuvinte, imagini și asociații. Așa cum ne avertizează o spirituală butadă a lui Victor Hugo : „Există oameni care au o bibliotecă așa cum eunucii au un harem”.

Profit de această ocazie și semnez o carte pasionantă, intitulată *Drôles de bibliothèques* (Editions du cercle de la librairie, 1990) și semnată de două doamne care sînt... bibliotecare, Anne-Marie Chaintreau și Renée Lemaître. Aflăm acolo un inventar, nu exhaustiv, firește, dar consistent, al textelor în care biblioteca joacă un rol important ca spațiu al acțiunii sau prin faptul că personajele au profesiunea de bibliotecar. Autoarele înregistrează cărți de tot soiul, de la capodopere la romane polițiste de serie, foarte numeroase de altfel, încă o dovadă că biblioteca e un loc ce galvanizează impulsurile ucigașe. E și – ceea ce nu trebuie cîtuși de puțin să ne mire – un loc erotic ; un text reprezentativ e aici *Roșu și negru* al lui Stendhal, cu iubirea dintre Julien Sorel și Mathilde de la Mole. Poate produce grave halucinații, inducînd o psihoză contagioasă, cum demonstrează un roman de groază al lui Kurt Steiner, *Malurile nopții*. Te aruncă în depresie, pentru ca să-ți dea apoi, brusc, un sentiment reconfortant : În *Omul fără însușiri* al lui Musil, generalul Stumm merge la biblioteca imperială ca să găsească cea mai frumoasă cugetare care s-a scris vreodată. Realizează, îngrozit, că i-ar trebui zece mii de ani ca să citească toate cărțile. Privind la ce fac bibliotecarii, își dă seama că singura cale de a ajunge la un echilibru intelectual este să citească doar... titlurile și tabla de materii. În mai multe texte science-fiction ale lui Asimov vedem cum lecturile sînt sever cenzurate, iar cărțile au devenit un fel de cutiuțe negre care, introduse într-un decodor, îți oferă un surogat audio-vizual. Într-o piesă a lui Tom Stoppard, o anume Cecilly, tînără bibliotecară din

Zürich, stă de vorbă cu Lenin, Tristan Tzara și James Joyce ; se urcă, goală, pe biroul ei din sala de lectură și ține un înflăcărat discurs. Isabelle Mazeaud, bibliotecară la Beauborg, a scris un roman în care un străin reușește să stea, clandestin, timp de 10 ani în Centrul Pompidou, la a cărui bibliotecă, se știe, accesul este liber. Străinul fără carte de sejur nu pare să fi fost de pe meleagurile mioritice, pentru că ai noștri bîntuie, cu acordeonul, prin metrouri. Un nume Puységur, într-un roman neterminat cu titlul *Marea bibliotecă*, imaginează o țară unde intelectualii au ajuns la putere și unde supremul privilegiu e să posezi un permis de intrare la bibliotecă. Dar, în această țară ciudată, ca să obții permisul trebuie să fii... celibatar. În Marea Bibliotecă, așa cum o descrie Puységur, sălile de lectură sînt etajate în jurul unei imense scări în spirală. E parcă, aici, ceva dintr-o viziune premonitorie a noii mari biblioteci de pe malul Senei. Dar oare ce ficțiuni, ce fantasme și ce coșmaruri va inspira imensul ansamblu, ce încearcă să compenseze, prin modernitatea plată a arhitecturii, complexitatea labirinturilor subterane, prin care, cu siguranță, vor rătăci fantomele ieșite dintre copertile milioanele de cărți ?

ianuarie 1997

Proximități (II)

Culmea francofoniei : poetul haitian Edmond Laforêt s-a înecat legîndu-și, precum un pietroi, *Larousse*-ul de gît...

Bertrand Poirot-Delpech : „la définition de l'intellectuel pourrait être tout simplement : quelqu'un qui s'est beaucoup trompé et qui bat sa coulpe sur la poitrine du voisin”.

Political correctness. Decembrie 1993 : Senatul italian votează o lege prin care cetățenii sînt atenționați să nu mai spună „surdo-mut” ci „surd preverbal” („sordo preverbale”). Februarie 1994 : frămîntări în universitățile americane ; în vizor – secțiile de literatură franceză, acuzate că privilegiază autorii „morți, albi, europeni și de sex masculin”. Iulie 1997 : campanie, în Franța, împotriva cuvîntului „rasă” ; la telejurnalul de pe France 2, un specialist ne încredințează că trebuie să spunem „groupe populationnel ayant des caractères génétiques en commun”...

Samuel Beckett : „Le seul sport que j'ai pratiqué, c'est de suivre les enterrements à pied”.

martie 1996. Se anunță (cu cîteva zile întîrziere de fapt, după înhumare) moartea lui Léo Malet. Titlul genial al poemului din 1936 : „Ne pas voir plus loin que le bout de son sexe”. Întrebat, acum cîteva ani, de ce nu mai scrie, Malet a răspuns : fiindcă panglica mașinii de scris s-a uzat...

Din jurnalul lui Charles Duits, la data de 25 mai 1968 : „Le France fait une *jeunisse*”.

ianuarie 1992 : reluare (*de gustibus...*), pe Canal Plus, a filmului lui Sergiu Nicolaescu *Dacii* (sub titlul *Les Guerriers*). Rețin micul text de prezentare dintr-o revistă de programe TV: „Lupta dacilor, cei dintâi români, împotriva legiunii romane. Înfurcări multiple în acest peplum *iugoslav...*” (sublinierea mea).

noiembrie 1996. Alegeri în România. La prânz, la jurnalul de pe TF1, apoi seara, pe ARTE (canalul intelectual!), imagini cu „la liesse populaire”. Numai că imaginile sînt din... Belgrad, luate cu puțin timp înainte, cu ocazia victoriei opoziției în alegerile municipale. Asta înseamnă să ai „de la suite dans les idées”...

Comunismul este oare solubil în alcool ? – acesta era titlul unei faimoase culegeri de bancuri, alcătuită de Antoine și Philippe Mayer și apărută acum aproape douăzeci de ani la Seuil. Într-un număr din *Nouvel Observateur* (aprilie 1994) consacrat Chinei de astăzi, regăsim formula, transformată și adusă în actualitate : comunismul e solubil în valută. Tot aici, într-un reportaj, sinistra replică a unui șofer de taxi : „Dacă banda de cretini care în 1989 au provocat dezordinile din piața Tien An Men ar fi avut câștig de cauză, astăzi am fi crăpat de foame precum rușii”.

Ar fi, după François Bott, două tipuri de literatură în Franța, literatura saloanelor și literatura bistrourilor ; prima categorie este reprezentată de Madame de Sévigné, Madame de Fayette, Proust, a doua de – Verlaine, Prévert, Blondin etc. Cum se „lipește” această distincție pe literatura română ? Mai întâi, o destul de abundentă producție literară a bodegilor, bufetelor și cîrciumilor : Anton Pann, Caragiale, Bacovia, Stelaru, Minulescu... Literatura

saloanelor e însă cu precădere caricaturală, parodică : Filimon, Alecsandri, Mateiu Caragiale, G. Călinescu, Petru Dumitriu, și chiar uneori cu apetență pentru grotesc și morbid : Hortensia Papadat-Bengescu. Amestec inextricabil de fascinație și repulsie, mitizare și deriziune... O viziune mai blîndă, mai conformistă întîlnim (*et encore !*) la un Duiliu Zamfirescu, la un Ionel Teodoreanu... Relevantă pentru fractura dintre cele două zone literare mi se pare formula cu care Caragiale-tatăl îl apostrofa pe Duiliu Zamfirescu, știind prea bine că îl scoate din sărite și că îl lasă fără replică : „Ce mai faci, mă Duilă ?”

Metoda lui Matei, ce avea în Iordache din *D-ale carnavalului* un adept entuziast, era menționată cu prudență rezervă în *Là-Bas* a lui Huysmans :

„- Voyons, et cette médecine Mattei, que devient-elle ? tes fioles d'électricité et tes globules soulagent-ils au moins quelques malades ?

- Peuh ! ils guérissent un peu mieux que les panacées du Codex, ce qui ne veut pas dire que leurs effets soient continus et sûrs...”

„Îmi amintesc că Georges nu se putea abține să nu imagineze niște variațiuni omofonice în jurul numelui lui Dinu Lipatti, de fiecare dată cînd îl auzea pronunțat” (Marcel Benabou omagiindu-l pe Georges Perec în *Bibliothèque oulipienne*, 1987).

noiembrie 1993. Imagine cu totul surprinzătoare a lui Perec într-un interviu înregistrat pentru TV în anul 1965 : e neverosimil de tînăr, nu are barbă și, în consecință, nimic din expresia aceea ambiguă, pe jumătate bonomă pe jumătate demonică din fotografiile cunoscute. Își prezintă proiectele cu răbdare, coerent, e aproape didactic. Paranteze subtile, divagații inteligente pe subiecte neașteptate, cum ar fi evoluția gusturilor în materie de vestimentație,

gusturi care, cu timpul, devin „mitologii” : în perioada existențialistă, pantalonii de catifea conotau atît boema cît și statutul de intelectual (nonconformist), ulterior au fost „recuperați” și au ajuns element al vestimentației decontractate, de vacanță sau de interior. Observație foarte pertinentă a lui Jacques Neefs, cel care a făcut enorm în ultimii ani pentru autorul *Dispariției* : Perec, spune editorul și exegetul său, și-a pus de la început o întrebare esențială : în ce mod mass-media îi obligă pe scriitori să gîndească diferit relația cu textul și, în fond, să scrie *altfel* ? Tot ce a întreprins în continuare Perec se raportează la această chestiune, cu atît mai mult cu cît el era convins că mass-media influențează și schimbă literatura, și nu invers. Ceea ce pe alții îi deprimă sau îi paralizează a fost, pentru el, provocare și stimul.

„Scrii o carte. (...) Și, dintr-odată, se produce o alunecare a referenților. Cenzura oprește această alunecare, ea vrea un sens, unul singur, și pe deasupra vrea ca el să fie fix”, scrie Bernard Noël într-un text ce reconstituie scandalul provocat, la sfîrșitul deceniului șapte, de romanul său *Le Château de Cène*. Cenzura cu adevărat eficientă, continuă el, nu taie, nu înlocuiește, ci anulează, *în așa fel încît să nu mai rămînă nimic* ; aici e secretul, să crezi iluzia că „ceea ce a dispărut n-a existat niciodată”. În Franța anilor '60 ar fi început să se manifeste o altă cenzură, mai subtilă și mai periculoasă, aceea care face cuvîntul inofensiv prin *privare de sens* : „Permisivitatea actuală autorizează să spui orice întrucît acest orice nu mai înseamnă nimic. (...) Vechea cenzură voia să-l facă pe adversar inofensiv privîndu-l de mijloacele lui de exprimate ; noua cenzură (...) golește expresia pentru a o face inofensivă, demers mult mai radical și mai puțin vizibil”. La noi, în acei ani funcționau atît „vechea cenzură”, cît și cea „nouă”, limba de lemn fiind, esențialmente, *privare*

de sens ; acum, prin inflație verbală, prin logoree, am intrat și noi în rînd cu lumea.

Colez aici lipsita de iluzii afirmație, într-o pagină din *Droit de cité*, a unui alt cenzurat din aceeași perioadă – și tot pe motive ținînd de reprimarea pornografiei –, anume Louis Calaferte, autorul lui *Septentrion* : „Popoarele își doresc un cenzor, un supraveghetor care să instituie cadre fixe și comune în interiorul cărora ele să se poată mișca fără să riște sancțiuni grave.” Doar așa se explică, e de părere Calaferte, faptul că regimurile totalitare au părut, celor mai mulți, suportabile.

aprilie 1995 : incredibilă scrisoare, în *Lire*, din partea unui cititor (o „voce din public”). Respectivul își clamează mai întîi indignarea că revista consacrase cu puțin timp în urmă un număr special lui Ernst Jünger, după care face o mărturisire senzațională : în 1943, tînăr (avea doar 18 ani) luptător în Rezistență, încercase să-l omoare pe Jünger, adică pe acel „officier boche du nom d’Ernst Jünger”. Bun. Să admitem că, pînă aici, sîntem într-o zonă a violenței totuși motivate, o violență a cărei logică e determinată de conjunctură. Mai departe, însă, stupoare : acum, după mai bine de jumătate de secol, omul își exprimă profundul regret că a dat atunci greș și că nu l-a lichidat pe nemernic. Scrisoarea, scurtă, strînge în ea atîta ură încît te înfiori. Expresie paroxistică, aproape dementă, a mult invocatei „devoir de mémoire”.

Jünger, în *Jurnal*, însemnare din 1945 : „Mlaștina face parte dintre marile arhive ale lumii.”

Din *Journal de Roumanie* (L’Age d’Homme, 1978) al lui Jean Mouton, director adjunct apoi director al Institutului Francez din București între 1938 și 1946, această mărturie care dă măsura capacității de adaptare a

unei părți a populației românești : septembrie 1944, rușii au pătruns în București ; plimbându-se pe stradă, Jean Mouton vede un subofițer al Armatei Roșii luînd ceasul de la mîna unei femei ; subofițerul mai face cîtiva pași și repetă operația, de data aceasta victima fiind un țăran. Mouton observă cum un personaj dubios îi face semne discrete rusului : e un „turnător” care îi semnaleză... trecătorii cu ceasuri. Puțin mai încolo, un alt individ la fel de dubios așteaptă să se facă și el util și să-i „miroase” – e, nu-i așa, un fel de vînătoare – pe posesorii de ceasuri ; „nu voi uita niciodată, notează Mouton, hidoșenia privirii lui, în care se îmbinau pofta, răutatea și, înainte de toate, nebunia.” Colaboraționism autohton : combinație de delațiune ordinară și „bișniță” sordidă.

Jean Mouton mai reproduce (într-o însemnare datată 16 martie 1945) un pasaj dintr-un reportaj (numele ziarului nu e menționat) despre un miting de la Cluj al Frontului Național Democratic al Transilvaniei. Îl retraduc în românește : „Lungi coloane disciplinate de cetățeni se îndreaptă către Piața Libertății, după ce au primit binecuvîntarea părintească a Marelui Eliberator al cărui suris de Giocondă emană dintr-un portret monumental instalat, încă din luna octombrie, pe un balcon al primăriei.” Surîsul de Giocondă al lui Stalin... Nu știu de ce, îmi vine în minte o discuție cu C., ziarist, „om de presă” – cum îi plăcea să se prezinte, pătruns de importanța misiei sale. Era după o întîlnire între Ceaușescu și Kim Ir Sen, iar C., excitat ca de fiecare dată cînd trăia un „mare eveniment politic”, perora, gesticulînd și fixîndu-mă cu privirea lui rotundă și vidă de imbecil perfect : „L-ai văzut pe ăla, pe coreean, cu boalfa aia la gît, pe cînd *al nostru, ce frumos e și ce prestață!*...”

„Moartea lui Ceaușescu, la sfîrșitul lui 1989, este punctul final al cotiturii istorice pe care a reprezentat-o

căderea zidului Berlinului (...) Din prăbușirea zidului ne rămân două amintiri vizuale: demolarea cu lovituri de cazma, într-o atmosferă de veselie, a zidului propriu-zis, și sinistrul proces al Ceaușeștilor, proces care nu s-a sinchisit de formalități, ca și cum comunismul trebuia să moară așa cum trăise, într-o cazarmă anonimă, imposibil de situat, fără martori și fără decor... În arbitrar, și într-un total dispreț față de forme” (Daniel Schneidermann, în *Nos mythologies*, Plon, 1995).

Mergem pe strada Henri Barbusse, traversăm piața Lenin, o luăm la stînga pe bulevardul Vaillant-Couturier, după care ne odihnim un sfert de oră pe o bancă în scuarul Armatei Roșii.

