

Ștefan Borbély

O carte pe săptămână

Editura Ideea Europeană
2012

Colecția: ISTORIE & TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Coperta colecției: Cristian Negoii

Lector: Alina Beiu-Deșliu

Tehnoredactor: Alexandra-Alina Preda

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, București,

Cod 014780, România

Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618

E-mail: office@ideeaeuropeana.ro

www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2012

Ediție Digitală PDF

ISBN 978-973-1925-72-1

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Această carte în format digital (eBook) este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

CĂTRE CITITORI	6
RAFINAMENTUL SENECTUȚII	7
ÎN FAȚA OGLINZII	11
PORTRETUL LUI M	15
IONESCO ÎN INTERPRETARE IDENTITARĂ	18
PHILEMON ȘI BAUCIS	22
O CARTE INIȚIATICĂ.....	25
TREI CĂRȚI DE ION IANOȘI.....	27
IANOȘI DESPRE NOICA	32
UNIVERSURI CREPUSCULARE.....	35
O CARTE DE REFERINȚĂ	38
LA SUPRAFAȚA PIELII	41
LA PLECAREA LUI GHEORGHE CRĂCIUN	43
PRIN OCHEANUL ÎNTORS.....	44
ANTOLOGIIILE AVANGARDEI.....	46
AUTOBIOGRAFII INDIRECTE	50
O CONVERSAȚIE MAI VECHĂ.....	57
MARINO, POSTUM.....	59
LEGĂTURI CU CEI DE-ACASĂ.....	61
ANII DE UCENICIE AI LUI AUGUST PROSTUL	63
MARTA PETREU, 2004	66
„MĂRUNȚIȘURILE VIETII...”	71
CĂRȚILE DECENIULUI 10.....	73
ECHINOX – 35.....	75
CRUCIADA COPIILOR.....	79
CYBERPUNK	81
ROMANUL JAPONEZ AL FLORINEI ILIS	83
LOVITURI DE NISIP	87

DESPRE PĂPUȘI, JOCURI ȘI MARIONETE	89
HALUCINOGENELE ÎN LITERATURĂ.....	91
UN MUCALIT	93
BURSIER ÎN HELVETIA	95
TRADIȚIA MINORĂ	97
UN CRITIC AUTORITAR.....	99
COLEGII NOȘTRI BRAȘOVENI.....	102
BURGHEZIE ȘI POSTMODERNITATE	104
CĂLĂTORI BRITANICI DESPRE ROMÂNI	109
DESPRE FILOSOFIA CULTURII VIZUALE.....	113
UN VOLUM CATALITIC	115
DESPRE CANIBALI (CU GRAȚIE ȘI HAR ACADEMIC).....	117
CULTURĂ DE PERFORMANȚĂ!	121
LEXICONUL CRONOLOGIC AL ROMANULUI ROMÂNESC	123
PIATRA TOMBALĂ A CRITICII FOILETONISTICE ROMÂNEȘTI.....	126
ADDENDA	131
ESTE NEVOIE DE O ISTORIE POLITICĂ A LITERATURII ROMÂNE?.....	131
DESPRE <i>ISTORIA POLITICĂ A LITERATURII ROMÂNE</i> (<i>INTERVIU REALIZAT DE RADU CONSTANTINESCU</i>).....	136

ȘTEFAN BORBÉLY (n. 31 oct. 1953, în Făgăraș) este profesor universitar la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca, în cadrul Catedrei de literatură universală și comparată. Doctorat în literatură comparată (1999). Echinoxist ca formație, a debutat editorial în 1995, cu volumul de eseuri *Grădina magistrului Thomas*. A mai publicat: *Xenograme* (1997), *Visul lupului de stepă* (1999), *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul* (2001), *Opoziții constructive* (2002), *Matei Călinescu. Monografie* (2003), *Cercul de grație* (2003), *Proza fantastică a lui Mircea Eliade. Complexul gnostic* (2003), *Mitologie generală I.* (2004), *Despre Thomas Mann și alte eseuri* (2005). A coordonat volumul colectiv *Experiența externă* (1999) și a realizat câteva traduceri. Este membru al Uniunii Scriitorilor. Face parte din consiliul de coordonare al revistei *Observator cultural*. A colaborat la numeroase volume colective, printre care: *Dicționarul Scriitorilor Români* (DSR, I-IV), *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români* (DESR), *Dicționar Analitic de Opere Literare Românești* (I-IV). Bursier multiplu al Colegiului Noua Europă din București, a beneficiat de stagii de pregătire în Marea Britanie (Oxford, 1999) și Statele Unite: bursier Fulbright în 1992, la Indiana University, Bloomington; *visiting fellow* la New York, Columbia University, respectiv la Institute for Psychohistory (1997, 1999, 2000) și la University of North Carolina, Chapel Hill (2001). Publică frecvent în *Apostrof*, *Observator cultural*, *Euphorion*, *Viața Românească* și *Caietele Echinox*.

CĂTRE CITITORI

O carte pe săptămână reprezintă norma decentă pentru un critic de întâmpinare, cu atât mai mult cu cât el mai scrie și studii sau eseuri, își duce copilul la școală, plimbă câinele pe trasee lungi, dinainte calculate, petrece mult timp printre studenți la cursuri și seminarii, formează oameni tineri și încurajează debuturi, fiind prezent câteva ore zilnic și pe Internet, pentru a prelua comenzi de colaborare sau să onoreze unele mai vechi, cu scadențe în general respectate.

Cartea de față prezintă jumătatea pedantă, disciplinată a celui care a scris, ca un program personal de evaziune, Visul lupului de stepă: 52 de texte, dedicate scriitorilor români, formează un „an ideal” consacrat literaturii recente, compus din respect pentru munca altora, din admirație și entuziasm, dar și din responsabilitatea critică a disocierilor lucide, tranșante, atunci când cazurile o impun.

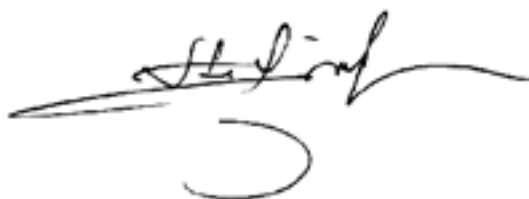
Practicând cu plăcere cronica de întâmpinare de mai bine de 30 de ani, autorul cărții de față știe prea bine că nu laude așteaptă în primul rând scriitorul român din partea criticului său, ci înțelegerea obiectivă a demersului literar și onestitate. În consecință, se prea cuvine ca recenzentul să rămână un om marginal și să privească vedetele din penumbră. În ultimă instanță, critica de întâmpinare devine stil prin coregrafia subtilă a distanțărilor reciproce: a scriitorului de sine însuși prin intermediul criticului său, și a acestuia din urmă de propria sa fixație prin mijlocirea cărților mereu noi pe care le parcurge.