Traseul, imaginar, e perfect plauzibil: îl poți reconstitui cu mici variațiuni (Aragon în loc de Barbusse și Maurice Thorez în loc de Vaillant-Couturier) într-o „ville nouvelle” din regiunea pariziană sau într-o urbe de provincie. Prestigiul de care, timp de decenii, s-au bucurat (și continuă să se bucure) „forțele progresiste”, precum și zelul unor consilii locale, majoritar sau în totalitate comuniste, au impus astfel de denumiri care confirmă, printre altele, că „internaționalismul proletar” nu e o vorbă goală. Nu de mult, cred că în vara lui 1994, un primar a constatat cu stupeoare că piața centrală din orașelul pe care îl administrea, și unde trebuia să se desfășoare o ceremonie, se numea... piața Djerjinski. În ce mă privește, am trăit un moment unic în ziua în care, luînd autobuzul ce urma să mă lase într-un cartier din estul Parisului, am coborît la stația... Descartes-Lenin!

martie 1995. Revăd *Frantic*, al lui Polanski. Sînt, din nou, fascinat de modul în care Polanski filmează Parisul. Într-o lumină cețoasă, umedă, taxiul străbate drumul de la aeroportul Roissy la Operă; peisaj impersonal, de o banală

modernitate (autostrada, apoi bulevardul periferic, blocurile turn, reclamele tot mai numeroase și mai agresive – Kenwood, Bosch etc.). Imagini care ar putea fi de oriunde : e cadrul standard al periferiei marilor metropole. De altfel, eroul, care revine la Paris după mai mulți ani, își întreabă soția : „Recunoști ceva ? ” Apoi, schimbare bruscă, taxiul ajunge la Grand Hôtel, și avem dintr-odată senzația că regăsim un spațiu familiar. Numai că armonia convențională a cadrului este „stricată” de imaginea mașinii de gunoi (taxiul a oprit la intrarea din spate a hotelului, pe rue Scribe), iar gunoierii, grăbindu-se să-și termine treaba ca să nu-i deranjeze pe clienții somptuosului *palace*, sînt, aparent, „des travailleurs immigrés...” În definitiv, o singură scenă se petrece în Parisul „de altădată” : e o străduță liniștită, se vede o firmă, „Les Lardons”, trebuie să fi fost a unui restaurant tradițional care, însă, a dat probabil faliment, căci un afiș lipit pe geam indică „Bail à céder”... Altfel, acțiunea se petrece fie în locuri neutre, incolore, fie în altele ostentativ, țipător moderne. Baruri de noapte, cluburi private, „boîtes branchées”, unde se cîntă numai muzică americană ; personajele își dau întîlnire nu la fîntîna Saint-Michel, nu în grădina Luxembourg și nici la Palais Royal (ca în *Șarada* lui Stanley Donnen), ci la „nivelul galben” al sinistrului parking subteran de la Beaubourg, așadar în măruntaiele uzinei de malaxat modernitate. Protagonistul (jucat de Harrison Ford) bîntuie dezorientat prin aceste locuri, faptul că regăsește, reproduse în serie, elemente ale peisajului urban american nu-i diminuează angoasa, dimpotrivă, încearcă un sentiment de perplexitate constatînd că nimic nu-i aduce aminte de „Parisul lui”. Scena finală reunește cîteva din emblemele acestui nou, acestui *alt* Paris : se desfășoară sub podul Grenelle, cel cu modelul redus al Statuiei Libertății, foarte aproape se află turnul Eiffel, în dreapta se vede edificiul circular al radiodifuziunii, în

stînga – imensul ansamblu de blocuri Beaugrenelle, replică mai domesticită și mai umană a cartierului Défense.

Nu putea să filmeze acest Paris-ersatz decît cineva care cunoaște și iubește Parisul cel adevărat. În *Lunes de fiel*, Polanski face din autobuzul 96 – linia gara Montparnasse – Porte des Lilas – un pivot al acțiunii și un pretext de traversare inițiativă a orașului. Întorcînd spatele imensului și informului edificiu din beton și sticlă al gării Montparnasse, autobuzul se angajează pe străzile tăiate capricios ce leagă Saint-Suplice de Saint-Germain, se tîrîie între Cité și Hôtel de Ville, inimă a orașului strangulată de valurile de mașini ce blochează arterele, izbuteste să ajungă în Marais unde, respirînd parcă în voie, străbate cîteva din cele mai frumoase și mai neverosimil încărcate de istorie străzi pariziene, urcă, în sfîrșit, către Belleville și Menilmontant, regăsind, ca prin minune, părțile încă nedemolate în care mai reverberează mitologia Parisului popular al lui „la môme Piaf” și al filmelor lui Carné. Idee genială, de a lega intriga erotică de traseul lui 96, desenînd o Carte du Tendre al cărei cod e dat, poate, de panourile omniprezente cu reclama pentru minitelul roz : 3615 Ulla... Și oare cum va fi descoperit Polanski Școala de dans din Marais, ascunsă în curtea interioară a unui *hôtel particulier* de secol XVII din rue du Temple? Am ajuns acolo mergînd la un spectacol la teatrul Café de la Gare, a cărui intrare e tot prin rue du Temple ; intrînd în curtea interioară, am crezut că am halucinații : eram, brusc, aruncat în filmul lui Polanski, pe ferestrele deschise, atît la parter cît și la etaj, se revărsau, într-o agreabilă cacofonie, ritmuri de samba, flamenco, tango, picioarele martelau parchetul cu îndîrjire și metodă – totul, pînă la detaliu, părea să repete scena din *Lunes de fiel*. A fost unul din locurile Parisului pe care nu l-am mai putut percepe spontan, ingenuu, și peste care, de la bun început, s-a suprapus filmul lui Polanski.

iunie 1996. Dintr-o notiță de ziar aflu că o dată pe săptămână, joia între orele 14 – 17, se poate vizita apartamentul lui Proust din bulevardul Haussmann, numărul 102. Joia următoare, la două fără zece, sînt la locul cu pricina. Nu-mi fac mari iluzii. Știu că imobilul, unde Proust a locuit între 1906 și 1919, a fost vîndut, în ianuarie 1919, de către mătușa scriitorului, Amélie Weil, unei bănci, care a făcut imediat importante lucrări de transformare și renovare. De altfel, vizitarea locului e un gest de bunăvoință din partea băncii, care demonstrează, în același timp, că are și preocupări culturale. Sîntem vreo doisprezece curioși, printre care prietenii mei, soții H., veniți de la Praga, vreo două-trei americance mai coptuțe, care în mod evident „bifează” obiectivele turistice, și cîțiva tineri, probabil studenți. După cîteva minute de așteptare, și după ce completăm cîte o fișă (nume, prenume, profesie, cetățenie, vîrstă – probabil pentru identificarea publicului potențial), sîntem luați în primire de o doamnă, funcționară a băncii, care face oficiul de ghid. Urcăm la primul etaj (superbă scară de marmoră), unde doamna ne avertizează că vom vedea două din încăperile apartamentului, ce n-au suferit, pare-se, intervenții semnificative. Una dintre ele ar fi fost dormitorul, acum sală de reuniune pentru conducerea băncii ; cealaltă încăpere e foarte mică, mă întreb dacă nu e camera de la intrare, a cărei ușă a fost între timp condamnată. Ferestrele, cu vedere la bulevard, sînt date larg spre perete, încă o abatere de la „autenticitate”, deoarece, știm bine, Proust închidea ermetic obloanele, la care se adăugau perdele grele, întotdeauna trase. O americană are naivitatea să întrebe dacă pereții sînt căptușiți cu plută. Doamna de la bancă, zîbind amabil, reamintește că nu s-a păstrat nimic din fostul apartament și că doar la muzeul Carnavalet putem vedea o reconstituire a camerei lui Proust. Așa că ceea ce „vizităm” noi acum e mai mult un stimulent, un catalizator al imaginației. În spiritul, nu-i așa, *Căutării timpului pierdut...*

Fapt este că domiciliile pariziene ale lui Proust au avut un destin ciudat. Casa din strada La Fontaine, numărul 96 (acolo unde se petrecea scena sărutului matern), a fost demolată la începutul secolului. Apartamentul din bulevardul Malesherbes era, pînă deunăzi, sediul unei agenții de voiaj. Nu știu ce transformări va fi suferit imensul (vreo trei sute de metri pătrați) apartament din rue de Courcelles ; doctorul Adrien Proust îl închiriază în 1900 (Marcel avea 29 de ani), imobilul (luxos, cu șapte etaje) se află la numărul 45, nu departe, la numărul 69, locuia familia Bibescu. În fine, ultimul domiciliu al lui Proust e cel din strada Hamelin, la numărul 44 ; la etajul cinci, într-un cartier tot bine cotate (la doi pași de Arcul de triumf), însă apartamentul era mic și înghesuit. Oricum, nu s-a păstrat nimic din dispoziția camerelor, pentru că imobilul a fost transformat în hotel.

E, aici, parcă o obstinație în a șterge urmele prezenței scriitorului în spațiul parizian. Spațiu, spunea undeva Barthes, lipsit de fertilitate poetică, spre deosebire de Cabourg și Illiers. Altfel, geografia pariziană din *La Recherche* e una esențialmente mondenă, ale cărei centre de gravitate sînt cartierul Saint-Germain, grădinile din Champs-Élysées, Opera, Bois de Boulogne, hotelul Ritz... În acest spațiu, domiciliile succesive ale scriitorului au intrat în anonim ; în definitiv, Proust însuși scria, în *Les Plaisirs et les Jours* : „Il vaut mieux rêver sa vie que la vivre, encore que la vivre ce soit encore la rêver”...

„...Mersul trenurilor, cel mai îmbătător dintre romanele de dragoste...” (Proust, *Du côté de chez Swann*).

Mallarmé exprimîndu-și, într-o scrisoare, jubilația trăită în urma lecturii unui Mers al trenurilor. Mărturisind corespondentului său că încearcă niște „jouissances exquisés” și că de cîteva zile nu face altceva decît să parcurgă, febril, paginile acestei cărți pasionante. Cifrele, înșiruite

ca niște versuri, numele cu vibrații delicioase dau un „poem unic”. Și anunțându-și intenția de a compune un poem în proză pe această temă, a „proiectelor de călătorie” născute din reveria în fața paginilor sterpe, alcătuite din rubrici, linii, cifre și litere.

decembrie 1995. Mare tapaj în legătură cu expoziția de la Beaubourg „Masculin – Feminin: Sexul artei” (formularea vrea să o evite pe aceea, socotită probabil conformistă, dacă nu reacționară, „Sexul în artă”). La intrare – *Originea lumii*, tabloul lui Courbet, adus de la muzeul Orsay. În săli – sute de piese (pânze, sculpturi, desene, fotografii, filme video etc.), unele cunoscute, altele ieșind pentru prima oară din „fonduri secrete” și colecții particulare. Are arta „sex”? Pictura, ni se spune într-un text de prezentare, fiind suprafață plană, umedă, poate fi asociată cu feminitatea; sculptura, formă dură, erectilă, ar fi, dimpotrivă, masculină. A doua întrebare: există o specificitate a reprezentării în funcție de sexul artistului? Aici lucrurile se complică: reprezentarea tradițional erotică a feminității (vreau să spun – din unghiul de vedere masculin) stă alături de viziuni monstruoase, vulve uriașe, peșteri imense, întunecate, cu pereții zgrunțuroși; în celălalt sens, constatăm aceeași răsturnare a canoanelor: imaginile triumfale, jubilatarii ale falusului pierd teren în fața etalării unor sexuri plisate, stacojii, prelungind dizgrațios burți atîrnînde. Se adaugă reprezentările, tot mai numeroase și mai directe, ale homosexualității, precum și fantasma travestirii, de unde alunecarea în ambiguitate, în incertitudine. Undeva, în sînul diferenței sexuale, afirmă organizatorii, stă ascunsă o miză politică: teza mi se pare o prelungire a discursului revendicativ al minorităților, oscilînd între proiectul de a-și asuma și impune *diferența* și dezideratul de a fi *considerate la fel ca toată lumea*. Și nu e o concesie făcută modei zilei, și

totodată o dovadă de prudență (de „corectitudine”) politică, afirmația că epoca noastră s-ar afla sub semnul unui regim „cloacal” de confuzie a sexelor și că la orizont se profilează, ineluctabil, perspectiva abolirii, disoluției diferenței sexuale ?

Cîteva din punctele tari ale expoziției : *Bula suspendată* a lui Giacometti (cea care provoca suprarealiștilor o emoție violentă și inexplicabilă, un fel de neliniște erotică amestecată cu un sentiment de frustrare), *Evidența eternă* a lui Magritte, *Grădina Franței* a lui Max Ernst, *Unica, ochiul sex* a lui Bellmer, tablourile lui Georges Grosz și Otto Dix ; apoi, desene de Artaud, Picasso și Masson (replaci la Ingres – *Rafael și Fornarina*), gravuri de Bellmer pentru *Histoire de l'oeil*, fotografiile de Edmund Weston și Man Ray. Toate acestea însă alături de improvizații și producțiuni franc pornografice grație cărora expoziția capătă (intenție deliberată ?) aspect de *sex-shop*. Surpriza vine din selecția creațiilor semnate de femei : violență, grotesc, deriziune. Annette Messager, *Himere : îngerul* : în partea superioară a tabloului, steaua roșie, dedesubt o stemă în care secera și ciocanul sînt înlocuite de sîni și de un penis moale, pe care se scurg picături de sînge. Rosemarie Teckel, *Corneland* : falusuri atîrnînd jalnic în niște ciorapi de mătase neagră, puși parcă la uscat. Fotografii de Cindy Sherman și Sophie Calle – exhibiționism, punere în scenă, aceeași repulsie față de virilitate.

Moment euforic, dar de altă natură în fața *Giocondei cu mustăți* a lui Duchamp ; pe plăcuța din stînga tabloului se poate citi : „Don de Louis Aragon à Georges Marchais, pour le Parti Communiste Français”.

Originea lumii de Gustave Courbet : o pînză de 54 X 46 centimetri, un sex de femeie, de o precizie fotografică („O toison moutonnant jusque sur l'encolure ! ...”). I-a fost comandat lui Courbet de Khalil-Bey, ex-ambasador

otoman la Sankt Petersburg, stabilit la Paris, colecționar de artă (tot el i-a comandat lui Courbet *les Dormeuses*) și împătimit al jocurilor de noroc. Modelul pentru Originea Lumii pare să fi fost numita Iohanna, amantă a lui Whistler. La Khalil-Bey, tabloul era ascuns; există mărturia lui Maxime du Champ: „Dans le cabinet de toilette on voyait un petit tableau caché sous un voile vert; lorsqu'on écartait le voile, on demeurait stupéfait d'apercevoir un femme nue, de face, extraordinairement émue et convulsée remarquablement peinte, reproduite *con amore* ainsi que disent les Italiens, et donnant le dernier mot du réalisme”. Obligat să achite niște datorii, diplomatul turc vinde tabloul anticarului La Narde, de la care îl achiziționează galeria Bernheim-Jeune. Pînza e acum mascată de un alt tablou, un peisaj de iarnă. Cumpărată de baronul Hatvany, *Originea lumii* ajunge la Budapesta. În timpul războiului, colecția baronului e furată. În 1948, lui Hatvany, care se refugiase în Occident, i se propune să-și răscumpere o parte a colecției, printre piesele recuperate aflîndu-se și tabloul lui Courbet. În 1955, pînza e cumpărată de la un anticar de Jacques Lacan, la recomandarea soției acestuia, Sylvia Bataille (fiica lui Georges...). Psihanalistul n-a îndrăznit nici el să expună tabloul, camuflîndu-l după o pînză comandată special lui André Masson, de același format și montată pe un sistem culisant. „Qu'y voyait le neveu préfère de Freud? – se întreabă Jean-Pierre Dufreigne, autorul eseului *Le génie des orifices*, Belfond, 1996. Peut-être une bien vieille histoire. Notre survie. C'est par la grâce d'une vulve – mot à la consonance de fruit – que cette terre n'est pas un désert.”

În 1994, *L'Origine du monde* a fost reprodusă pe coperta cărții lui Jacques Henric *Adorations perpétuelles* (Seuil). În mai multe orașe de provincie expunerea cărții în vitrinele librăriilor a stîrnit scandal. La Clermont-Ferrand s-a înregistrat chiar o intervenție a poliției, la sesizarea unor

notabilități locale („On aura touffe vu !”, a titrat atunci *Le Canard enchaîné*).

Michel Ragon : „Nu există libertini în literatura proletară. Badinajul sexual e detestat de militanții de stînga. Libertinajul este întotdeauna de dreapta.”

„Je vous ai vue quelquefois renversée amoureusement, dans un désordre à y plonger un eunuque, arriver au plaisir rien qu'en tenant dans votre main l'arc de l'amour et disant ces autres mots jaculatoires en forme d'oraison : Ah ! comme il bande ! Ah ! comme il bande ! et le pressant de vos paillards jolis doigts comme pour l'exprimer lui-même !” – Beaumarchais, *Lettres à une amoureuse* (Seuil, 1996).

Clémenceau oferind Annei de Noailles ouă de la ferma lui și însoțindu-le de acest bilețel galant : „De bons oeufs à la coque./ Voici belle coquette./ Etant un très bon coq,/ puis-je être la mouillette ?”

Ianuarie 1997. Expoziție Nerval la Biblioteca istorică a Parisului. Superbe dagherotipuri și fotografii de epocă (Marville, Nadar), manuscrise, scrisori. Se poate vedea cum scrisul lui Nerval, atît de regulat, de clar și de caligrafic suferă, în apropierea și în timpul crizelor de nebunie, transformări uimitoare : înaintea primei crize din 1841, scrisul devine arborescent, pagina e fragmentată, spartă cu desene, bucăți de text sînt așezate pe foaie după o logică geometrică doar de poet știută ; zece ani mai tîrziu, în preajma altei crize, începe să folosească cerneală roșie, pagina capătă o agresivă, țipătoare flamboaianță.

Excelent prilej de a reconstitui peregrinările pariziene ale poetului. S-a născut pe strada Saint-Martin, la numărul 96, peste drum de locul unde se află astăzi centrul Beaubourg ; e botezat la biserica Saint-Merri, în imediata

vecinătate. 47 de ani mai târziu, se va sinucide pe strada Vieille Lanterne, aflată la nici 300 de metri depărtare. Ca să ajungă de la un punct la altul, a făcut între timp lungi călătorii în Europa, în Egipt, Liban și Turcia și a explorat universul nocturn, halucinant al unui Paris care n-avea nimic din decorul turistic de astăzi. Copilăria – în regiunea pariziană, într-o localitate cu nume rău-vestitor, Mortefontaine; elev la liceul Charlemagne, din cartierul Marais, liceu ascuns în spatele bisericii Saint-Paul. Tînăr autor romantic și boem, se instalează pe strada Doyenné, lîngă arcul de triumf Carrousel, în fața palatului Tuileries. Cartierul a fost demolat în 1852; desenele din epocă înfățișează o îngrămădire informă de case sordide și ruinate, pe locul unde astăzi se deschid grădina Tuileries și strada Rivoli. Călătorii în Belgia, Germania și Austria, apoi prima criză de demență: este internat după ce plimbase, pe aleile grădinii de la Palais Royals, legat cu o lesă albastră, un... homar. Această internare, urmată de altele, desenează încă o geografie pariziană, o geografie a alienării, urmînd traseul Montmartre – Passy; de primul cartier, pe atunci un fel de sătuc pitoresc, Nerval va rămîne atașat și îl va frecventa constant. Călătorii în Orient – Cairo, Constantinopol, Beirut –, escapade în Belgia și Anglia, și, din nou, explorare nocturnă a Parisului, îndeosebi a cartierelor atunci declassate, al căror centru se afla în Hale, zonă unde vagabonzii, noctambulii și exclușii se simțeau protejați. Contemporanii relatează că Nerval rătăcea zile și nopți pe străzile murdare și neluminate ale acestor cartiere dubioase, avînd în permanență la el un carnet în care făcea, chiar și în mers, notații. În noaptea cînd s-a sinucis, deci în noaptea din 25 spre 26 ianuarie, s-a aflat tot prin preajma Halelor, a încercat, fără succes, să obțină un pat la un soi de azil pentru nevoiași, după care s-a spînzurat de gratiile de la fereastra atelierului unui lăcătuș, pe rue de la Vieille Lanterne, stradă pe care

pictorii o reprezentau sinistru, cu șobolani mișunînd peste tot. Registrul de la morgă consemna, la numărul 21, pe Labrunie Gérard, zis Nerval, celibatar, om de litere, cauza morții : sinucidere, motivele sinuciderii : necunoscute, împrejurările morții : „*suspension*”. La numărul 22 apare un anume Brouillard Pierre, 28 de ani, muncitor, și el celibatar, care se sinucisese în aceeași noapte, aruncîndu-se în Sena ; la rubrica împrejurările morții e trecut „*submersion*”... Bună parte din strada Vieille Lanterne a fost și ea demolată, acolo s-a construit teatrul Sarah Bernhardt și se crede că pe locul unde s-a spînzurat Nerval s-ar afla acum cușca sufleurului. N-a mai rămas nimic nici din strada Doyenné, aproape nimic din Hale, mai nimic din vechiul Montmartre. Ai zice că, în aceste rătăcirii pariziene, figurînd frapant niște cercuri concentrice, Nerval se obstina să deambuleze în locuri sortite dispariției.

februarie 1996. Centenar Breton. Splendid articol al lui Octavio Paz (Breton – unul dintre autorii ale căror cărți „au tatuat secolul nostru”). Paz citează dintr-un text scris către sfîrșitul vieții, unde Breton declară că destinul său a fost legat de acela al Senei, fluviul desenînd Parisul ca și cum ar schița un corp de femeie, „la Géante” a lui Baudelaire : sexul ei este spațiul triumfiular al pieței Dauphine („sa toison brûle encore”).

Breton, întorcîndu-se după război din exilul american, convins că suprarealismul va fi principalul obstacol în fața „terorii” pe care staliniștii o instauraseră în lumea literară franceză...

De fiecare dată cînd se vorbește despre „manipulare”, „intoxicare mediatică” etc., este citată, exemplu emblematic, Timișoara.

O scrisoare (noiembrie 1992) a unui cititor în *le Nouvel Observateur*, în legătură cu dosarul pe care revista îl publicase, cu o lună înainte, pe tema „Faut-il croire les

journalistes ? ” : „Timișoara : Il me paraît vraisemblable que les journalistes n’auraient pas gobé aussi avidement le faux charnier si les faits ne s’étaient pas présentés dans un contexte anticomuniste”. De raportat și la moștenirea spirituală lăsată de Sartre : „un anticomunist este un cîine”.

februarie 1996. Pe canalul 5, documentar despre „L’épuration” ; tema – femeile tunse. Imagini de arhivă. Mulțimi zgomotoase, fețe excitate, hilare sau agresive. Copii care privesc avid. Femeile tunse sînt plimbate pe jos pe străzile satelor sau cocoțate pe platforma unui camion, încadrate de bărbați înarmați care rînjesc viril și dau scurte lovituri cu palma pe craniul ras al „păcătoaselor”. Scene de stradă : pumni, scuiptături – fiecare vrea să-și manifeste indignarea față de „les collabos”. Interviu cu martori ce relatează scene atroce (femeia pusă să se dezbrace la piele și obligată să meargă în patru labe și să latre ; un „pontos” îi înfige o pipă în anus...). Imagine : o fată superbă, blondă, așezată pe un scaun și vorbindu-i unui bărbat înarmat (se justifică ? îl roagă s-o cruțe ?) ; apoi mașina începe să acționeze, cad bucăți de păr, „coafeurul” face haz, mulțimea e în delir, aplaudă ; pe capul femeii n-a mai rămas decît un smoc de păr, în partea stîngă, chiar deasupra urechii ; bărbatul se oprește pentru a-și admira opera și a-i lăsa pe ceilalți să se bucure în voie de privilegiu. Interviu cu o femeie care a fost tunsă și care acceptă să vorbească : traumatism ireversibil. Obscenitate, oroare, sadism, voință de a umili. Femeilor li se reproșă că se culcaseră sau flirtaseră cu soldații și ofițerii germani ; în multe cazuri însă, a fost vorba de sumbre istorii private, gelozii, denunțuri, bîrfe... Aceste atrocități, care au durat cîteva zile, n-au fost niciodată sancționate. Istoricul Henri Amouroux precizează că n-a putut obține și nici n-a găsit în documente mărturia vreunui „tondeur”...

noiembrie 1994. Colocviu internațional, la Théâtre du Rond-Point; se aniversează căderea zidului Berlinului. La ședința de deschidere vorbesc, printre alții, Geremek, Fejtő, Lamberghis, Lunghin, Danielle Sallenave, Manolescu, Pavel Tigrid. Teme: ieșirea din comunism, societatea post-Gulag (Lamberghis: ex-comuniștii nu numai că nu și-au cerut scuze, dar pretind chiar că nici măcar n-au fost comuniști), relația dintre politică și cultură, criza culturii, lipsa de bani (curios, tocmai bătrînul Tigrid, ministrul ceh al culturii, e cel mai tranșant în a denunța iluzia că statul și cultura se confundă, că statul trebuie să subvenționeze cultura). Inenarabilă intervenție, din sală, a unei deputate comuniste, reprezentînd PCF-ul în parlamentul european, fostă ziaristă la televiziune, volubilă, înflăcărată, patetică (o mai văzusem „la lucru” în campania electorală, la un miting în holul de la Maison des Sciences de l’Homme). Deplîngînd și ea criza culturii în Europa de Est, deputata se lansează într-o evocare nostalgică a disidenților de odinioară. Și, interpelîndu-i îndeosebi pe Geremek, Tigrid și Lamberghis: „Domnilor, regăsiți-vă disidenții, încurajați-i, ei sînt cei care trebuie să se împotrivescă acum culturii de piață!” Și încheie apoteotic: „Noi vom fi alături de ei!”

Psihoza „securistică” (a vedea peste tot turnători, a crede că ești urmărit, că telefonul ți-e ascultat etc.) nu este o specialitate românească. Într-o carte de amintiri despre Simone Signoret, Jean-François Josselin relatează că anii de militantism, călătoriile, împreună cu Yves Montand, la Moscova, o marcase ră pe actriță mai mult decît s-ar fi putut bănuși; locuind în magnifica și miraculos de liniștita piață Dauphine din inima Parisului, cuplul cina adesea la restaurantul de la parterul clădirii vecine: pe clienții care beau un pahar în picioare, la barul restaurantului, Simone Signoret îi bănuia că sînt agenți KGB...

Oricum, această psihoză a fost, cu siguranță, o componentă structurală a lui *homo sovieticus*. În autobiografia pe care a scris-o în 1989, Nicolai Starostin, legendarul portar al lui Spartak Moscova din anii '30, povestește cum a ajuns în Gulag, fiind acuzat de „cosmopolitism” și de „apologie a sportului burghez”. A revenit din Siberia la intervenția fiului lui Stalin, Vasili, mare admirator al lui Starostin. Între Vasili și Beria s-a născut o dușmănie cruntă, deoarece unul „ținea” cu Spartak, iar celălalt – cu Dinamo. Starostin, devenit prietenul nedespărțit al lui Vasili, își amintește că, înainte de culcare, fiul lui Salin, precaut, își punea pistolul sub pernă...

octombrie 1995. Universitatea Paris X – Nanterre, împreună cu Fundația Jean Jaurès și Institutul de cercetări marxiste, organizează colocviul intitulat: „Friedrich Engels – savant și revoluționar”. N-am cum să merg, fiindcă greva generală a transportatorilor m-a blocat la Rosny. Iată câteva din subiectele comunicărilor: „Prietenia dintre Marx și Engels”, „Engels și Partidul”, „Engels împotriva dogmatismului în istorie”, „Engels și problema locuințelor”, „Inovațiile politice ale lui Engels”, „Engels și emanciparea femeilor”. Față de aceste titluri, acela al comunicării compatriotului nostru Henri-Radu Florian pare de-a dreptul subtil: „Marx și Engels, identități și diferențe în conceperea filosofiei”.

Aflu din *Le Monde* și din *Le Canard enchaîné* că Institutul de cercetări marxiste s-a rebotezat, devenind „Espaces Marx” („espace”: cuvânt la modă, alibi semantic menit a masca uniformizarea peisajului urban și a ne furniza repere culturale, comerciale sau „conviviale”). Pluralul conotează deschidere, toleranță, dialog. Primul colocviu organizat sub noua firmă se va ocupa de „Relații sociale și actori sociali în Est”, unul din organizatori asigurându-ne că titlul nu include nici un cuvânt „criptocomunist”.

Dar scurtul comentariu din *Le Monde* reamintește că, în jargonul neomarxist, „relații” înseamnă „raporturi”, iar „actori” – „clase sociale”.

Altfel, ziarul e cât se poate de receptiv la această puternică ofensivă a marxismului ; comentează pe larg apariția volumului IV din *Pléiade* al *Scrierilor politice*, a studiilor lui Henri Maler, Yves Quinion, Daniel Bensaïd (ideea comună – prăbușirea regimurilor comuniste nu înseamnă că utopia marxistă trebuie aruncată la coș). O pagină întreagă (prezentare, interviu) e consacrată unui anume Jacques Bidet, care se recomandă „gînditor marxist”. O săptămîină mai tîrziu, *Le Monde* găzduiește, meschin, într-un colț de pagină (pagină rezervată scrisorilor de la cititori), o intervenție – trunchiată – a lui Jean Kéhayan. Unii își mai amintesc, poate, de *Strada proletarului roșu* (1978), cartea pe care Kéhayan și soția lui, pe atunci membri ai Partidului Comunist Francez, au scris-o în urma unui sejur mai lung la Moscova și care a stîrnit un mare scandal, fiind interzisă la tradiționala sărbătoare a ziarului *L'Humanité*. Iată ce spune, în esență, Kéhayan : în anii '80, nici măcar Suslov, specialist absolut în limbă de lemn și cinism, n-ar fi îndrăznit să scrie și să gîndească precum Bidet. În definitiv, adaugă Kéhayan, singura chestiune care merită cu adevărat discutată este aceea de a ști dacă există sau nu acea faimoasă natură umană pe care Marx a interpretat-o într-un anume fel și care a condus la absurdul sovietic.

noiembrie 1995. La cinematograful Grand Action din Cartierul Latin, festival „Cinema și marxism”. În program, alături de filme de Pasolini și Godard, westernul de acum trei ani al lui Clint Eastwood, *Unforgiven*. Incapabil să înțeleg ce are comun acest film cu marxismul, deduc că a fost introdus pentru a sugera actualitatea și vitalitatea doctrinei ; în pliantul ce prezintă festivalul, un interviu cu cineastul Jean Marie Straub (în ce-l privește, marxist

declarat) din care se detașează acest peisaj : „Capitalismul consistă în a-i face pe oameni să creadă că trăim în cea mai bună dintre lumile posibile. Este minciuna perfectă”.

Extraordinar aici este că Straub repetă, identic, observația pe care disidenții din Est o făceau, în condițiile știute, despre sistemul comunist. Era, de fapt, pragul care, odată trecut, conferea gestului de disidență un caracter ireversibil. Pe Saharov, spre exemplu, puterea s-a prefăcut că-l ignoră pînă în 1973, cînd presa sovietică a declanșat campania împotriva lui ; și asta pentru că, în interviul acordat unui ziarist suedez, Saharov spusese că trăsătura cea mai caracteristică a regimului sovietic este că pretinde nu doar că e o societate mai bună, ci că e o societate *mult mai bună decît toate celelalte*.

Jean Schuster : „Les intellectuels français sont taillés dans un bois dont on fait les chaises longues”.