Am grupat în acest volum texte scrise în perioada 2003-2006, găzduite în general de către revistele Apostrof, Observator cultural și Viața Românească. Există și o excepție: textele din februarie 2007 prilejuite de nedreapta plecare dintre noi a lui Gheorghe Crăciun: destinul a vrut ca ele să fie prezente, deși aș fi vrut să nu le fi scris vreodată.

Sub aspect tematic, O carte pe săptămână continuă Cercul de grație (2003), nu numai prin selecție, ci și prin dorința configurării unui spațiu de afinitate. Criticul e, și el, un artist ingenuu și avizat, devenind ca atare prin chiar intermediul cărților superioare lui, pe care le citește. Singura deosebire e că în timp ce scriitorii locuiesc solide turnuri de fildeș, criticului nu-i rămâne decât un biet turnuleț de hârtie. Aș fi dorit, așadar, ca volumul de față să se intituleze Turnulețul de hârtie. N-a fost să fie: mi s-a explicat gracil și peripatetic că sugerează deriziune. Am schimbat, dar am rămas cu speranța unei promise reparații ludice ...

Cluj, 16 martie 2007

AUTORUL



RAFINAMENTUL SENECTUȚII

Acțiunea din *Eupalinos sau Arhitectul*, de Paul Valéry, se petrece în moarte. Ambii protagoniști, Socrate și discipolul Fedru, fac o trecere în revistă a vieții pe care au consumat-o în lumea de sus, și se-ntreabă ce anume ar face dacă le-ar fi dată șansa de a o lua de la capăt. Printre altele, Socrate spune că trauma pe care el a resimțit-o când s-a văzut nevoit să coboare în lumea lui Hades nu se poate compara cu șocul letal de care trebuie să fi avut parte tânărul Fedru, pentru simplul motiv că el a trăit viața *ca moarte* încă de sus: n-a fost atent la frumusețea lucrurilor înconjurătoare, n-a avut ochi pentru ceea ce era în jur, decât pentru idee, adică pentru o himeră, a cărei atingere presupune o anume, voluntară și premeditată, mortificare.

Un adevărat înțelept, meditează filosoful, trebuie să fie bătrân încă de tânăr, ceea ce face ca și întâlnirea cu Charon să i se pară mai ușoară. Nu la fel se întâmplă cu tinerii: năbădăioși, violenți și senzoriali, măsura lor e ignorarea morții, chiar dacă vorbesc prea mult, eroic și nesocotit, despre ea. Parcurgând cu imensă plăcere complicitară *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, de Livius Ciocârlie (Ed. Humanitas, București, 2005), aș putea chiar crede că există două comportamente în fața bătrâneții și morții. Unii vorbesc prea mult de ele. Alții și le interiorizează. Primul comportament presupune exorcizare prin cuvânt, estetizare, pe când al doilea este anxios, grav, catastrofic. De partea cărei atitudini este Livius Ciocârlie?: „*Scriu despre moarte și sunt bucuros. Ce poate fi asta altceva decât frivolitate? Frivolitate să fie, dar este una de care sunt mulțumit. Slavă Domnului, până acum nu mă tem. Mă tem mai mult de bătrânețea dusă prea departe.*”

Îmi vine în minte Gustav Aschenbach, bătrânul scriitor al lui Thomas Mann, în preajma morții, la Veneția, îndrăgostit de un copil. Înaintea sfârșitului se pomădează: merge la un frizer, își schimbă înfățișarea și hainele, cere să fie întinerit, estetizează infinit și culpabil o trecere pe care o putea trăi demn, cumpătat, așa cum și-a trăit întreaga viață. În cazul acestei tipologii a morții, sfârșitul transfigurează; arată altfel de cum ai trăit până atunci, ca un soi de trădare de sine (dacă nu apostazie). Cred că o asemenea situație a vrut să evite Livius Ciocârlie, atunci când a decis să scrie *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*: să nu fie luat prin surprindere, să nu fie trădat de propria sa biologie, obligat să plonjeze, cu luciditate și resemnare, în ceva inedit, în necunoscut. Volumul – ca și toate cele precedente ale acestui om exemplar, pe care poți fi mândru că l-ai cunoscut – *familiarizează*: mută sfârșitul din zona necunoscutului în aceea a cunoscutului, a familiarității. În acest fel, el transformă cumplitul în tandrețe, răspunzând programului existențial și – de ce nu? – artistic al unui om pentru care obiectele sunt familiare doar atunci când, de prea multă folosință, marginile lor devin moi, catifelate. Volumul dă dovadă de o percepție *meșteșugărească* asupra bătrâneții și a morții, transformând spaima în monolog estetic. Nimic strident în textura cărții, nici un cuvânt la nelalocul său: doar termeni simpli, nespeculativi, făcuți să se armonizeze într-un ritual de organicizare.

Și, pentru a folosi un alt termen, într-un soi de pedagogie a bătrâneții. Bătrânii, de regulă, sunt rapace: vor să ia cu ei prea mult, cu cât se apropie mai mult de moarte. Puțini – și Livius Ciocârlie este unul dintre ei – ajung la înțelepciunea că în procesul sfârșitului ceilalți trebuie eliberați: că moartea reprezintă, întotdeauna și fără resturi, o asumare extremă a solitudinii. „*Trecem prin mai*

multe bătrâneți – scrie autorul. – Foarte bătrân ești când nu te mai poți despărți sufletește de cine s-a înstrăinat. Foarte bătrână e mama după ce i-a murit copilul. Bătrâni de tot, cum nu e bine să ajungă nimeni, am fi când noi l-am uita pe Maxone, cum l-a uitat pe Relu mama B. Bătrânețea asta sper să nu o apuc.”