Ce scria Marcuse, idolul „revoluționarilor” din mai ’68 în *Critica toleranței represive* (1966)? Că preținsele noastre societăți democratice se bazează pe o formă de dominație atît de subtilă, încît societatea o acceptă și, căzînd în capcana toleranței liberale, își provoacă propria-i alienare. Adevărata toleranță trebuie să se exercite față de stînga revoluționară și să se manifeste printr-o formă de intoleranță preventivă față de partidele de dreapta, de guverne și de instituții.

aprilie 1996. La Fundația Cartier pentru arta contemporană – expoziție intitulată *By night*, articulată pe trei teme : noaptea urbană, noaptea în marile necropole ; noaptea stelară, propice contemplării, stimulînd imaginația și incitînd la aventură ; în fine, noaptea ca domeniu privilegiat al visului, al interiorității și al delirului. Picturi, desene, fotografii, instalații video, nu o dată în alăturări surprinzătoare : Victor Hugo, cu peisajele lui fantastice, stă lîngă Magritte și Ensor ; fotografii de Nadar, cele în

care utiliza pentru prima dată (în 1861) lumina artificială și înfățișa, cu un calm realism macabru, grămezile de cranii din catacombele pariziene; alături, pe ecranele televizoarelor, se derulează reportajele și experimentele video ale lui William Klein, Raymond Depardon și Bill Viola; o fotografie de Lewis Carroll, tot pe muchia dintre perversitate și candoare, două pînze de Emil Nolde, din seria pe care a numit-o a „picturilor nepictate” (Berlinul nocturn al începutului de secol), fotografii de Alfred Stieglitz și de André Kertesz, de Brassai și de Robert Doisneau; un Man Ray din anii '20, o fotografie minusculă luată pe Bulevardul Edgar Quinet din Paris, fond negru spart de câteva lumini pîlpîind incert. Contemporanii – tot mai sofisticăți și mai agresivi: seria de „Ferestre murdare” de Merry Alpern; caleidoscopul vertiginos al lui William Klein, „Broadway by night”; instalația video a lui Bill Viola, deformînd imaginile, metamorfozîndu-le, fracturîndu-le și prelungindu-le în jocuri infinite.

„Clou”-ul expoziției este diaporama de peste 700 de fotografii ale new-yorkezei Nan Goldin, reunite sub titlul *Balada dependenței sexuale*. Proiectate, într-o sală aparte, pe un ecran de cinema, fotografiile alcătuiesc un fel de jurnal intim, crud, adesea violent, secvențele autobiografice alternînd cu scene de stradă sau cu imagini din viața privată a prietenilor artistei. Un acompaniament muzical cu piese de jazz dar și cu teme din *Traviata* ori șlagăre la limita kitschului punctează, ironic sau tandru, această trecere în revistă a obsesiilor, spaimelor, impulsurilor obscure, derivelor, extazelor și prăbușirilor. Imagini brutale, de o forță și de o sugestivitate impresionantă. Ne aflăm, ca să reluăm o formulă preferată a „mediologilor”, în plină *videosferă*: dar totul stă sub semnul efemerului, imaginile se succed, una o alungă pe cealaltă, opera se distruge pe sine pe măsură ce pare că se încheagă, mod de exprimare deliberat sinucigaș, e vremea *zapping*-ului, e o lume unde sensul a făcut implozie.

iulie 1996. Fondată acum mai bine de un secol, agenția fotografică Roger Viollet se află și astăzi în rue de Seine, în spatele Academiei. Cîteva încăperi modeste, dintre care două dau la stradă ; vitrinele expun în permanență imagini ale Parisului de odinioară, portrete de personalități celebre ; prin ferestrele niciodată mascate de perdele vezi cercetători răsfoind, răbdător, clasoare impozante. E o arhivă uriașă, reunind colecții faimoase (Lipnitki, Albin-Guillot), cel mai vechi negativ e din 1862 (o fotografie a lui Napoleon al III-lea), administratorii actuali n-au reușit să inventarieze toate documentele (aproape șase milioane de clișee). Cum întreaga arhivă a fost lăsată prin testament municipalității pariziene, cele mai interesante expoziții temporare sînt organizate la Hôtel de Ville. Cea de acum se intitulează – organizatorii n-au făcut prea mare efort de imaginație – „Parisul, un secol de fotografii Roger-Viollet”. Imaginea de departe cea mai spectaculoasă – accidentul din 1895 de la gara Montparnasse. E o fotografie neverosimilă, aducînd mai curînd a colaj suprarrealist (îmi amintește, de asemenea, de o secvență dintr-o excelentă comedie a anilor '70, *Trans-America Express*): ceasul gării indică ora 10 : 45, locomotiva, după ce a spart peretele protector de la capătul peronului, atîrnă în vid, sfidînd legile echilibrului. Se detașează și alte imagini care par, astăzi, insolite : instantanee ale construirii turnului Eiffel, cu clișeul final, reprezentînd un domn cu mustați și mină severă, Jean Eiffel în persoană, cocoțat pe scara abruptă din vîrf ; coloana Vendôme, desfăcută bucăți în timpul Comunei ; 1910 : Sena debordează, orașul e inundat : deputații sosesc, în bărci, la Adunarea Națională ; un an mai tîrziu, deschiderea primei măcelării pentru cîini ; tot pe atunci, pe străzile orașului își fac apariția mașinării ciudate, impozante, semănînd cu ilustrațiile la cărțile lui Jules Verne : sînt primele stropitori mecanice și camioane de adunat gunoaiele. În 1937, o locomotivă aerodinamică,

exuberant futuristă, prefigurează actualul TGV, trenul de mare viteză. 1939 : în Place de Torcy, din arondismentul 18, o fermă parcă transplantată dintr-un sat pitoresc al „Franței profunde” ; patru ani mai târziu, câțiva soldați germani coborînd dintr-un velo-taxi.

Calitatea imaginilor este extraordinară. Fotografii, nu o dată anonimi, devin reporteri improvizați și, utilizînd mijloace tehnice rudimentare, dovedesc o artă impresionantă a cadrajului, un simț plastic și o intuiție fără greș. Și, în fața acestor instantanee care și-au depășit condiția lor efemeră, cum să nu fii nostalgic ? Și încă la modul cel mai banal și mai conformist cu putință, tînjind, adică, după orașul încă nesufocat de automobile, nemutilat de blocuri turn și de palate ale congreselor și sporturilor...

august 1996. Algazy are „barba rară și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuț cu sîrmă ghimpată” ; Grummer e prevăzut cu „un cioc de lemn aromatic” și cu „o bășică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată la spate”. Făpturilor imaginate de Urmuz ar trebui să li se recunoască și caracterul lor profetic. Unul din personajele filmului lui David Cronenberg, *Crash*, e o monstruoasă combinație de carne, oase, bandaje și proteze metalice. Adaptare destul de fidelă a unui roman de James Ballard, apărut în 1973, filmul urmărește fantasmеle și acuplările mai multor personaje, victime – dar victime jubilatelor – ale unor accidente de circulație. Regizorul leagă erotizarea mașinii de fascinația morții, ca juisare supremă, apoteoză a unor împreunări frenetice, a căror intensitate e potențată de bufniturile surde ale automobilelor ce se ciocnesc, de scrișnetul tablei îndoite, de spargerea în cascadă a parbrizelor sau de căderea portierelor pe bitumul autostrăzii. Sexualitatea e profanare a corpului, plăcerea nu se obține decît prin durere, trupul e violentat, lovit, rănit, acoperit de plăgi și vînătăi, brăzdat

de intervenții chirurgicale și prelungindu-se în aparate complicate pentru infirmi. Coșmar? Cîtuși de puțin, răspunde Cronenberg, priviți, declară el într-un interviu din *l'Express*, priviți în jurul vostru, uitați-vă la tinerii cu pieptul tatuat, cu nasul, urechile, buzele, sfîrcurile sînilor găurite de inele. Frenezia a automutilării, beție a vitezei, cult al mașinii, sacralizare a metalului și a betonului. Într-o diabolic-inventivă „mise en abyme”, unul dintre personaje pune în scenă, dacă se poate spune așa, reconstituiri ale unor accidente celebre: moartea lui James Dean, a lui Jayne Mansfield. Are și alte proiecte, nu mai puțin tentante: accidentele cărora le-au căzut victimă Albert Camus și Grace Kelly. Spectacole „live”, bineînțeles, totul trebuie să dea senzația autenticității, sîntem în plin „reality show”. Acum aproape trei decenii, Jacques Tati, în *Trafic*, prezenta o imagine amuzantă, chiar dacă pe alocuri neliniștitor premonitorie, a unei lumi invadată de automobile și fascinată de tehnică. *Crash* ne arată cum această lume se complace, descoperind voluptăți morbide, în propria-i agonie.

Povești cu Tel Quel

Un colocviu la Paris și altul la Londra, un număr special al revistei *L'Infini*, un eseu de Catherine Clément consacrat lui Philippe Sollers și, în fine, o masivă – peste șase sute de pagini – monografie semnată de Philippe Forest și intitulată *Histoire de Tel Quel* (Seuil), au readus în actualitate, oarecum neașteptat, zgomotosul grup care, în anii '60 – '70, își asuma cu facondă și ostentație rolul de portdrapel al avangardei literare și de avanpost al reflecției teoretice.

Tel Quel a reprezentat – și pentru noi, cei din Est – un reper interesant în măsura în care, prin valorizarea structuralismului și a psihanalizei, părea a conferi marxismului o anume suplețe. Dar dacă aici iluzia era scuzabilă, în schimb de neînțeles au fost bizarele opțiuni politice ale protagoniștilor grupului, virajele lor amețitoare, facilitatea cu care preluau clișeele și dogmele cele mai stupide și mai rudimentare. Așteptam, mărturisesc, de la cartea lui Philippe Forest o analiză lucidă în special a acestor tragicomice contorsiuni ideologice. Nu am găsit-o, și voi reveni puțin mai încolo asupra acestei absențe. Altfel, monografia este sistematică, reconstituind cu aplicație etapele formării, consolidării și destrămării grupului, prezentînd biografiile nu doar ale actorilor (Barthes, Lacan, Foucault, Althusser, Maria Antoaneta Macciochi), ci ale aproape tuturor figuranților. Sîntem serviți din abundență cu detalii nostime, nu o dată picante. Ca odinioară la suprarealiști, regăsim complicatele și violentele lupte intestinale, anatemele,

excluserile, la care se adaugă, după ritualuri binecunoscute, votul de blam și autocritica. O foarte eficientă strategie editorială, o publicitate intensă, condimentată cu scandali și provocări, conferă grupului și revistei notorietate internațională. În esență însă, era vorba de un fenomen care ținea de ceea ce se numește „parizianism”, cu toate conotațiile lui negative: superficialitate, mondenitate, snobism, spirit de coterie (o paranteză: în *Dicționarul enciclopedic al științelor limbajului*, din 1972, Kristeva era o referință capitală; în ediția revăzută din 1995, numele ei e pomenit într-o... paranteză). Cineva spunea că Tel Quel e „ultimul strigăt al discursului parizian”, reprezentînd în cultură ceea ce este marca Yves Saint-Laurent în modă și parfumuri; dar puțini recunoșteau cu glas tare că telquelistii erau pe cît de inteligenți pe atît de plicticoși, pînă la ilizibil, în producțiile lor. Revista își încheie apariția, în 1982, la fel de abrupt precum apăruse cu douăzeci și doi de ani înainte; între timp, Philippe Sollers reușise performanța să se certe cu aproape toți colegii lui și să-și continue slalomul printre ideologii și doctrine politice.

Unul din cele mai extraordinare episoade ale aventurii telquelize, povestit în carte plat și neutru, e momentul adorației pentru China. Dacă în 1968, cînd nu excludea o apropiere de Partidul Comunist, Tel Quel nu scoate o vorbă de protest împotriva intervenției în Cehoslovacia (justificare *a posteriori*: protestul ar fi fost exploatat de forțele reacționare...), curînd după aceea grupul se declară fascinat de revoluția culturală chineză și de gîndirea maoistă. Delirul a durat aproape șase ani; recitate astăzi, textele de atunci sînt literalmente năucitoare. China apărea ca imaginea însăși a Paradisului, numai calități și minunății, în timp ce bătrîna noastră Europă, ca să nu mai vorbim de America, monstrul imperialist, erau teritorii ale decadenței, abjecției, filistinismului și corupției. Călătoria din 1974 în China a micului grup condus de

Sollers (din care face parte, vai, și Roland Barthes) nu temperează acest discurs exaltat : China rămîne țara în care nu există boli, vicii, mizerie, murdărie, ci doar o perpetuă fericire. Iar cînd cineva încerca să ridice problema libertăților individuale, răspunsul venea prompt : să nu vorbim de asta, China e o altă lume, fără tradiții democratice și care ascultă, oricum, de un alt sistem de valori și coduri morale.

Cum au putut circula asemenea enormități, cum de s-au complăcut atîția intelectuali în a vehicula astfel de falsuri grosolane ? Forest eludează răspunsul : nu e prima și, în mod cert, nici ultima oară cînd se procedează la o escamotare de acest gen. Dacă iluzia comunistă legitimată de modelul sovietic a constituit în Franța subiectul unor cărți de referință, de la Alain Besançon la François Furet, despre iluzia maoistă, cu cîteva excepții (Simon Leys, Pascal Bruckner) s-au scris puține pagini consistente. Se menține încă un fel de tabù, care decurge și dintr-o anume „mauvaise conscience” a acelei părți a *intelighenției* care s-a lăsat înșelată în modul cel mai pueril cu putință. Iar cînd Sollers însuși, într-o emisiune televizată, întrebat asupra perioadei lui maoiste, răspunde eliptic și surîzător : „c’était de la poésie”, răspunsul e o eschivă inacceptabilă. Nu putem aplica la infinit două jumătăți de măsură : ceea ce la dreapta e considerat eroare gravă, pată de neșters, orbire impardonabilă, la stînga ar fi excitație juvenilă, păcat (benign) de tinerețe, lirism necontrolat. Ața roșie și groasă cu care era cusută minciuna nu poate deveni, prin miracol, subțire și transparentă, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat, ca și cum nu s-ar fi încercat travestirea adevărului și măsluirea istoriei.

iunie 1995

Pe urmele maoismului francez

Maoiștii – Aiuritoarea poveste a Gărzilor roșii franceze, cartea lui Christophe Bourseiller apărută la editura Plon, este din toate punctele de vedere o surpriză. Avem a face cu prima reconstituire sistematică, documentată, a avaturilor mișcării maoiste în Franța, întreprindere deloc ușoară, întrucât mișcarea s-a fărâmițat în zeci de mici partide și grupuri, fiecare pretinzând a continua linia justă a învățăturii Marelui Cîrmaci. Apoi, cartea e scrisă dezinvolt, fără patimă, adesea chiar cu accente de umor sec de cea mai bună calitate. Și, nu în ultimul rînd, o surpriză este însăși personalitatea autorului. Christophe Bourseiller, actor de meserie (a jucat în vreo 25 de filme), s-a manifestat, paralel, ca scriitor și ziarist. Este fiul cunoscutului regizor de teatru Antoine Bourseiller și contactul lui cu mișcarea maoistă se rezumă la o anecdotă biografică. Avea vreo șase anișori cînd celebrul regizor Jean-Luc Godard, prieten cu tatăl său, i-a înmînat, cu un aer solemn, un cadou prețios : *Cărticica roșie* a lui Mao-tze Dung. Godard a mai trecut de cîteva ori pe la familia Bourseiller, chestionîndu-l sever pe micuțul Christophe asupra conținutului faimosului opuscul. Christophe îl va citi însă, din curiozitate, abia peste trei decenii. Și așa s-a născut ideea cărții de față.

Incidențele maoismului în viața culturală franceză relevă o stranie, aproape neverosimilă fascinație pe care ideile atît de rudimentare, de grosolane ale lui Mao au exercitat-o asupra unor spirite (altfel) strălucite. O primă

observație : inițiatorii maoismului francez sînt tineri hiperintelenți, mondeni, cei mai mulți – copii de bani gata, care fac din reputata École Normale Supérieure un bastion al militantismului. Obsedați de ideea că trebuie să se apropie de clasa muncitoare, unii dintre ei se duc „la bază”, devin simpli muncitori în uzine. Nu toți trec proba : Tiénot Grumbach intră la Citröen și, în trei luni, slăbește 12 kilograme ; Roger Linhardt se angajează la Renault dar, curînd, alunecă într-o gravă derivă psihică. André Glucksmann găsește o soluție ingenioasă : înaintea manifestațiilor de stradă, se freacă pe mâini cu lanțul de la motoretă ca să aibă aerul unui muncitor care tocmai a plecat de la strung. Nenumărate alte detalii sînt de un comic irezistibil : Godard toarnă filmul *La Chinoise* într-un apartament luxos din buricul Parisului, în strada Miromesnil, numărul 16, la nici 50 de metri de palatul Elysée ; inevitabilul Jean-Edern Hallier descinde la uzinele Renault, ca să-i sprijine pe greviști, la volanul unui Jaguar ! Primele reviste maoiste sînt luxoase, rivalizînd cu *Paris Match* : le finanțează misteriosul, sulfurosul personaj Jacques Vergès, ajuns avocat celebru. Junii maoiști se joacă de-a clandestinitatea, întrețin legături cu mișcările extremiste Panterele negre și Cărarea luminoasă. Ca să fie cît mai aproape de modul de viață al clasei muncitoare, primesc consemn să se... căsătorească ! Devastează magazinul de lux Fauchon, de lîngă Madeleine, iar prada – caviar, *foie gras*, brînzeturi și mezeluri fine – e distribuită unor muncitori imigranți africani. Cer abolirea contractului salarial și distrugerea Universității. Caută cu lumînarea înfruntările cu forțele de ordine, ca să pozeze în victime. Sînt finanțați (militanții de la bază ignoră, probabil, acest lucru) de către chinezi și albanezi ; în orice caz, pentru ei lumina vine de la Pekin și de la Tirana, iar ca supremă dovadă de devotament și conștiință înaintată acceptă, cu ocazia unor întîlniri cu lideri chinezi, să se... tundă. Cutare miting revoluționar

în sprijinul proletariatului se desfășoară în saloanele opulentului hotel Lutetia ; Sollers și locotenenții săi organizează un seminar, evident tot revoluționar, în ruinele castelului marchizului de Sade... Aceasta este partea de operetă a mișcării. Există însă și reversul medaliei. Se trece la acțiuni violente, la încăierări în regulă cu poliția și mai ales cu „revizionistii”, adică militanții Partidului Comunist. În anii '70, grupurile maoiste sînt la un pas de a recurge la acțiuni teroriste, după exemplul Brigăzilor roșii sau al bandei Baader-Meinhof*. În Franța, pasul acesta nu a fost, din fericire, făcut. Dar nu puțini militanți se simt trădați, iluziile se prăbușesc, se înregistrează sinucideri în serie...

Pentru unii decepție amară, pentru alții trecere lină în zonele confortabile ale peisajului culturalo-mediatic. Glucksmann, Guy Lardreau, Bernard-Henri Lévy formează grupul „noilor filosofi” și denunță viguros comunismul, reclamîndu-se de la Soljenițin. Gérard Miller ajunge un psihanalist cu reputație mondenă, omniprezent la televiziune și la radio. Alain Geismar, liderul charismatic, este înalt funcționar în Ministerul Educației. Iar Serge July e directorul ziarului *Libération*, singura reușită viabilă a mișcării maoiste.

Cultul lui Mao s-a stins, dar întrebările rămîn. Cum e posibil ca atîtea inteligențe strălucite să fi vorbit și să fi scris ani de zile într-un limbaj de lemn care pînă și nouă, celor din Estul Europei, ne părea ridicol? Cum de s-au putut implica și lăsa manipulați un Sartre, un Foucault, un Maurice Clavel și un Claude Mauriac? Cum, în fine, a putut renaște atît de repede cultul lui Stalin sub forma, la fel de imbecilă dar încă și mai caricaturală, a adorației lui

* Pe urmele lui Sartre și Genet, Sollers sprijină organizația Septembrie negru și aprobă acțiunea de comando de la München...

Mao ? Răspunsuri ar putea da unii din protagoniștii de ieri ai maoismului, azi vedete ale *inteligenței* pariziene. Nu se grăbesc. Mulți dintre comuniști și-au făcut „autocritica”, goșiștii în schimb au trecut direct de la Troțki, Mao și Che Guevara la neoliberalism și la „talk-show”-uri. Ocultare simptomatică, ascunzând, probabil, mai mult nostalgii decât regrete.

octombrie 1996

Arta de a (te) înșela

Greșeala este omenească ; dar cînd cei care greșesc se prevalează de competențe superioare sau dau erorii aparențele previziunii științifice, atunci lucrurile se complică. Aceasta este tema pe cît de amuzantului pe atît de instructivului eseu al lui François-Bernard Huyghe, *Experții sau arta de a te înșela, de la Jules Verne la Bill Gates* (Plon). Utopiile nu datează de ieri, de alaltăieri, însă voga previziunilor, a anticipațiilor tehnologice este o caracteristică frapantă a societății moderne. Acum un secol, observă Huyghe, întîlnim aceleași obsesii : roboții, simularea realului, comunicarea instantanee și universală. De o bună bucată de vreme, a imagina noi moduri de transport e o adevărată manie, iar ordinatele, ce să mai vorbim, au declanșat un irepresibil delir anticipativ. Erorile de apreciere în ce privește aplicarea cutărei sau cutărei invenții sînt nenumărate : pentru 1970 era anunțată desalinizarea, în vederea consumului, a apei oceanelor ; pentru 1976, televiziunea holografică în trei dimensiuni, automobilul electric, trotuarele rulante și prevenirea cancerului ; pentru 1978, autostrăzile automatizate și trenul cu propulsie atomică. Toate acestea, și multe altele de același calibru, nu sînt extrase din literatura științifico-fantastică, ci din lucrări foarte serioase, semnate de savanți renumiți. În politică, e și mai și : nenumărați au fost cei care au prezis finlandizarea Europei, superioritatea economică zdrobitoare a Germaniei de Est față de cea din Vest, creșterea amețitoare a nivelului de trai în Uniunea Sovietică etc., etc.

Fenomenul e atît de amplu încît autorul crede a putea identifica două-trei principii simple, ce guvernează arta de a te înșela întotdeauna și de a obține, totodată, un entuziast consimțămînt colectiv ; iată-le : cu cît te înșeli mai mult, cu atîta recidivezi ; cu cît prezici mai mult, cu atîta te înșeli ; în fine, cu cît e mai enormă, cu atît eroarea pare mai convingătoare, mai credibilă.

Polarizarea viziunilor predictive este evidentă : pe de o parte, o imagine a viitorului exuberantă, optimistă, armonioasă ; pe de alta, o imagine apocaliptică, dezastruoasă. Faptul că ne aflăm într-o perioadă de sfîrșit de mileniu favorizează proiecția negativă. Teama de anul 1000, reamintește François Huyghe, a fost, pare-se, o invenție a istoriografiei romantice ; spaima de anul 2000, în schimb, nu mai e un mit, ci o epidemie : după un recent sondaj, 80% dintre americani cred în Apocalipsă. Sfîrșitul lumii e o temă recurentă, filmul-catastrofă – o prezență obișnuită ; după 1989, anul primei revoluții fără utopie, s-a răspîndit ideologia fără Paradis...

Dar viziunile optimiste încearcă, și ele, să țină pasul. Comunismul = puterea sovietelor plus electrificare, suna sloganul leninist. Electricitatea a fost ulterior înlocuită cu telecomunicațiile și, mai recent, cu mirajul societății informaționale. Comunicarea a devenit un scop în sine. Sîntem condamnați să ne bucurăm de binefacerile Internetului și ale ordinatului. Autostrăzile informaționale aduc, ca prin minune, pace, prosperitate, libertate. În plus, e o lume curată, care satisface și exigențele ecologiei, ea însăși mare amatoare de viziuni apocaliptice. O lume care îi împacă pe toți, inclusiv pe savanții profeți gen Alvin Toffler sau pe cercetătorii grupați în temutul Club de la Roma.

Chestiunea, desigur, nu este de a contesta progresul tehnologic și nici de a interzice dreptul, firesc, la vis. Ceea ce vrea să arate François Huyghe este că sîntem, de ani de zile, bombardati cu informații și teze ce au

respectabilitate științifică și sînt avansate de personalități în principiu credibile. Nimeni nu se mai formalizează constatînd că s-au debitat enormități, multe din ele deloc inocente. Michel Rocard era, în anii '80, partizan înfocat al aplicării, în Franța, a sistemului de autogestiune... iugoslav; un raport, redactat de un organism foarte serios, prezenta, la începutul anilor '70, România drept model de societate... ecologică; experiența chineză a fost socotită de un René Dumont (și de atîția alții) drept soluția magică pentru viitorul omenirii; să amintim și fantasmatele generate de sensibilitatea post-romantică, frenetic comunitară, a Americii anilor '60. Și acum, ciberspațiul, lumea cibernetică, aseptică și maleabilă, care se prezintă, cum nota undeva Alain Finkelkraut, drept angelică, surîzătoare, disponibilă, receptivă, contrastînd cu agresivitatea cronică a lumii noastre incoerente. Ce putem opune falșilor profeți, viitorologilor dezlănțuiți, ideologilor însetați de certitudini? Un singur antidot, conchide François Bernard Huyghe, care se numește *memorie*.

mai 1996

Destinul unei mărturii despre Gulag

Dincolo de excepționala ei valoare documentară și literară, *O lume aparte*, cartea lui Gustaw Herling pe care Gallimard o retipărește (octombrie 1995) în colecția de buzunar Folio, reprezintă un caz edificator pentru cenzura ocultă, dar nu mai puțin eficientă, care s-a exercitat în mediile editoriale occidentale asupra mărturiilor despre Gulag. Gustav Herling-Grudzinski s-a născut în 1919 în Polonia, lângă Kielce. Student în litere la Universitatea din Varșovia, se remarcă prin câteva subtile articole consacrate compatriotului său, pe atunci încă nu celebru, Witold Gombrowicz. După pactul Molotov-Ribbentrop și ocuparea Poloniei, Herling trece clandestin frontiera lituaniană, în intenția de a se alătura armatei poloneze din Franța. Este arestat de NKDV și închis mai întâi la Vitebsk, mutată scurtă vreme la închisoarea din Leningrad după care e trimis în Gulag, în lagărul din Ierțovo. Rămîne acolo timp de doi ani, unul din milioanele de sclavi care trăiau în condiții atroce și munceau pînă la epuizare pentru a compensa cît de cît dezastrul economic și militar al Uniunii Sovietice. Declanșarea războiului germano-rus schimbă statutul lui Herling și al multor altor polonezi din pușcării și lagăre. El însă nu va fi eliberat decît foarte greu, după ce va face greva foamei și va fi mai aproape de moarte ca oricînd. Reușește, în cele din urmă, să se înroleze în armata poloneză ca urmare a acordurilor dintre guvernul sovietic și guvernul polonez din exil, de la Londra. Traversează

Iranul, Irakul, Palestina, Egiptul, ajunge în Italia, ia parte la bătălia de la Monte Cassino. După război trăiește o perioadă la Londra, se căsătorește cu o italiancă (Lidia, una din fiicele lui Benedetto Croce) și, din 1955, se stabilește la Neapole (locuind în palazzo Croce și socotindu-se, cu umor, un „polonez napolitan”). A fost unul din animatorii importantei reviste poloneze din exil, *Kultura*, iar în Polonia, firește, a fost publicat abia în ultimii ani.

O lume aparte a fost scrisă în 1949, așadar la puțin timp după cumplita experiență a Gulagului. Cartea a apărut mai întâi în Anglia, în 1951, cu o prefață a filosofului Bertrand Russell. Filosoful insistă asupra faptului că textul, mărturie impresionantă, e și de o calitate literară incontestabilă. Cum sîntem, repet, la începutul anilor '50, prefațatorul ține să sublinieze că acordă încredere deplină relatării lui Herling: „este absolut imposibil, scrie el, să punem la îndoială sinceritatea autorului”, și adaugă: „Tovarășii de drum care refuză să creadă în adevărul unei cărți precum aceea a lui Herling sînt, cu siguranță, ființe lipsite de omenie, deoarece, dacă ar avea sentimente, n-ar respinge evidența, ci și-ar da osteneala să examineze lucrurile mai îndeaproape”.

Temerile și avertismentele lui Russell nu erau, din păcate, fără justificare. Cariera cărții s-a oprit, atunci, în acel punct. În Anglia, un comentator punea la îndoială credibilitatea mărturiei, întrucît autorul e polonez, iar polonezii, nu-i așa, îi detestă pe ruși. În Franța, consilieri editoriali influenți îi sfătuiesc pe directorii de la Plon și Gallimard să *nu* publice cartea^{*}. Era prima descriere a

* Practica este curentă și se pot cita și alte exemple cel puțin la fel de flagrante. Cînd s-a decis traducerea în Franța a cărții lui Arthur Koestler, *Zero și infinitul*, editorul Calmann-Lévy a primit vizita unei impozante delegații a Partidului Comunist

universului concentrațional sovietic, și asta înaintea morții lui Stalin. „Argumentele” sînt cele cunoscute: chiar în ipoteza că un Herling spunea adevărul, acesta trebuia ascuns pentru a nu năruia idealurile și speranțele clasei muncitoare: „Il ne faut pas désespérer Billancourt” (acolo se aflau uzinele Renault) – este fraza atribuită lui Jean-Paul Sartre, ce-i aparține de fapt, după cîte se pare, lui Romain Rolland și care rezumă perfect atitudinea, cu incalculabile consecințe, *intelighenției* „progresiste” occidentale. Albert Camus, luînd cunoștință de manuscris și entuziasmîndu-se, intervine pe lîngă Gallimard: zadarnic. În iunie 1956, Camus îi scrie lui Herling cîteva rînduri calde, arătîndu-și din nou prețuirea pentru carte, dar precizînd, jenat, că ea a fost respinsă, probabil, din rațiuni... comerciale („J'avais beaucoup aimé votre livre et j'en ai parlé

Francez, în frunte cu însuși Jacques Duclos, care i-a cerut să abandoneze proiectul. Editorul a rezistat presiunilor, însă traducătorului, mai slab de înger, i s-a făcut frică; s-a ascuns mai întîi sub un pseudonim, după care a cerut să dispară complet de pe copertă (cartea poartă doar mențiunea *traduit de l'anglais*). Povestea s-a repetat doi ani mai tîrziu (1947), cînd apare traducerea mărturiei lui Kravcenko, *J'ai choisi la liberté*; neputînd împiedica apariția cărții, comuniștii declanșează o violentă campanie de calomniere a autorului, care se încheie (e un fel de a spune) cu faimosul proces din 1949. Dar, încă în 1935, Gallimard refuzase să tipărească o carte devenită și ea clasică, *Stalin*, de Boris Suvarin. Senzațională a fost atunci atitudinea lui Malraux (membru în comitetul de lectură al editurii), senzațională prin amestecul de cinism și oportunism. Malraux nu sprijină cartea și iată cum îi explică lui Suvarin motivele ce l-au determinat să ia această decizie: „Cred că aveți dreptate, dumneata, Suvarin, și prietenii dumneata, însă eu voi fi alături de voi atunci cînd veți fi cei mai puternici” (Suvarin a revelat sinistra declarație a lui Malraux în cuvîntul înainte al ediției din 1977 a cărții despre Stalin).

chaleureusement ici. Pourtant la décision a été finalement négative, surtout, je crois, pour des raisons commerciales. J'en ai été personnellement très déçu et veux vous dire au moins que, selon mon opinion, votre livre devrait être publié et lu dans tous les pays, autant pour ce qu'il est que pour ce qu'il dit"). Scenariu asemănător în Italia unde cartea, deși tipărită, n-a fost difuzată ; ironie a sorții, Herling este astăzi publicat de Feltrinelli și are cronici hiperreligioase în *L'Unità*, cotidianul fostului Partid Comunist.