Vorbeam mai sus de un ritual (regresiv) de organicizare. Îmi povestea cineva un detaliu impresionant, a cărui veridicitate nu am cum să o verific, dar îmi place mai mult fără. Spunea respectivul că în progresia finală a bolii, Cioran a uitat încetul cu încetul franțuzește, suprastructura sa lingvistică s-a estompat, apoi s-a șters cu totul, pentru a da la iveală, ca pe un palimpsest, româna neaoșă a copilăriei. Nu știu dacă analogia se potrivește sau nu, dar am avut și eu impresia, citind *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, că aici se produce un proces similar: autorii francezi, atât de iubiți de către autor odinioară (și nu numai din rațiuni profesionale, ci în primul rând din motive de dialectică opozitivă, cârtitoare), se estompează, pentru a lăsa locul acelor maeștri ai organicului cosmic, care sunt rușii – și, evident, Bibliei sau textelor sacre. Iată, de pildă, un citat din Maxim Gorki, reprodus la paginile 15-16: „*O lume liniștită era în jurul lui și în lumea aceasta se înfăptuia neîncetat creațiunea tăcută a naturii, se înfiripa fără zgomot viața pe care moartea o lovește totdeauna, viața rămânând, totuși, de nebiruit; în pacea aceasta lucra încet și moartea, lovindu-le pe toate, fără a câștiga victoria. Iar cerul albastru strălucea de o mare frumusețe.*” Alți ruși citați: Dostoievski, Vasili Rozanov, Nadejda Mandelștam. Și Osip, cu un reproș către Nadejda, pe care s-ar cuveni să-l recitească toți cei care cred că se scrie prea multă poezie în România: „*De ce te plângi? Poezia este apreciată doar aici la noi, doar aici ești ucis pentru ea.*”

Citeam, nu de mult, sumarul volumelor de memorialistică publicate la noi după decembrie 1989, făcut de către Dan C. Mihăilescu (*Literatura română în postceaușism*, I., *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*). De regulă, scriitorul român se folosește de puterile care i-au mai rămas ca să le dea o ultimă lovitură piezișă dușmanilor și prietenilor – așa, încât să se audă până în Eternitate. Nimic din toate acestea în volumul lui Livius Ciocârlie, din rațiuni de stil: altminteri, ne aflăm, și aici, în fața unuia din cei mai buni cititori de care dispune în acest moment cultura română. Autentic fiind, Ciocârlie are și geniu: nu unul năvalnic, tumultuos sau faustic, ci unul blând, tandru și cuminte, înălțat deasupra convingerii – reiterate și în acest volum – că el veghează la catafalcul unei opere neînsemnate (ceea ce, oricât l-am contraria pe autor, numai adevărat nu este).

Însă, odată cu trecerea vremii, Ciocârlie a transformat cultura într-o foarte caldă formă de solidarizare. Sunt citați mulți autori autohtoni contemporani în *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, admirativ și cu participare. Andrei Pleșu în primul rând, dar și alții, mai mici sau mai mari, sau timișoreni (din rândul cărora Mihăieș tot de bătrânețe se ocupă!). Două lumi se completează în carte: Timișoara profesiei, articulată pe Banatul fabulos al formării, din *Burgtheater* sau *Clopotul scufundat*, și Bucureștiul senectuții. Ambele – poate nu întâmplător –, transfigurate livresc, nu trăite de-a dreptul. Între ele, ca un intermezzo familiar, de viață, Luxemburgul lui Maxone, al nepotului. Ce vede Ciocârlie acolo? Ziduri care se surpă și despărțiri: „*Stăm pe terasă. În dreapta, un zid vechi, întins până departe, acoperit cu frunziș. În stânga și în față, mici grădini. E sigur, e aproape sigur că n-o să mai venim aici. Îmbătrânești de câte ori te desparți definitiv, fără să și mori. De multe ori, nu știi. Crezi că ai să te întorci. În realitate, o poartă și o vârstă s-au închis. N-o să mai venim aici și nici n-ar mai fi la fel. Zidul o să fie dărâmat, în locul lui se va clădi un mare imobil cu apartamente. Și, oricum, lucrurile s-au schimbat în așa fel încât n-am mai fi ca acasă.*”

Experiența senectuții literare a lui Livius Ciocârlie mai contrariază o stereotipie, pe lângă cele deja enunțate, și anume că în pragul sfârșitului te întorci pe meleagurile de baștină, adică regresia. Ciocârlie îmbătrânește – chiar dacă n-o vrea – cu rădăcinile tăiate: în alt spațiu decât cel în care s-a format și a câștigat prestigiu. Un bucureștean sadea ar avea – mă gândesc – o altă atitudine într-o

asemenea situație: ar pleca în căutarea unei Capitale utopice, sepulclare, combinație rară de Mateiu și Mircea Eliade, grefați pe un interbelic strălucitor, nevrotic și decadent. Mai liniștit, Ciocârlie caută cărțile, căminul și claustrarea: „*Simptom: n-aș mai ieși din casă. Și cu cât ies mai puțin, cu atât n-aș mai ieși deloc.*”

Mucalit (cu tandrețe și cu dragoste...), aș spune că pe Livius Ciocârlie un singur lucru nu-l lasă să-și trăiască bătrânețea în tihnă, și anume obsesia de a o problematiza. Volumul inventariază febril toate cărțile despre senectute și moarte, din biblioteci și de pe piață, chiar și emisiunile de la televiziune care se adresează „vârstei a treia”. Scriind despre bătrânețe, autorul a inventat un personaj: propria sa oglindă – uneori reală, alteori ficționalizată –, cu care se joacă, sau cu care conversează. Modelul fusese încercat, cu bonomie, în *Trei într-o galerie*. Nici aici jocul nu e mai trist, mai cenușiu decât acolo, dimpotrivă: are un narcisism aparte, zglobiu și mucalit, nemelancolic. Pentru Ciocârlie, bătrânețea – de moarte să nu vorbim, încă – e o problemă de luciditate spectaculară. O pot avea numai cei care au cu adevărat vocația senectuții; ceilalți, indiferent de vârstă, mor întotdeauna tineri: nervoși, fricoși, îngenunchiați de imprevizibil și de nedreptate.