În Franța, *O lume aparte* a apărut, așadar, treizeci de ani mai târziu, în 1985, la editura Denoël, pentru ca, după încă un deceniu, să fie reluată de Gallimard. Publicarea i se datorează în parte scriitorului spaniol Jorge Semprun, el însuși om de stînga, refugiat politic în Franța, ajuns apoi ministru al culturii în guvernul lui Felipe Gonzales și romancier de notorietate mondială. Dacă *O lume aparte* e tipărită în franceză cu o întârziere de peste trei decenii, scrie în prefață Semprun, cartea n-a pierdut nimic din forța ei, din strania și *senina ei frumusețe*. Aprecierea n-are cum să nu surprindă : ce „senină frumusețe” e în această descriere halucinantă a mizeriei extreme, a torturilor sălbatice, a muncilor istovitoare în frigul și zăpezile Marelui Nord, în această lume populată de schelete și fantome, de indivizi reduși la condiția de sclavi, bătîndu-se pentru o coajă de pîine mucegăită, turnîndu-l pe vecinul de pat pentru o lingură de supă chioară și acceptînd, la anchete, cele mai abracadabrante acuzații, fie în speranța, întreținută de torționari, că vor fi astfel eliberați, fie din fidelitate oarbă, fanatică, față de idealul comunist ? Senina frumusețe vine, probabil, din păstrarea, ce ține de miracol, a resurselor de umanitate, din comportarea, de o aproape neverosimilă rectitudine, a unora ca Herling însuși, din credința că răul, chiar în formele lui cele mai demente și mai absurde, nu este veșnic. Acesta e „mesajul”, tonic finalmente, al cărții lui Gustaw Herling, care o înscris

printre marile mărturii asupra universului concentraționar, alături de *Amintiri din casa morților* a lui Dostoievski, atât de des citată în textul lui Herling, și alături de cărțile unor Soljenițîn, Primo Levi, Șalamov. Venind de la capătul infernului, *O lume aparte* a trebuit să treacă prin purgatoriul conformismelor și lașităților intelectuale.

august 1996

*

În *Le Monde* din 23 ianuarie 1998, pe o întreagă pagină, sub semnătura Marion Van Renterghem, o convorbire, la Neapole, cu Gustaw Herling. Pentru a situa fascismul italian în raport cu cele două totalitarisme ale secolului, comunismul și nazismul, scriitorul evocă o întâlnire cu Giorgio Bassani, când acesta i-a anunțat iminenta traducere în poloneză a celebrului său roman, *Grădinile Finzi-Contini*; e vorba acolo de măsurile antisemite luate de Mussolini în 1938, cu o serie întreagă de interdicții, printre care și aceea de a frecventa terenurile de tenis: „Bassani era foarte fericit că romanul său va apărea în Polonia, ca și mine de altfel, comentează Herling. Dar l-am prevenit: când polonezii vor citi că fascismul în Italia însemna să fii privat de o partidă de tenis, o să-i umfle rîsul.”

Și încă: „Pe măsură ce trec anii, constat că e tot mai dificil dialogul cu cei care n-au avut experiența reală a totalitarismului. (...) Ce vreți, mă fac să surîd acești americani neliniștiți de urmările societății de consum, în timp ce milioane de oameni au murit visînd la ea...”

O biografie fabuloasă

Către sfârșitul lui 1997, a apărut la editura Cherche-Midi un *Manual al Gulagului*, sub semnătura lui Jacques Rossi. S-a vorbit mai puțin despre el, deoarece tocmai se declanșaseră polemicele în jurul *Cărții negre a comunismului*. *Manualul* lui Rossi apare însă în Franța cu peste un deceniu întârziere, iar povestea lui este ea însăși revelatoare pentru blocajele, complexele și ipocriziile occidentale față de problema comunismului : propunând, încă din 1985-86, cartea editorilor francezi, Rossi este refuzat, sub pretextul că ea interesează un public prea restrâns ; de fapt, așa cum avea să declare mai târziu autorul însuși, cartea deranja și, vorba românească, „nu era momentul...” *Manualul* e tipărit totuși la Londra (1987), cu o prefață de Alain Besançon, New York (1989), cu o postfață de Robert Conquest, Moscova (1991) și Tokyo (1996). Avatarurile cărții sînt însă, la urma urmei, doar un detaliu dintr-o biografie absolut senzațională.

Jacques Rossi s-a născut la 10 octombrie 1909 în orașelul Bourg-la-Bresse ; cum mama sa se recăsătorise cu un polonez, își petrece adolescența la Varșovia. Devine, la 17 ani, membru al Partidului Comunist (clandestin) din Polonia. Arestat pentru a fi distribuit manifeste, e condamnat la nouă luni închisoare. Ajunge la Moscova, unde e recrutat de Komintern, pentru darurile sale excepționale de poliglot (vorbește vreo zece limbi). E trimis în diferite misiuni, sub nume false, în Europa și Africa. La Paris e student la Institutul de Limbi și Civilizații Orientale

(INALCO). În octombrie 1937 se află în Spania, în spatele liniilor lui Franco, avînd misiunea de a asigura, printr-un emițător clandestin, legătura cu republicanii. Puțin mai tîrziu, e convocat de urgență, și fără nici o explicație, la Moscova. Militant devotat, ascultă de ordin dar, îndată ce ajunge în capitala socialismului victorios, e arestat, dus la Lublianka, anchetat, torturat, reținut vreme de doi ani, cît să i se confecționeze un dosar (printre acuzații, aceea de spionaj în profitul Franței și Poloniei). E expedit în Siberia, la Nord de Cercul polar, într-un lagăr aflat pe malul fluviului Ienisei. Rămîne în Gulag timp de *nouăsprezece ani*, cunoaște o lume de o diversitate uluitoare, formată din victimele valurilor succesive de arestări, generali acuzați de trădare, țărani învinuiți de sabotaj, foști luptători din Spania care, torturați, „mărturisesc” că au fost spioni, prizonieri de război, mai ales germani și japonezi, foști nomenklaturiști căzuți în dizgrație etc., etc. Eliberat în 1945 e, trei ani mai tîrziu, din nou condamnat ; trece pe la Norilsk, printr-o închisoare de lîngă lacul Baikal și, în sfîrșit, i se impune domiciliu forțat la Samarkand. După raportul lui Hrușciiov la Congresul XX este, pe 16 septembrie 1956, eliberat. Se duce la Moscova, caută ambasada franceză, milițienii nu-l lasă să intre, sare zidul, intră în clădire și prima frază în franțuzește pe care o aude după aproape două decenii este aceea rostită de o femeie, tînă, frumoasă și elegantă, care țipă la el : „Ce faci, îmi murdărești parchetul cu încălțările duminicale pline de zăpadă ! ” Era soția unui consilier al ambasadei, care consilier îl primește, îl compătimizește, îi dă cîteva cutii de conserve și chiar îl conduce pînă la stația de metrou, unde e imediat „umflat” de agenții KGB. Astăzi, își amintește amuzat de acest episod („în fond, ce puteam cere ? nu luptasem eu ca să răstorn sistemul capitalist ? ”), a rămas doar cu o mică manie : îi roagă pe toți cei care îl vizitează în garsoniera lui modestă din Montreuil, o suburbie a

Parisului, să se descalțe... Nu va putea părăsi Uniunea Sovietică decît în 1961 cînd, după o grevă a foamei, i se îngăduie să se stabilească în Polonia. Va fi, pînă în 1971, profesor de literatură franceză la Universitatea din Varșovia. Lucrează în această perioadă la marele său proiect, un fel de dicționar al Gulagului ce trebuia să fie în același timp o enciclopedie și un manual (de fapt, un manual de supraviețuire...). Pleacă din Polonia și obține o finanțare de la Universitatea Georgetown, revenind în Franța abia în 1985, după o absență de vreo cinci decenii...

A publicat, în 1996, la o editură aproape necunoscută, Elikia, o cărticică de nici două sute de pagini intitulată *Fragmente de vieți* (cu subtitlul, mai explicit, *Douăzeci de ani în lagărele sovietice*). Abia atunci a început să se vorbească în Franța despre acest personaj uimitor, care se recomandă drept „academician al *praxis*-ului marxist-leninist”. În Gulag, Jacques Rossi a descoperit nu abaterea de la comunism, ci *realitatea* lui. „Nu sînt o victimă, declară el într-un interviu. Angajat sincer în lupta comunistă, am avut șansa să iau măsura unei utopii sociale egalitare pentru care, la douăzeci de ani, eram gata să-mi dau viața. Grație NKDV-ului și grație formației mele am putut să studiez în profunzime Gulagul, care este pentru mine o imagine a societății sovietice înseși.” Acolo, în lagăr, adaugă Rossi, a devenit încetul cu încetul conștient că idealurile comuniste, oricît de seducătoare ar părea, sînt în fapt niște iluzii irealizabile. Gulagul i-a revelat faptul că singura egalitate pe care reușise s-o instaureze sistemul era egalitatea în fața torturii. Nu o dată, victimele își asumă, prin supunere oarbă la ideal, condiția ; unii deținuți, comuniști convinși, plîng la moartea lui Stalin sau, știindu-se nevinovați, sînt preocupați de ideea că adevărații „dușmani ai poporului” ar putea înșela vigilența Partidului. Am trăit, consideră Rossi, „în laboratorul socio-politic în care se fabrica omul nou”. Și, iarăși, i se pare că, de fapt, a avut

noroc : „Puteam să îmbrățișez o carieră universitară, să am o casă de vacanță. Eu însă m-am angajat, crezând într-un ideal, pe drumul care duce la viitorul luminos. Dar viitorul nu era luminos. Am avut minunata șansă să parcurg tot drumul. Am crezut că dețineam adevărul, acum misiunea mea este să fac cunoscută această eroare.” Așadar, să depună mărturie.

În vara lui 1996, l-am văzut pe Jacques Rossi comentând, pe canalul de televiziune ARTE, o emisiune despre lagărele siberiene. Arătând, la 87 de ani, o vivacitate incredibilă și, neașteptat, o bună dispoziție reconfortantă, a definit sistemul sovietic drept o extensiune a Gulagului, adică un sistem bazat pe teroare și minciună. Până și economia funcționa la fel : în lagărele de muncă deținuții învățaseră „tehnica” de calculare a muncii fictive. Atunci, declară Rossi, a avut o revelație fundamentală, anume că sistemul comunist, mai devreme sau mai târziu, se va prăbuși. L-am revăzut de curînd, intervievat cu prilejul apariției *Manualului Gulagului*, purtîndu-și cu aceeași epatantă vioiciune vîrsta și avînd aceeași inteligență în priviri și în surîs ; rețin răspunsul la o întrebare mai ambiguă a interlocutorului său, relativ la eventualitatea reactualizării proiectului comunist : dacă ar reapărea comunismul, a spus Rossi, asta ar însemna, din nou, milioane de morți. Era, într-un fel, contribuția lui la dezbateră din jurul *Cărții negre...*

decembrie 1997

Ah! Organele-s sfărmate...

Spitalul de psihiatrie Sainte-Anne se află în partea de Sud a Parisului, între parcul Monsouris și celebra închisoare, cu nume involuntar comic, *La Santé*. Spitalul se întinde pe multe hectare și e structurat ca un adevărat cartier, cu străzi, intersecții, spații verzi. Mai exact spus, aleile poartă nume de străzi ; ca să ajungi, spre exemplu, la pavilionul sau laboratorul cutare, o iei pe aleea Van Gogh, faci la stînga pe Hölderlin, apoi la dreapta pe Nerval, după care o ții înainte pe Verlaine și ajungi, în sfîrșit, pe aleea Schopenhauer, punctul terminus prezumtiv al periplului tău. La început ești tentat să vezi aici dovada generoasei deschideri către cultură a administratorilor spitalului. Nu poți totuși să nu te întrebi : de ce aceste nume și nu altele ? Misterul e ușor de dezlegat : artiștii, scriitorii și filosofii ale căror nume ornează plăcile de pe alei au avut, toți, probleme în ce privește sănătatea psihică. Demersul e dublu și de o perversă ambiguitate : pe de o parte, bolnavilor li se sugerează că și marilor personalități li s-a întîmplat, și încă adesea, să nu fie în toate mințile ; efectul urmărit e consolator și reconfortant. Pe de altă parte, lui Hölderlin, Nietzsche, Verlaine, Baudelaire etc., etc., li se contestă implicit – și fără drept de apel – apartenența la lumea celor normali ; nebunul, chiar dacă e geniu, tot nebun rămîne. De aici nu mai e decît un pas pînă la a afirma că geniuul, ca să fie geniu, este mai întîi, în mod obligatoriu, nebun.

Tema, foarte veche, e reluată, pentru a *n*-a oară, într-o carte apărută la editura Plon și intitulată – se putea altfel? – *Geniul și nebunia în pictură, muzică și literatură*. Autorul, Philippe Brenot, a mai publicat vreo zece cărți și este de profesie antropolog și psihiatru. Brenot a inventariat sute de cazuri de personalități la care geniul, spune el, se îngemănează cu nebunia. Lista, adaugă autorul, ar putea fi prelungită „la infinit”, afirmație ce ridică un serios semn de întrebare asupra criteriilor ce pot circumscrie și defini normalitatea. Brenot trece în revistă o multitudine de ipostaze: melancolia, depresia, crizele halucinatorii, dependența de droguri, pulsionile suicidare, obsesiile, dedublarea, delirul, complexe de tot soiul, ilustrându-le cu foarte numeroase exemple, de la Ioana d'Arc la Luther și Rimbaud, de la Gauguain și Cocteau la Schumann și Nerval, de la Goethe și Balzac la Hemingway, Virginia Woolf și Romain Gary. În definitiv, cazurile pe care le citează Brenot sînt, în majoritate, cunoscute și impresionantă e doar amploarea inventarului. Dar autorul își construiește cartea în funcție de o teză a cărei paternitate o revendică orgolios: anume, că artele limbajului și artele nonverbale (artele plastice și muzica) nu sînt egale în fața nebuniei. Scriitorii sînt, de departe, mai expuși tulburărilor mentale. De aici, consideră Brenot, și înclinația lor de a-și alege un pseudonim, ba chiar de a se disimula, precum Pessoa, în spatele mai multor nume de împrumut.

Teza, la prima vedere năstrușnică, merită totuși să ne rețină atenția. Așadar, tot scriitorii sînt cei mai predispuși s-o ia, cum se spune, razna. Natura limbajului verbal joacă aici un rol decisiv și, în fond, Brenot se face într-un fel ecoul teoriilor nu de mult în mare vogă ale lui Lacan și Foucault. Mergînd pe acest fir, apare o întrebare inevitabilă: ce credibilitate se poate acorda scriitorului dacă starea lui obișnuită este exaltarea și dacă, oricum am întoarce-o, geniul creator e inseparabil de patologic?

Philippe Brenot lasă, prudent, întrebarea în suspensie. Eu aş propune ca posibil răspuns o frază a lui Kazimier Brandys, admirabilul scriitor polonez, fost disident în Polonia comunistă, dar care a trăit, cu intermitențe, și în Occident. Scrie Brandys : „Un regim opresiv poate înnebuni un om, dar libertatea poate face din el un idiot”. Iată, cred, o temă de reflecție mult mai fertilă ; era să adaug : mai normală, dar mi-e teamă să nu-i contrariez pe confrății domnului Brenot.

februarie 1997

Reîntîlnire cu Miciurin

Încercînd zilele trecute să degajez un colț de cămară am dat, într-o cutie, printre agende vechi, fotografiile și scrisori, peste vreo duzină de caiete de-ale mele din școala primară. Le păstrase tatăl meu care, cînd era vorba de cărți și hîrtii, nu arunca nimic ; nici astăzi, la aproape zece ani de la moartea lui, n-am reușit să fac ordine în mica parte din „arhiva” pe care am dus-o la mine, restul fiind obligat atunci să arunc, după o triere sumară și, mai mult ca sigur, pripită. Am deschis și am început să răsfoiesc unul din caiete cu sentimentul că intru în intimitatea unei ființe străine. Caietul cuprinde teme la română, din aprilie-iunie 1953, cînd eram în clasa a II-a. Sînt dictări, texte copiate din carte, răspunsuri la întrebări, „planuri” (un fel de rezumate ce rețineau „ideile principale”) și o singură compunere liberă. Nu am manualul, dar conținutul lecțiilor poate fi dedus cu ușurință. Iată un „plan” datat joi 30 aprilie 1953 : „1. Iliuță răsfoiește cartea. 2. Iliuță zărește portretul lui Iosif Visarionovici Stalin. 3. Amintirea lui Iliuță despre vorbele tatălui său. 4. Iliuță seamănă pe marele Stalin cu soarele. 5. Stalin cel mai bun și mai scump părinte”. Acest Iliuță trebuie să fi fost un personaj recurent, pentru că el reapare într-o poezie transcrisă pentru miercuri 3 iunie 1953 și intitulată „Portretul” :

*„Cîntă greierașul în odaie,
Iliuță, cartea răsfoiește...
Uite, deodată pe o foaie,
Chipul drag din fața lui zâmbește.*

*Este Stalin ! Cât n'a povestit
Tata despre viața-i minunată
Îl numesc părintele iubit
Mii de muncitori din lumea toată.*

*Și aseară, tata i-a mai spus
Despre Stalin, mult ca niciodată
Că din țara lui, cum alte nu-s
Drumul către pace îl arată.*

*Mult se mai gândește Iliuță
Singurel în camera cea mare.
Cartea o așează pe măsută
Cu portretu'n față, ca un soare.*

*Dar nu-i singur Iliuță, nu-i.
Ca o mângâiere caldă simte
Cum veghează dârz în preajma lui
Cel mai bun și mai iubit părinte."*

După cum se vede, Tătuca era omniprezent, chiar dacă trecuse de trei luni pe lumea cealaltă. Nu pot stabili paternitatea „Portretului” : e singurul loc unde numele autorului nu e menționat. Caietul mai cuprinde „Cântec de 1 Mai” de V. Maiacovschi, : ”Vara” de Demostene Botez, „Ne vin oaspeți” de Nina Cassian („Oaspeți dragi ne vin la școală./ Nici o mână nu e goală./ Și când ei ne-or trece pragul,/ Vom întinde cu tot dragul// Florile culese'n luncă,/ Taților frunțași în muncă!”). Sîmbătă 23 mai în caiet apare „Scrisoarea către tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej” de Virgil Teodorescu :

*„La noi, la cerc făcui un avion
Cu trupul svelt dar fără de motoare.
Aș vrea să urce iute ca un șoim
Și pân'la masa ta să zboare.*

*Dac'ar porni ca rîndunica'n zbor
Iubirea noastră ți-ar aduce-o ție
În scrisorica asta, mărturie –
Părinte și iubit conducător.”*

Nu lipsesc, firește, alte subiecte binecunoscute : fascismul („Fasciștii, răi ca lupii, o să piară”), armata sovietică eliberatoare, rolul lui Lenin în schimbarea orînduielilor nedrepte, binefacerile electricității, realizările muncitorilor și mai ales ale țăranilor din gospodăriile agricole colective. Foarte puține sînt temele lipsite de conotații ideologice (întrebări despre legume, fructe, despre anotimpuri). Culmea culmilor, singurului text clasic – „Inul și cămașa” de Ion Creangă – i se adaugă o frază de un total prost gust, vizînd aducerea lui în „actualitate” : „Dar în fabrici se țeș fel de fel de pânzeturi, mult mai ușor și în timp mult mai scurt”. Pe alocuri, întrebările și răspunsurile, aparent inocente, capătă o notă de umor involuntar :

„1. Unde ajung scrisorile după ce au fost puse în cutii poștale? Scrisorile ajung la poșta centrală.