Acțiunea din Eupalinos sau Cichiteful, de Paul Năleșu, se petrece în practe. Așii protagoniștii, Socrate și discipul Fedey, fac o turce în revistă a vir. în pe care au consumat în lumea de sus, și se întrebă ce aupe ac face dacă le-ac f. dată parva de a o lua de la capăt. Peintre altele, Socrate spune că trampa pe care el a respicit o ciad și a vrut nevoit și coboare în lumea lui Hades și se plate coprea, ca socul letal de care trebuie să fi avut parte linical Fedey, pentru simplul motiv că el a trăit viața ca prate răci de sus. U' a fost atent la feminatele lucrurilor inconjurate, și a avut rzi pentru ceea ce era în put, deat pentru idee, adică pentru o lucră, a cărei atingea prapune o caupe, voluntari și premeditată, motifi care.

Fracte binc acia (dar, pe alrezi, prate prea sexualizat după gustul meu), romanul Cruciada copiilor al Florelei Ilis este o excelentă radiografie a unei Români haotice, postevolutive, care în situația de a gestiona o criza socială atipică. Acțiunea e apocant simplă: un teen special de na-canță, încărcat cu elevi din ciclul gimnazial însoțit de citiva profesori, se pune în mișcare în gara din Oluj, cu destinația Mirodani. Prof. înd de foc foto generală, în garniturii uzate de asens, pentru a ajunge acasă, și citiva copii de strigii din Capitală, condusi de către Calpura) unul din tre. lideci pueculturii infracționale din București.

ÎN FAȚA OGLINZII

Nu cu mulți ani în urmă, Corina Ciocârlie a debutat cu un volum de critică foarte bun, intitulat *Femei în fața oglinzii*. Aceeași oglindă, împreună cu altele, e omniprezentă în opera tatălui, a lui Livius Ciocârlie. În *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*, de pildă, în pragul de cumpănă al unei lecturi „lămuritoare” despre „subiectul” întregului volum (arta de a-ți purta senectutea cu umor, dând și o mică tiflă morții, dacă se mai poate...), ea e numită chiar „altar” al casei, punct de referință, prin fața căreia treci nu pentru a te regăsi, ci ca să te multiplici: „După Jaspers, dacă mă lipsesc de Dumnezeu, mă divinizez pe mine – fiindcă nevoie de autoritate și certitudine am. Mă opresc o clipă ca să râd. Mă divinizez pe mine! Al naibii ce se potrivește! Mă duc îndată la altar, adică la oglindă, să mă închin.”

Să urmărim cu atenție motivul pentru care autorul trece prin fața „altarului” din incinta casei: nu pentru a se recunoaște pur și simplu – așa cum procedează cei mai mulți, unii mai narcisiaci decât ceilalți – ci pentru a se reflecta într-o identitate străină sieși, pentru a se prelungi într-o alteritate. Un termen, pe care Livius Ciocârlie îl suspicionează sistematic în opera sa, este „fixare”. „De memorie – scrie el în *& Comp – va trebui să ne desfacem, fiindcă fixează structuri*.” Aceeași temere apare mai târziu, în *Bătrânețe și moarte în mileniul trei*: „Jurnalul fixează dezordinea vieții, dar nu în vitalitatea ei, ci într-un mod inert și asfixiant. De un asemenea jurnal, care, înregistrând detaliul zilelor, înțepenește efemerul, e bine să te desprinzi. Seamănă cu o cameră de lucru supraîncărcată, în care, dacă nu pui ordine, dacă nu mături, nu ștergi praful, te îngropi.”

Citindu-l, tot în timpul creionării *Bătrâneții...*, pe Vasili Rozanov (*Apocalipsa timpului nostru*), Ciocârlie îi reproșează „fixația cu utilitatea”, decantată din programul moral potrivit căruia fiecare dintre oameni trebuie să-și transforme viața într-o valoare „utilă”, transmisibilă ca normă – aproape kantian – celorlalți. Pe de altă parte, *utilitate*, în sens major, metafizic, înseamnă pauperizare, fiindcă vine din unilateralizarea existențială a sensului: alegi un anumit vector dintre cele multe posibile pe care le îngăduie cosmosul, renunțând implicit la dreptul – sau arta... – de a fi liber fără să te angajezi, așa cum procedează Ulrich în *Omul fără însușiri* al lui Musil sau *M. Teste*, al lui Valéry. În consecință, în toate textele sale memorialistice din ultima vreme, Livius Ciocârlie se disociază respectuos de Stendhal, fără a-l violenta însă insidios pe Maestru: menirea scrisului și a vieții nu este aceea de a cristaliza efemerul, ci de a lăsa centrul fluid al ființei să se risipească în voie: „...mă pregătesc să le spun într-un loc [profesorilor și studenților de la Bordeaux, unde a profesat – n.m., Șt.B.] că spiritul Europei Centrale e, în sine, mărunț și posomorât, ceea ce și explică afinitatea noastră cu Viena fin de siècle. Revărsată, această moliciune, asupra geometriei seci apusene și asupra dezmațului răsăritean, viața ar fi mai bună de trăit” (*Trei într-o galeră*).

Ce sens profund au, totuși, asemenea disocieri la un autor care a renunțat la studiul academic și la critica literară încheșată, pentru a se adânci, fie în proză (*Clopotul scufundat, Un Burgtheater provincial*), fie în eseistică (*Trei într-o galeră, De la Sancho Panza la Cavalerul Tristei Figuri, & Comp., Bătrânețe și moarte în mileniul trei* etc.), într-o reconstituire subiectivă, dar foarte minuțioasă, a propriei sale vieți? În majoritatea lor covârșitoare, cărțile cu pricina sunt dominate de întoarceri în trecut: nu este, oare, această privire în urmă tot un *exercițiu al memoriei* coagulante, în pofida

intenției de suprafață a autorului de a o destructura?

Până să ajungem din nou la *oglundirea* cu care am început, un posibil răspuns la această dilemă ar putea fi dat de *sintaxa moale (soft) a istoriei*, pe care Livius Ciocârlie o reconstituie în cărțile sale. Noi înțelegem prin istorie fie ipostaza marțială a timpului, dominată de evenimente majore, sau, dimpotrivă, pe cea mărunță, domestică, trăită de către un protagonist marginal, dar orgolios, pentru care scena principală a fost, deja, ocupată de către alții. În regimul aceleiași complementarități inegale, asimetrice, primul tip de istorie se scrie cu manualul progresului sublim la vedere, pe când celui de-al doilea i se repartizează doar întâmplările mici, nesistematice ale existenței, care vin și pleacă, fără darul de a se închea în vreun sens anume. Primul tip de istorie dintre cele două amintite mai sus privilegiază individuația, saltul spre eroic și gesturile memorabile, pe când al doilea își alege ca mod de expresie predilectă histrionismul. Atât *Burgtheater*-ul, cât și *Clopotul scufundat*, prin timpul mărunț, familial, pe care ele îl reconstituie, se află de partea acestuia din urmă, unde găsim și jurnalele eseistice recente: „În *Burgtheater* [...] *voiam să mă răzibun pe istorie. Să arăt cum evenimentele vin și trec, și nu construiesc nimic.*” (*Trei într-o galeră*)

Ca de atâtea ori în opera lui Livius Ciocârlie, verbul „voiam” din propoziția de mai sus sugerează nu pasivitate – sau inerție –, ci *activism*: ieșire voluntară din abulie, construcție durabilă de sine, edificare. În ciuda voluptății declarate de a nu face nimic, autorul nostru lucrează neîncetat, fără hodină, sculându-se de regulă cu noaptea-n cap, pentru a-și regăsi febril hârtiile lăsate pe masă cu o seară înainte: „*Funcționar al morții, mă scol cât pot de devreme și, cum ziceam, «lucrez». Îmi pregătesc «dosarele» din ajun. Ia să vedem, astăzi ce avem pe rol, îmi spun.*” (*Bătrânețe și moarte...*). Dimpotrivă, inactivitatea îi produce insomnii, îl pune în gardă, îl exasperează: „*De patruzeci de ani [...], din conștiințiozitate tardivă, îmi impun să lucrez. L-am ucis în mine pe Oblomov. Ce aveam mai bun.*” (Ibid.) Să mai menționăm atunci că, prin tot ceea ce publică, Livius Ciocârlie este o prezență vie, memorabilă, foarte profundă în cultura română a momentului, chiar dacă materia din care el clădește este, în mod premeditat, moale ca halvaua lui Mircea Cărtărescu din *Levantul*, perisabilă? Să mai menționăm atunci – deși referințele predilecte din modernism ar putea să nuanțeze observația – că afinitatea sa decomplexată îl apropie într-atât de postmodernitate, încât el însuși se simte obligat să precizeze că „*epoca modernă a fost feroce, în postmodernitate e mai bine de trăit?*” (*Trei într-o galeră*) Nu este, oare, Livius Ciocârlie unul dintre primii postmoderni instinctivi ai culturii noastre, un om pe care ideologia identitară a curentului *l-a ajuns din urmă*, sperându-l îndeajuns de tare ca el să caute, acum, să fugă de orice etichetare?

Pentru a găsi răspunsuri, ar cam fi momentul să ne întoarcem la *oglundire*, înțeleasă ca mecanism de autoficționalizare. Într-un dialog rezumat în *Bătrânețe și moarte...*, Solomon Marcus îi spune autorului „*că există două feluri de jocuri: cele, cum ar fi șahul, în care intrăm de bunăvoie, după ce am fixat regulile, și cele ca supraviețuirea, în care nu deținem controlul și suntem nevoiți să intrăm.*” Acestuia din urmă tip i se integrează – susține interlocutorul – și ficțiunea, care este cu atât mai bună cu cât, din momentul în care o declanșezi, se cuvine să renunți să o mai controlezi. Pentru Livius Ciocârlie, însă, ea funcționează invers, fiindcă nu lipsa controlului – adică abandonul de sine – interesează într-o ficționalizare existențială plauzibilă, ci, dimpotrivă, luciditatea activă a jocului, adică orchestrarea histrionică a vieții prin multiplicare de sine: „*Îi spun că, după părerea mea, ficțiunea nu este un joc ca supraviețuirea, ci este un joc de supraviețuire. Fără iluzii omul nu poate trăi. Nu poate trăi în regimul certitudinii, pentru că, după ce ne-am născut, singura noastră certitudine absolută în planul existenței este că vom muri. De aceea, ne facem iluzii, inventăm lumi. Deci, ficțiuni.*”

Ca o consecință, histrionismul devine, în cărțile lui Ciocârlie, o funcție a cerebralității, aproape o aritmetică a dispersiei de sine: autorul construiește, asemenea unui matematician abstruz, manierist, identități alternative, ficționalizate, al căror rol este, în ultimă instanță, acela, cathartic,

de a *relativiza* tensiunea insuportabilă a existenței. Autorefectându-se, el fuge continuu, dar nu *de* viață, ci *în* viață, trăind evenimentele în chip plural, detensionant. Modelul e, fără doar și poate, nietzschean, el fiind chiar mărturisit în *Trei într-o galeră*, unde Ciocârlie rescrie, „*în cheie proprie, pentru uz personal*”, un pasaj din *Știința veselă* (parafraza explicând, de fapt, și frecvențele sublinieri din text): „Ca să-mi suport gravitatea trebuie să mă bucur de neseriozitate. Asta pentru că sunt, în fond [...], *greoi și serios*. De aceea, am nevoie să scriu *sclipitor, alunecător, jucăuș, batjocoritor, copilăros*. Așa, îmi păstrez *libertatea* de a fi nu *deasupra lucrurilor*: în afara lor. [...] Pentru că nu-mi lipsește *neliniștita rigiditate a celui ce ce teme în orice moment să nu facă un pas greșit și să cadă*, nu-mi strică *ușurătatea celui ce planează și se joacă*. Pălăvrăgeala, și nu arta, o caut. Pe bufon, nu pe *nebun*.”

Trei într-o galeră – unde modelul se aplică cel mai consecvent – făcuse din oglinda răsfirată mecanismul de construcție al textului: „...*eu însumi nu pot să fiu. Eu însumi nu există. Sunt mai mulți*.” În consecință, *Maestrul* (pe post aulic, de supraeu, mai tandru decât cel clasic, freudian), *Profesorul* (ca eu freudian suferind, rezultat al unui incert proces de individuație ezitantă) și o proiecție cârtitoare a acestora, numită cu afecțiune *Bibulie* (folosită pe post de subconștient ludic, răzbunător, adică autentic) își dispută întâietatea, de la caz la caz, printre faptele și persoanele vieții. Primii doi sunt falși, fiindcă depind de context, pe care *se mulează* adaptativ, pentru a păstra aparența. Al treilea e constant, mereu prezent și autentic, chiar dacă pe alocuri tinde, în mod vinovat și pasager, să oblomovizeze: „*Bibulie ... ar vrea să închidă ochii. Nu ca să moară. Să nu mai știe. Singurul lucru de care se simte în stare este să stea dimineața, când orașul doarme, cu o foaie înaintea, și, ca să se afle în treabă, să înșire «ce-i trece prin cap»*. De fapt, nu-i trece cine știe ce. Aproape nimic. Dar el nu poate, chiar dacă vrea, să tragă oblonul. El trebuie să dea socoteală. Cui să-i dea? Lui însuși, probabil.”