2. Ce se întîmplă cu scrisorile la poștă? La poștă scrisorile sunt alese după adresă...”

E extraordinar cum memoria a evacuat toate aceste aberații și tîmpenii. Dar și mai uluitor e modul în care școala devenise un spațiu al duplicității. În ce mă privește, știu absolut sigur că, atunci, scriind aceste fraze, nu credeam în ele. Îmi amintesc perfect momentul cînd s-a anunțat moartea lui Stalin : eram la bunica mea și cei cu care ea împărțea micul apartament (un fel de rude îndepărtate) au năvălit în cameră și s-au aruncat de gîtul bunicii strigînd : „Tanti Tincuța ! Tanti Tincuța ! A crăpat Stalin !” Îmbrățișări, lacrimi de bucurie... Crescusem într-un mediu „reacționar”, iar părinții mei luaseră hotărîrea să vorbească absolut liber în fața mea, dîndu-mi însă indicații precise și stricte privind faptul că, „afară”, trebuia

să-mi țin gura. Așa că n-am visat niciodată să fiu trimis în tabără la Artek și nici n-am fost distrus de durere la moartea lui Stalin. Ceea ce nu mă împiedica, bineînțeles, să copiez cu aplicație poezia „Portretul”, să rotunjesc cu atenție literele, să dau răspunsuri corecte (?) la întrebări imbecile ș.a.m.d.

Curios, dintre toate lecțiile din caiet singura de care îmi amintesc este aceea despre Miciurin. Iată rezumatul, așa cum apare el în tema de marți 2 iunie 1953 :

„Școlarii au mers într’o zi să facă cunoștință cu Miciurin. Ei au întrebat un paznic unde este Ivan Miciurin. El le-a arătat o bancă sub un măr unde ședea un bătrân. Era Miciurin. Copiii nu îndrăzneau să se apropie și atunci el i-a auzit și i-a chemat la dînsul.

Ivan Miciurin le-a arătat băieților niște mere, o pară care se topește în gură, prune cât un ou de găină și vișine atât de mari că nu încăpeau două în gură. Copiii au gustat mere, pere, vișine, caise.

În grădina lui Miciurin se putea învăța cum omul prin muncă și sârguință poate să ajungă să facă ceea ce a făcut Miciurin.

Cel mai interesant lucru în grădina lui Miciurin era cum sorbul și mălinul au putut fi schimbați în copaci folositori dând roade gustoase.”

De data aceasta, așadar, textul mi se pare familiar și am chiar senzația că vizualizez lecția din manual și ilustrația care o însoțea. Mi-e greu să găsesc aici o explicație. De altfel, în „cercurile ostile” (familie, prietenii părinților) în care mă învățeam Miciurin era poreclit „Minciunin”. Tatăl meu clasa practic orice informație oficială drept propagandă și înșelătorie și a mers cu mefiența pînă acolo încît, mai tîrziu, a pus la îndoială chiar realitatea zborului lui Gagarin. E posibil ca povestirea despre Miciurin să-mi fi plăcut prin tușa ei de umanitate : bătrînelul modest, prietenos cu copiii, cărora le dă fructe etc. Sînt convins că am

rămas indiferent la isprava cu sorbul și mălinul, am fost, oricum, întotdeauna nul la botanică. În schimb, pruna cât oul și vișinile obeze n-aveau cum să nu-mi stimuleze imaginația. Cât timp a „prins”, cacialmaua Miciurin-Lîsenko a fost, înclin să cred, una din reușitele propagandei comuniste. Când a fost denunțată impostura, mulți vor fi încercat decepția pe care o trăiseră atunci când au aflat că nu există Moș Crăciun.

iunie 1998

O istorie a cenzurii

Cenzură și cultură sub vechiul regim (Fayard, 1995) este o carte nu doar pasionantă ci, pentru noi, „esticii”, care am avut experiența unei cenzuri de un anumit tip, extrem de instructivă și plină de surprize. Autorul, Georges Minois, trece în revistă peste trei secole de cenzură, de la apariția tiparului pînă la Revoluția franceză. Ceea ce particularizează cenzura din Franța vechiului regim, arată autorul, este faptul că se exercita din patru direcții diferite: Sorbona, Parlamentul, Biserica și consiliul regelui. Această cenzură multiformă a avut un efect paradoxal: a creat rivalități între diferitele instanțe și a favorizat un anume pluralism al gândirii. În plus, cenzura „de stat” nu se interesa decît de elite, neglijînd aproape complet cultura populară. Rațiunea de a fi a cenzurii este, din capul locului, limpede: puterea se simte amenințată în sistemul ei de valori și încearcă să juguleze tentativele contestatate. În practică, lucrurile sînt mult mai complicate și cu siguranță că secolul al XVIII-lea este acela care dă imaginea cea mai cuprinzătoare a relațiilor dintre putere, cenzură și elite intelectuale. Această epocă în care se impun, cu o forță de impact uimitoare, ideile filosofiei luminilor este absolut fascinantă prin varietatea modalităților utilizate pentru a contra sau ocoli cenzura. Între filosofi și cenזורi se creează o relație de complicitate, cu reguli tacite, un balet aiuritor, spune Minois, ascultînd de niște coduri pe care partenerii le stăpînesc perfect. Istoria cenzurii în secolul al XVIII-lea este istoria unui lung șir

de compromisuri, târguieli, concesiile, discuții, tergiversări, denunțuri, retractări, negocieri, înțelegeri secrete, joc subtil în care persecuții ajung să facă presiuni asupra persecutorilor și în care intervin, de asemenea, relațiile, „pilele”, demersurile la persoane suspuse, rivalitățile de curte, combinațiile de culise, adversitățile politice. În centrul acestui tablou se află un personaj de excepție, dl de Malesherbes, șef peste corpul de cenzori, prieten cu enciclopediștii, încercînd să-i protejeze dar păstrîndu-și în același timp vigilența, corect în aplicarea dispozițiilor dar reușind acrobatic divertisuri pentru a limita efectele lor. Georges Minois merge pînă la a avansa o idee care a circulat și în legătură cu scriitorii din Estul Europei, confrunțați cu cenzura comunistă (este ceea ce George Steiner a numit cu umor, referindu-se la văicărelile unor scriitori occidentali în pană de inspirație, „complexul Kundera”): succesul iluminiștilor s-ar datora, în parte, și constrîngerilor impuse de cenzură, care le-a ascuțit spiritul, i-a făcut să cultive – cu brio – ironia, aluzia, parabola.

Tentația e mare, într-adevăr, de a schița analogii cu ceea ce se întîmpla în literele românești prin anii '70-'80. Sigur, nu există nimic comun, în afara funcției ca atare (*et encore!*), între tovarășul Dulea și domnul de Malesherbes, dar nu e mai puțin adevărat că regăsim ceva din funcționarea mecanismelor și din complicatul sistem de relații și compromisuri. Frapantă e, printre altele, utilizarea procedurii aprobării tacite care, pe de o parte, nu lasă urme, iar pe alta îl leagă pe autor de cenzor printr-un fel de pact a cărui nerespectare poate fi fatală amîndurora.

Ce concluzii mai putem trage din lectura studiului datorat lui Georges Minois? În primul rînd, faptul că cenzura s-a dovedit incapabilă să blocheze circulația și înnoirea ideilor: în secolul al XVIII-lea, cărțile interzise erau tipărite în străinătate și introduse în Franța ilegal; în vremea noastră, un rol similar l-au jucat posturile de radio

străine. În al doilea rînd, impunerea principiului libertății de expresie nu a făcut decît să mărească fractura dintre elitele intelectuale și publicul larg, acesta din urmă devenind pradă ușoară a culturii de consum. În sfîrșit, abolirea cenzurii nu are sens dacă e sinonimă cu libertatea de a spune orice și oricum, în afara oricăror repere morale și valorice. Dar poate că observația cea mai profundă și cea mai actuală care se desprinde din acest captivant excurs istoric este că tensiunea dintre *putere* și *cultură* nu dispare niciodată: în consecință, chiar în epocile de maximă liberalizare, undeva, în culisele scenei, așteaptă, gata să intervină și să-și dovedească utilitatea, cenzura; mai ales că finalitatea pe care și-o atribuie (de fapt, pe care puterea i-o atribuie) este, fără excepție, pozitivă: cenzura pretinde că ne protejează, că ne apără de influențele nefaste, de ideile pernicioase. Și tocmai faptul că acest alibi poate părea credibil reprezintă un risc ce nu trebuie neglijat.

octombrie 1995

Încă două vorbe despre cenzură

Din toamna lui 1997, Mariana Sipoș realizează, pentru TVR, o excelentă serie de emisiuni care își propun să schițeze o „cronică a cenzurii românești”. Sînt intervievați îndeosebi scriitori și editori, întrucît foștii cenזורi (funcționarii de la Direcția Presei, dar și de la Consiliul Culturii ori din aparatul de partid) par, din motive pe care le bănuim ușor, mai puțin înclinați către confesiune. Desigur, mărturiile sînt inegale ca interes, și lucrurile cele mai relevante nu sînt spuse neapărat de scriitorii de mare notorietate. Admirabilă prin decență, luciditate și finețe a observațiilor a fost „prestația” lui Ion Anghel Mînăstire, autorul unui roman – *Noaptea se-mpușcă*, Albatros, 1985 – care a prilejuit organizarea unei dezbateri publice în comuna Gîrbovi, unde lucrătorii ogoarelor trebuiau să condamne această carte ce „denigra orînduirea socialistă și satul românesc”. Se încerca astfel reînvierea unei practici tipic staliniste, care a funcționat și la noi eficient în anii '50. De notat că bieții oameni, care bineînțeles că habar n-aveau despre ce este vorba, erau puși să înfiereze și stilul, din transcrierea „dezbaterilor” reieșind că țărani cooperatori din Gîrbovi erau nemulțumiți că romanul se apropie nepermis de mult de „gradul zero al scriiturii” (!). Să reținem și contribuția lui Mircea Sîntimbreanu, care a vorbit și ca editor, dar și ca om din interiorul sistemului ; chiar dacă viziunea sa asupra unora din instanțele cenzurii a fost puțin cam roză, am remarcat rigoarea cu care a

reconstituit întortocheatul drum pe care trebuia să-l parcurgă o carte, de la masa redactorului pînă la direcția „de specialitate” din cadrul Consiliului Culturii.

Emisiunea Marianei Sipoș apare cu atît mai binevenită cu cît istoria cenzurii în România comunistă este un domeniu puțin studiat și despre care, pe de altă parte, s-au exprimat în ultimii ani opinii generatoare de confuzii. Imediat după decembrie 1989, am înregistrat o avalanșă de „texte cenzurate”, de unde o creștere, direct proporțională, a numărului de autori care fuseseră „victime ale cenzurii”. Puțin mai târziu, lumea a început, pe bună dreptate, să se întrebe unde sînt cărțile de sertar, cele care fie că nu erau destinate, din start, publicării, fie că nu reușiseră să treacă, în nici un chip, de exigențele cenzurii. În același timp, a început să se vorbească, tot mai insistent, de *cenzură economică*, și nu puțini sînt cei care ajung să o echivaleze cenzurii politice. În octombrie 1993, revista *Dilema* iniția un număr special pe tema „Cum vă place fără cenzură, domnilor scriitori?” (întrebarea avea o conotație ironică, întărită de o fotografie mare a lui Paul Everac pe pagina întîi). „Cărțile bune se ajutau una pe alta”, ne asigura acolo doamna Elena Docsănescu, fostă directoare adjunctă la Direcția Literaturii și Publicațiilor din Consiliul Culturii. Iar Z. Ornea, după ce își amintește că învățase „nu numai șiretlicuri tactice, dar și strategice” pentru a înșela vigilența cenzurii, constată că cenzura economică de după 1990 s-a dovedit mult mai dură decît se bănuia și că ea a luat locul cenzurii politice. Cîțiva scriitori – printre ei și tineri – au mers încă și mai departe : într-un număr din *Caiete critice* ei au pus tranșant în contrast perioada actuală de sterilitate cu efervescenta creatoare din anii '70 – '80. E, aici, o ipostază, mai „intelectuală” și mai perversă, a temei : „era mai bine pe vremea lui Ceaușescu” ; ideea ar fi că, la urma urmei, talentul, inspirația n-au nici o legătură cu libertatea și cu

democrația ; ca argument decisiv, un prozator aduce exemplul Elveției, țară prin excelență a democrației, dar care n-a produs decît ceasuri (afirmație flagrant ineptă, dar asta e o altă problemă).

Cenzura economică (păstrez formula, deși e discutabilă) este o realitate redutabilă, la noi și aiurea, dar ea nu are mai nimic de-a face cu tipul de cenzură care s-a exercitat vreme de decenii în România, o cenzură de tip dur, stalinist, în deceniul șase, mai relaxată în a doua jumătate a deceniului șapte și în primii ani ai deceniului următor pentru ca să cunoască apoi, mai ales după ce a fost „desființată”, forme caricaturale, grotești și, ceea ce este cel mai grav, puternic alienante, făcînd, spre exemplu, din scriitorii ce erau redactori la edituri și reviste cenzeni ai producțiilor propriilor lor colegi (ca să nu mai vorbim de dimensiunile pe care le-a luat fenomenul autocenzurii, pe care de altfel regimul miza în primul rînd, de unde apelul repetat la „conștiința revoluționară” a artiștilor și intelectualilor). Mecanismul prin care creatorii devin, în sistemul totalitar comunist, complicii puterii a fost demontat în anul 1982 de Miklos Haraszti, binecunoscutul disident, într-o carte tipărită în Franța sub titlul *Artistul de stat*, iar în Statele Unite sub acela, mai plastic și mai comercial, *Închisoarea de catifea*. Nu-mi amintesc să se fi purtat la noi o discuție pornind de la această carte a sociologului maghiar, analiză lipsită de orice complezență, ba chiar cu o anume doză de masochism, dar demers absolut necesar, pe care nu-l putem eluda dacă vrem să depășim faza formulelor generoase și autovalorizante de genul „rezistența prin cultură” (nu neapărat false ori pur demagogice, însă insuficiente, cred, pentru a permite descrierea unor realități infinit mai complexe).