E interesant de remarcat că, în *Galera*, cei trei, pe care ea îi găzduiește, reproduc, la modul ironic, tripleta identităților funcționale dintr-o tragedie antică: nu întâmplător, în volum se glosează mult pe seama *șapului ispășitor* și a mecanismului sacrificial descris de către René Girard. Cel lustrat de ceilalți doi e *Maestrul*, izolat într-un empireu luminos și străin, căruia unii îi spun „glorie”, iar alții – doar „viață literară”. *Profesorul* e ca impostorul: se bagă între ceilalți doi, pentru a le strica, din devotament exagerat pentru „audiență”, sărbătoarea. *Bibulie* este însă, în mod evident, bufonul: vocea lumii pe dos, a convențiilor răsturnate și a incapacității de a întreține – spre deosebire de ceilalți doi – sublimul cotidian: „...*omul* – constată el – *trăiește și în interstiții. Mai poți scăpa de violență dând cu tifta, făcând tumbe, fiind un bufon, un caraghios*.”

„Vâna cioraniană” îl determină pe Livius Ciocârlie să convertească tragicul lumii în comedie. Pentru amândoi – adică și pentru Cioran –, decadența e nu numai o stare de spirit, ci de-a dreptul o substanță de viață, absorbită cu aviditate. Ca decadent comic, „materia” lui Ciocârlie e precaritatea: a lui personal, în primul rând, uneori reală, alteori imaginată, dar și a celorlalți din jur, extinsă până la stilistica spirituală de ansamblu a țării în care i-a fost (cu noroc, am spune noi hâtru...) să se nască. Astfel, după ocolul exasperat și orgolios făcut prin cartezianism – scrie Ciocârlie –, Cioran „*a regăsit România în sentimentul inutilității. A ajuns la ideea că ceea ce în Occident este produs istoric de decadență – toleranța, fatalismul – e natural la noi și de aceea nouă ne revine să-l exprimăm. Nouă, prin el, pentru că s-a desprins. Pentru că a schimbat instrumentul: în locul unuia liric și dezvățat, unul precis, subtil și ironic. L-a pus să exprime fatalismul românesc. I-a dat ironiei un surâs interior*.”

Să ne imaginăm, preț de o clipă utopică, topită în tandrețe, că lui Livius Ciocârlie, în locul comunismului mutilant și al unui popor în esență mioritic, i s-ar fi dat să se nască într-o țară puternică, triumfătoare, prestigioasă. Ar fi împins el, așa cum o face astăzi, autoderiziunea până la intensitatea histrionică, extremă, a dispersiei de sine? Sau și-ar fi sacrificat marginalitatea în favoarea binelui public, dând curs vocației pentru altruism, prietenie și solidaritate, pe care cu siguranță că o are?

Am intrat deja, și noi, în spațiul ficțional al jocului, dar răspunsul, să recunoaștem, e dificil de

formulat. Construcția – cum știm – nu e o virtute *naturală*. Dispersia, dimpotrivă, este. Construind, lucrezi împotriva naturii, o siluiești, o modifizi, o supui la cazne. Într-un popor cu reflexe naturale încă vii, nealterate, să construiești e aproape un act anticomunitar, o erezie, pe când dispersia face parte din patrimoniul public. Destul de bizar, totuși – tot sub influență cioraniană, îmi spun eu... –, lăsându-se în voia *naturii textuale*, Ciocârlie recurge la un act de identificare cu stilistica generală, națională, comițând – altfel spus – un delict împotriva freneziei apatride a lui Nietzsche: „*Am inventat, bag de samă, un nou tip de jurnal, unul fără cronologie, în care timpul, cu toate compartimentele lui, este simultan. Caracteristic pentru belfer (la pensie, he, he, la pensie), a cărui viață a fost alcătuită din ani suprapuși, cu aceleași momente, vacanță, admitere, corigențe, cursuri, vacanță de Crăciun și așa mai departe, indefinit. Pentru un individ a cărui viață trece fără să înainteze, pentru un popor care «refuză istoria». Începem, ne înfierbântăm, ne înmuiem, ne lăsăm pe tânjală, vine un vânt oarecare – mătură tot. Regăsim ciclul natural.*”

Paradoxul vine din faptul că, pentru a dobândi această „*naturalețe*”, autorul s-a văzut nevoit, timp de o viață, să-și *construiască* marginalitatea cu mîgală. Aceasta a fost forma lui de vigilență, așa cum, pentru alții, ea înseamnă să tinzi spre mijlocul scenei și, dacă se poate, să fii chiar tu acela care aprinzi luminile rampei. Timișoara, în care Livius Ciocârlie a predat și locuit mare parte din viață, a vrut să facă din el un „centru”. Ar fi fost să fie, dar el nu a vrut. Revoluția, tot timișoreană, ar fi dorit, din nou, să-l propulseze în prim-plan, să-l „valorifice”. Din nou, Ciocârlie s-a eschivat. Pericolul cel mare, implacabil, nu venea, însă, din direcția evenimentelor, ci a pensionării, prin intermediul căreia autorul nostru ar fi putut deveni, într-o Timișoară generoasă, fixată în admirație, o instanță aulică, înconjurată cu venerație, un soi de tezaur de patrimoniu. Numai că, Livius Ciocârlie a fost din nou consecvent cu programul său estetic și s-a dus în surghiun la Bucureștiul tuturor miresemelor levantine, unde norma nu e dată niciodată de *Maestru*, sau de *Profesor*, ci întotdeauna doar de *Bibulie*. Între atâtea lucruri vesele pe care le are orașul acesta, unul este acela că aici nu poți niciodată să te clasicizezi...

PORTRETUL LUI M

În 2003, Matei Călinescu a publicat două cărți. *Portretul lui M* (Ed. Polirom, Iași) reprezintă exorcizarea unei suferințe personale, volumul fiind scris în cele 40 de zile care au urmat cumplitei tragedii a pierderii unui fiu. *Mateiu I. Caragiale. Recitiri* (Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca) face parte din ciclul reluării contactului direct cu mediul cultural românesc, sintetizând parțial o serie de cursuri universitare pe care autorul le-a susținut la Facultatea de Litere din Cluj. Hazardul a reunit cele două volume pe masa uneia și aceleiași secvențe temporale, deși universul lor este cu totul deosebit: *Portretul lui M* intră în categoria memorialisticii îndoliate, atipice chiar și pentru genul în discuție, fiindcă ea reprezintă contextualizarea cernită a unei condiții de viață care implică înstrăinarea forțată de țară, în vreme ce *Recitirile din Mateiu I. Caragiale* analizează, prin recursul erudit la detalii livrești de nimeni observate până acum, un caz de apostazie filială. În umbra ambelor cărți – așa a vrut, probabil, Destinul... – se află un tată. Și tot în penumbra ambelor volume se ascunde același prenume – *Matei* –, ortografiat arhaizant la autorul *Crailor de Curtea-Veche*, înstrăinat fonetic în cazul fiului american plecat departe; pentru cei care nu știu, inițiala *M* vine de la *Matthew*, numele cu care Matei Călinescu și-a botezat fiul născut la Bloomington și botezat la Chicago, în mâinile familiei Mircea și Christinel Eliade.

Aveam o obligație morală, după ce publicasem monografia *Matei Călinescu* de la Aula, dar am rezistat mult timp rugăminții Martei Petreu de a scrie în *Apostrof* despre *Portretul lui M*, întâi fiindcă – mă scuzam – cartea este atât de personală, atât de atipică, încât a scrie despre ea n-ar reprezenta altceva decât o inadecvare, și-n al doilea rând fiindcă, prin hazardul unei călătorii externe, am cunoscut toți protagoniștii cărții, fiindu-le câteva luni aproape. Cred și acum că *Portretul lui M* trebuie înconjurat cu tăcere și sfială, într-atât de tulburător e conținutul pe care îl oferă. Am auzit chiar păreri avizate, rostite de către oameni care nu pot fi acuzați de rea-voință sau de insensibilitate, potrivit cărora această carte n-ar fi trebuit *publicată*: scrisă, da, fiindcă ea implică ființa profundă a unui literat, care când nu are la cine apela, apelează la singurătatea propriilor sale cuvinte, însă nu publicată, fiindcă în acest fel solitudinea suferinței e alterată prin socializare. M-am decis, totuși, să scriu despre ea (după o monografie pe care i-am dedicat-o autorului), fiindcă, de la un punct încolo, am descoperit inconsistența provincială a tuturor acestor inhibiții. În carte – și-n toți anii temători în care familia Călinescu și-a crescut copilul, știind prea bine, din clipa unei investigații clinice lămuritoare, că pentru el orice dimineață ar putea constitui sfârșitul – se gândește *altfel* decât am fi predispuși s-o facem noi, aici, în România. Pentru mentalitatea noastră, cartea reprezintă în mod direct o terapie, motiv pentru care experiența prin care a trecut familia Călinescu nu a putut fi trăită decât departe de țară, dincolo de Ocean, într-un climat social și psihic pe care România nu l-a atins încă.

Portretul lui M nu literaturizează; teama celor care susțin că autorul își tehnicizează suferința, sublimând-o literar și simbolic, nu se verifică. Paginile sunt de o autenticitate firească, obiectivă, mergându-se până la detalii de o plasticitate personală covârșitoare. În al doilea rând: cartea – conținând și file din jurnale de boală mai vechi, scrise de către tată cu dorința de a le fi arătate medicilor – reprezintă o circumscriere normală a anormalului: o introducere a anormalității în circuitul firesc

al fiecărei zile, fie prin detalii domestice, fie prin socializare. Aici intervine aspectul terapeutic pe care-l invocam anterior: o dimensiune care poate fi trăită numai *afară*, într-un climat social, psihic și intelectual dominat de aceea marotă neagră pe care o numim, deprecînd-o și asimilînd-o ipocriziei tolerante, *political correctness*.

La ce mă refer? Nu are rost să-i invocăm aici pe Foucault sau pe Barbara M. Benedict pentru a demonstra că în mentalitatea preponderent mic-burgheză pe care o trăim în această parte irascibilă de lume, un caz ca acela al bolii lui *M* intră sub incidența ilicitului social prost înțeles. Un bolnav în familie, pe la noi, *se ascunde*; despre el nu se vorbește decât eventual în șoaptă, fiindcă simpla lui prezență subminează fantasma perfecțiunii microsociale a familiei. Printr-un exercițiu reflex, dobândit odată cu educația, familia mic-burgheză din această parte a lumii nu vorbește de infirmitate, chiar dacă aceasta o macină adânc. Nici vorbă, evident, ca această infirmitate să fie socializată, împărtășită celorlalți. Pășim, încă, destul de jenați pe lângă infirmi scoși în cărucior la plimbare: boala, în general, stigmatizează, declasează social, vulnerabilizează.

Vor mai trece, probabil, câteva decenii bune înainte ca spațiul central- și est-european să accepte jocul destinal al alterității: miza, aici, este ca toți să fim deopotrivă, atipicul fiind prompt sancționat ca anomalie. Specialiștii în antropologie știu că această parte a lumii cunoaște cea mai bogată onomastică legată de anatomia malformată: atipicul e aici un semn, și poate deveni o etichetă caustică. Dincolo de Ocean, în Statele Unite, dimpotrivă, „corectitudinea politică” (pe care noi o denunțăm ca ipocrizie antielistică, nevăzând și extensiile sociale foarte bune ale ei) a făcut minuni în eradicarea acestui sentiment abuziv de jenă socială: cei care manifestă o „diferență” (termen postmodern!) în sensul bolii, al infirmității sunt asimilați comunitar, integrați prin ritualuri sociale de adaptare altruistă.