S-a mai spus, în legătură cu literatura de sertar, că aceasta n-a prea existat la noi pentru că în România deceniilor opt și nouă se putea tipări practic tot ce se scria.

Aserțiunea e de două ori falsă. Mai întâi, fiindcă s-a constatat ulterior că a existat o literatură de sertar, și chiar una deloc neglijabilă. Apoi, fiindcă în România nu se putea tipări orice, se puteau tipări doar textele care nu transgresau anumite limite. Faptul că autorii se încadrau între aceste limite sau că, dimpotrivă, încercau (făcând eforturi nu o dată admirabile) să le deplaseze – asta e cu totul altceva, și ține de un pact tacit între artiști și putere (ori anumite instanțe ale puterii), pact amendabil și transformabil în nuanțe, dar nu în esență. Cine punea în cauză, în chip radical, pactul nu avea nici o șansă; Soljenițin a publicat, cu binecuvântarea lui Hrușciiov, *Ivan Denisovici* și după aceea nu a mai putut tipări nimic la el în țară. Paul Goma n-a putut în nici un chip publica în România *Ostinato*, și nici Bujor Nedelcovici *Al doilea mesager*. Nu înmulțesc exemplele, ele sînt la îndemîna oricui.

O altă teză, aparent mai subtilă dar dezvoltînd, în fapt, un loc comun, pretinde că n-ar fi fost nevoie de o literatură de sertar și nici de o producție „samizdat”, deoarece se instaurase un cod între scriitori și cititori, un cod la care numai ei aveau acces. Se puteau, așadar, trimite mesaje peste umărul cenzurii, se putea face cu ochiul, se citea printre rînduri, se lansau semnale cifrate, interpretate totdeauna rapid și corect. Toate acestea sînt, în parte, adevărate, numai că nu reprezintă nicidecum o specificitate a literaturii din România comunistă. Orice regim totalitar dă naștere unui limbaj esopic și favorizează apariția unor forme de expresie artistică utilizînd cu precădere aluzia, parabola, ironia etc. Longevitatea regimurilor comuniste din URSS și din țările din Est a dus într-adevăr tehnica dublului registru și a lecturii printre rînduri la un nivel de mare rafinament. Ceea ce n-a împiedicat însă apariția, în URSS, în Polonia, în Cehoslovacia, unei literaturi „samizdat”. Evident, în cu totul alte direcții trebuie căutate explicațiile absenței ei din spațiul românesc.

Să nu uităm, în sfârșit, că efectul „stimulator” al cenzurii a avut reversul lui. Dau un singur exemplu, pe care-l regăsim confirmat într-o carte a Cornелиei Ștefănescu despre G. Călinescu. Poemul acestuia, „Laudă zăpezii”, apărut mai întâi în *Contemporanul*, avea următorul final : „Așa dumnezeiască este rufăria/ în care dorm Isus și Fecioara Maria”. În volum (*Lauda lucrurilor*, 1961), autorul, la sugestia cenzurii, transformă finalul care devine : „Așa fără păcat este rufăria/ Țesută în fabrică de frunțașă Maria”. Enormitatea exemplului nu trebuie să conducă la impresia că e vorba de un caz izolat, posibil doar în anii '50-'60. În realitate, avem a face cu o practică generalizată, cenzura totalitară definindu-se nu doar prin ceea ce îți interzice, dar și prin ceea ce îți impune să spui și să scrii. Ea a fost o componentă structurală a regimului, în absența căreia – așa cum s-a văzut în timpul Primăverii de la Praga și, mai târziu, în perioada „glasnost”-ului sovietic – sistemul însuși începe să se clatine din temelii.

februarie 1998

Parij

Un tânăr scriitor, Eric Faye, publică la editura Le Serpent à plumes o povestire intitulată *PARIJ*; autorul ortografiază, aşadar, „à la russe” numele capitalei Franței, fantezie – vom vedea imediat – deloc inocentă. În fapt, Eric Faye pornește de la o ipoteză la care, cu siguranță, ne-am gândit mulți dintre noi. Ce-ar fi fost dacă, în Europa fracturată de după război, Estul ar fi aparținut lumii libere, iar Vestul ar fi căzut sub dominație sovietică? Parisul, mă rog, *Parijul* din ficțiunea lui Eric Faye are destinul și statutul Berlinului din perioada de apogeu a războiului rece: un zid îl desparte în Paris-Est și Paris-Vest. În Parisul răsăritean – sîrmă ghimpată, milițieni, soldați sovietici, limuzine negre, trecători zgribuliți grăbindu-se pe străzile desfundate și întunecoase. Peste tot s-au insinuat teama, suspiciunea, delatațiunea. Orașul e cel familiar nouă, dar tocmai precizia detaliilor produce un efect uimitor, ștergînd granița dintre real și fantastic, dintre normalitate și coșmar. Să mai notăm că, în Parisul de Est, regimul preconizează mari operații urbanistice, fapt care ne dă, iarăși, o tulburătoare senzație de *déjà vu*: planul prevede, astfel, deplasarea unor edificii, Opera și Sacré Coeur spre exemplu, devierea cursului Senei și, în perspectivă, pur și simplu mutarea orașului în alt loc...

Povestirea îl are drept protagonist pe un anume Romain Morvan, scriitor celebru, laureat al premiului Nobel, care, ieșind din grațiile regimului, se hotărăște să fugă în Parisul de Vest. Sîntem introduși în mediile literare, își face

apariția – cu urmări importante în planul acțiunii – și șeful cenzurii, încep, evident, să foșgăie și agenții serviciilor de securitate, intriga se complică printr-o tentativă de șantaj, printr-o poveste de iubire – dar nu mai insist, fiindcă oricât de ingenioasă și de palpitantă ar fi acțiunea, cartea impresionează, în primul rînd, prin forța parabolei, prin atmosfera (se putea altfel?) kafkiană, prin virtuozitatea cu care se operează trecerea de la planul istoriei adevărate la acela al utopiei negative. Pe scurt, un text de un foarte bun nivel literar și excelent pe latura lui istorico-fantastică.

Fantastică? Da, însă în același timp și perfect plauzibilă. Romanul lui Eric Faye mi-a revenit în minte urmărind la începutul lui septembrie, pe canalul de televiziune ARTE, o emisiune consacrată centenarului Aragon. Existența și bună parte din opera acestui scriitor (poet, vai!, de mare talent) ne dau o foarte convingătoare imagine a ceea ce ar fi putut fi viața culturală într-un Paris devenit Parij. De la oda închinată GPU*, de la imnurile înălțate

* Să decupăm două secvențe din producția aragoniană *Front Rouge*, publicată, în iulie 1931, de revista sovietică editată în limba franceză *Littérature de la Révolution mondiale* :

„L'éclat des fusillades ajoute au paysage

Une gaieté encore inconnue

Ce sont des ingénieurs des médecins qu'on exécute

Mort à ceux qui mettent en danger les conquêtes d'octobre

Mort aux saboteurs du plan quinquennal.”

„Je chante le Guépéou qui se forme en France à l'heure qu'il est nécessaire en France

Je chante le Guépéou

Demandez un Guépéou

Vive le Guépéou, figure dialectique de l'héroïsme.”

Spui Aragon, spui imediat Eluard... Iată fragmente din poemul acestuia din urmă, *Joseph Staline* (din *Hommages*, 1950) :

„Et Staline pour nous est présent pour demain

Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur

lui Stalin și pînă la delirantele, teatrale declarații din anii '60-'70, cariera lui Aragon revelă un personaj ce ar fi ajuns, într-o Franță comunistă, cel puțin președinte al Uniunii Scriitorilor, membru al CC, director al Teatrului Național Popular etc., etc. Poate și mai mult, pentru că

La confiance est le fruit de son cerveau d'amour

(...)

Grâce à nous vivons sans connaître d'automne

L'horizon de Staline est toujours renaissant

Nous vivons sans douter et même au fond de l'ombre

Nous produisons la vie et réglons l'avenir

(...)

Staline récompense les meilleurs des hommes

Et rend à leurs travaux la vertu du plaisir

Car travailler pour vivre est agir sur la vie

Car la vie et les hommes ont élu Staline

Pour figurer sur terre leurs espoirs sans bornes."

Pentru Eluard, Aragon era un ghid spiritual și un exemplu moral. O spune în textul „Les poètes que j'ai connus” din noiembrie 1949 :

„Avec mon ami Aragon les hommes savent s'exprimer

Dans leurs limites

Et au delà de leurs limites

Dans leurs frontières

Et au delà de leurs frontières

(...)

De tous les poètes que j'ai connus, Aragon est celui qui a eu le plus raison, raison contre les monstres – et raison contre moi.

Il m'a montré le droit chemin ; il le montre encore aujourd'hui à tous ceux qui n'ont pas compris que lutter contre l'injustice, c'est lutter pour leur propre vie, pour une vie fleurie d'espoir et pour tout l'amour du monde."

La sfârșitul războiului, Eluard publica „Les vendeurs d'indulgence” (inclus în *Au rendez-vous allemand*) : nimeni,

diverse mărturii, printre care și aceea a lui Benjamin Fondane (v. *L'Ecrivain devant la Révolution*, editura Paris Méditerranée, 1997), arată că Aragon ambiționa să fie un Jdanov al culturii franceze. Dar revelația acelei emisiuni de pe ARTE a fost difuzarea unui film realizat în 1936 de celebrul regizor Jean Renoir și intitulat *La vie est à nous* (*Viața ne aparține*). 1936 – anul Frontului Popular, când liderii comuniști francezi primesc de la Moscova ordin să nu obstrucționeze, deocamdată, guvernul socialistului Léon Blum. Jean Renoir era atunci printre „tovarășii de drum” ai Partidului Comunist. Filmul a fost făcut la comanda „conducerii superioare” și este o chintesență și totodată o capodoperă a genului. Rareori am văzut propagandă mai grosolană afișată cu un fel de candoare cu atât mai perversă cu cât pare (poate că și era) autentică. Filmul combină „ficțiunea” – o tramă convențională și puerilă – cu documentele. Îi vedem astfel ținând discursuri, într-o limbă de lemn pîrîind din toate încheieturile, pe Marcel Cachin, Jacques Duclos, Maurice Thorez, Vaillant-Couturier. În spatele vorbitorilor – portretele lui Marx, Engels, Lenin, Stalin. Tătuca e prezent și în câteva secvențe trase din jurnalele de actualități sovietice, binecuvîntînd de la

după căderea comunismului, n-ar fi îndrăznit să ceară, cu aceeași fanatică vehemență, pedepsirea vinovaților :

„Ceux qui ont oublié le mal au nom du bien

Ceux qui n'ont pas de coeur nous prêchent le pardon

Les criminels leur sont indispensables

Ils croient qu'il faut du tout pour faire un monde

(...)

Il n'y a pas de pierre plus précieuse

Que le désir de venger l'innocent

Il n'y a pas de ciel plus éclatant

Que le matin où les traîtres succombent

Il n'y a pas de salut sur le terre

Tant que l'on peut pardonner aux bourreaux.”

distanță proletariatul francez. Filmul reface – e un fel de a spune – perioada dintre 1934 și 1936, care a dus la victoria stîngii ; nici o vorbă însă despre Léon Blum și despre socialiști, izbînda Frontului Popular apare exclusiv ca rezultat al luptei tenace și al dăruirii comuniștilor. Maniheizmul e împins pînă la caricatură : patronii sînt îmbrăcați în somptuoase blănuri, au monoclu, fumează țigări de foi și pierd sume uriașe la ruletă ; muncitorii sînt dîrji, cinstiți, combativi și inteligenți. Cînd nu cîntă, plini de elan și de încredere în viitor, Internaționala, îngînă, vibrînd de emoție, melodii din folclorul francez. Se organizează, de altfel, în brigăzi artistice, în coruri, îi îmbărbătează prin cîntece pe șomeri (care la auzul vocilor virile și fraterne se trezesc pînă și din leșinul adînc provocat de foame), își iubesc pur, dezinteresat, tovarășele de viață și de muncă.

Fapt rarism la televiziunea franceză, proiecția a fost precedată de un lung anunț semnat de fiul colonelului La Roque ce protesta împotriva modului în care fusese înfățișată figura tatălui său. Lider, în anii '30, al unei formațiuni politice, ulterior erou al Rezistenței și deportat în Germania, La Roque e prezentat drept o fiară fascistă, admirator necondiționat al lui Hitler. Montajul abil de imagini – Renoir, excelent profesionist, execută fidel dispozițiile „de sus” – e și el emblematic pentru tehnica falsificării și arta calomniei, două constante ale strategiei adoptate de comuniști în războiul ideologic.

Las la o parte numele celor care – intelectuali, scriitori, cineaști, actori, fotografi – au contribuit benevol, după cum ne încredințează genericul, la realizarea acestei atît de edificatoare opere de propagandă. Unii dintre ei aveau, atunci, scuza vîrstei foarte tinere. Oricum, peste toate, filmul mă face să cred că n-a lipsit prea mult ca scenariul imaginat de Eric Faye în *Pariz* să fie depășit de realitate.

septembrie 1997

Cuprins

Avertisment	5
-------------------	---

PARTEA I

Scriere, transcriere	9
Proiectul lui Flaubert	13
Tristețea jurnalului	19
Cîteva notații despre kitsch	23
Utopia postmodernistă	27
Proximități (I)	33
Anatomia lecturii	49
Bijuterii narative	57
Spaime, cazne și miracole	61
Lumi paralele	65
... și variațiuni	71

PARTEA a II-a

Pentru cine bat clopotele	77
Despre bancuri	81
Un om sfîrșit	85
D'ale audio-vizualului	89
O tragicomedie americană	93
„Voici le temps de la magie...”	97
Biblioteci	101
Proximități (II)	105
Povești cu Tel Quel	131
Pe urmele maoismului francez	135
Arta de a (te) înșela	139
Destinul unei mărturii despre Gulag	143
O biografie fabuloasă	149
Ah ! Organele-s sfărmate... ..	153
Reîntîlnire cu Miciurin	157
O istorie a cenzurii	163
Încă două vorbe despre cenzură	167
Parij	173

Colecția **EGO**

- romane
- jurnale
- memorii
- proză scurtă
- scrieri
- interviuri

au apărut :

1. Mariana Codruț – *Casa cu storuri galbene*
2. Doina Jela – *Telejurnalul de noapte*
3. Iosif Sava – *Poli(tico)fonii*
4. Gabriel Andreescu – *Solidaritatea alergătorilor de cursă lungă*
5. Anamaria Beligan – *Încă un minut cu Monica Vitti*
6. F.M. Dostoievski – *Idiotul*
7. Cornel Ungureanu – *A muri în Tibet*
8. Dan Stanca – *Muntele viu*
9. Cristian Tudor Popescu – *Copiii fiarei (scrieri)*
10. Bulat Okudjava – *L'amour toujours*
11. F.M. Dostoievski – *Jurnal de scriitor (Vol. I)*
12. Ion Vianu, Matei Călinescu – *Amintiri în dialog*
13. Grigore Ilisei – *Oleacă de taifas*
14. Cristian Tudor Popescu – *Vremea Mînzului Sec*
15. Alexandru Călinescu – *Interstiții*

în pregătire :

- F.M. Dostoievski – *Jurnal de scriitor (Vol. II)*
Miguel de Unamuno – *Jurnalul intim*
Serge Moscovici – *Cronica anilor rătăciți*
Stelian Tănase – *L.A. vs. N.Y.*

Bun de tipar : septembrie 1998. Apărut : 1998
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3 •
P.O. Box 266 6600, Iași • Tel. & Fax (032) 214100 ; (032) 214111 ;
(032) 217440 (difuzare); E-mail : polirom@mail.dntis.ro
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7 ;
Tel. : (01) 3138978 E-mail : polirom@dnt.ro



Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iași
Calea Chișinăului nr. 32
Tel. : (032) 230323 ; Fax : (032) 230485

Valoarea timbrului literar este de 2% din prețul de vânzare și se adaugă acestuia. Sumele se virează la Uniunea Scriitorilor din România, cont nr. 45106262, BCR-SMB