Sub acest aspect, *Portretul lui M* e documentul impresionant al unei aculturații. Matei Călinescu circumscrie atât progresia bolii copilului, cât și educația implicită prin care părinții săi trec pentru a-și deconstrui eventualele inhibiții dobândite în mediul social de obârșie. Aspect relevant: în toată relatarea tatălui hiperlucid, care știe foarte bine că relația sa afectivă cu *M* reprezintă, în realitate, un imprevizibil joc cu moartea, există o singură scenă de *embarrassment*, atunci când fiul de 20 de ani intră la Los Angeles în spațiul de recreere al unor copii mult mai mici decât el, pentru a se juca fascinat în nisip. În rest: bolnavul e socializat firesc, dus la școală, integrat în serviciu, cu limitele – desigur – ale relativității adaptative pe care le îngăduie diagnosticul. Părinții se schimbă pe măsură ce copilul înaintează în vârstă: le este, evident, mai greu, dar provocarea umbrită a destinului îi metamorfozează.

Două problematici sunt strâns legate de această maturizare socio-culturală forțată: exilul și scrisul. Fiind vorba de un reputat profesor de literatură comparată (deși nu trebuie uitat că el a scris și proză, ca de altfel și poezie în tinerețe, ceea ce subiectivizează impresia de impersonalitate olimpică pe care o impune adecvarea la cutumele științifice ale Occidentului), ești surprins să afli, citind *Portretul lui M*, că în proximitatea autismului de care suferă copilul, tatăl își regândește o parte a creației sale științifice, introduce în ea „chei” secrete pe care nu le dezvăluie din pudoare nimănui. Ești surprins, astfel, să afli, că faimoasa *Rereading* (tradusă recent și la noi, de către Virgil Stanciu), reprezintă, până la un punct, un „dialog” indirect cu Matthew, căruia, de altfel, cartea îi și este dedicată. Diferitele paliere ale lecturii discutate în această carte, cum sunt lectura ingenuă, voluptuoasă, absorbantă, lectura ludică, introdu-cerea jocului decomplexat, asociativ în codul lecturii merg pe linia unor experiențe pe care le transmite *M*. Din aceeași categorie a comunicării inefabile dintre tată și fiu face parte și conștiința alternanțelor perceptivă simultane: cei doi protagoniști trăiesc în spații virtuale diferite, reunite într-un spațiu concret, domestic, comun. Aș îndrăzni să spun – cu riscul de a intelectualiza la rîndu-mi ceva ce refuzam să fie intelectualizat la începutul acestui text

– că postmodernismul ca *Zeitgeist* l-a „ajutat” pe Matei Călinescu să înțeleagă situația existențială în care se află. Nu spun că i-a redus suferința, ci doar că a conferit experienței sale un spațiu de verosimilitate stilistică adecvată.

A doua problematică este aceea a exilului. „Copil dorit”, așteptat cu înfrigurare de către părinți, *M* a conferit în cazul amândurora o anumită calitate angajantă exilului, pe care în absența lui părinții probabil că nu ar fi resimțit-o. I-a fixat *altfel* în țara străină – și totuși atât de primitoare –, i-a făcut să trăiască totul mai angajant și într-o direcție domestică, nu numai profesională. Pragmatică rămâne, în acest sens, limba copilului, fiindcă *M* nu a vorbit niciodată românește, cu excepția câtorva cuvinte stâlcite în prima copilărie. I-a „învățat” însă pe adulții din jurul lui să fie părinți în limba engleză: să-și comunice intimitățile de familie în limba țării de adopție. Extrem de lucid – ca întotdeauna –, Matei Călinescu nici nu face o dramă identitară din acest fapt, dar nici nu îl ascunde. La noi, din nou, multă lume s-ar simți frustrată, ar apela, bombastic, la metafizica identitară a limbii, ar clama, herderian, eșecul netransmiterii „tezaurului” de acasă și ar acuza părinții de lipsă de patriotism și denaturare. Dimpotrivă, Matei Călinescu e, și aici, lucid, pragmatic și funcțional, sugerând că exercițiul pedagogic normal nu înseamnă câtuși de puțin să-ți încarci progenitura cu straița burdușită a idolilor tribali de acasă.

Ca o concluzie, *Portretul lui M* relatează o experiență care n-ar fi putut deveni definitivă aici, la noi acasă: acesta e, poate, aspectul cel mai tulburător al volumului. Nu spun că el ar trebui să devină un manual comportamental bun de citit tuturor românilor care doresc să se integreze și altundeva decât în spațiul mioritic, însă fără înțelepciunea transmisă prin intermediul lui *calitatea umană* reală a comunității euro-atlantice va rămâne, pentru mulți dintre noi, doar o aspirație spectrală. E drept, „originali” cum suntem, noi țintim doar spre *instituțiile* Occidentului, nu și spre oamenii pe care acestea le deservesc. Poate că a venit timpul să ne privim în oglindă. *Portretul lui M* e o astfel de oglindă.

IONESCO ÎN INTERPRETARE IDENTITARĂ

Prima versiune a masivei monografii *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* (Ed. Junimea, Iași, 2006), semnate de către Matei Călinescu a apărut la editura OXUS din Paris (*Ionesco: Recherches identitaires*) cu un an în urmă, rolul său fiind acela de a oferi cititorului francez o inițiere în problematica identitară românească a lui Ionesco, mai puțin cunoscută de către publicul din Hexagon. Dacă ținem cont de faptul că scriitorul însuși, în volumul de convorbiri cu Claude Bonnefoy, *Între viață și vis*, a negat în mod explicit eventuala relație de determinare care ar putea exista între opera sa franceză și mediul cultural românesc de care se deprinsese („*Pe scurt, literatura română nu m-a influențat cu adevărat*” – radicalism destul de discutabil...), ajungem lesne la concluzia că opțiunea exegetică a lui Matei Călinescu are și calitatea unei recuperări afective. Autorul merge pe mâna subiectului său („...*nu pot să nu-i dau dreptate lui Ionesco atunci când minimizează influența românească asupra scrierilor sale în limba franceză*”), dar extinde problema identitară ionesciană spre teme pentru care cititorul francez nu dispune, în general, de receptivitate: spre avangardă în primul rând, cu inevitabilul contact care este Urmuz în edificarea farsei grotești (în mod ciudat, excelenta monografie a lui Nicolae Balotă nu este menționată nici măcar la bibliografie), apoi spre I. L. Caragiale – ambele surse fiind pomenite și de către Ionesco în convorbirile cu Claude Bonnefoy – și în al treilea rând spre linia majoră a disocierilor de ideologia legionară a lui Nae Ionescu, Eliade și Cioran, pe care Ionesco nu va înceta s-o incrimineze, fie în mod explicit, fie prin protestul indirect, ficționalizat, pe care îl reprezintă *Rinocerii*.

Acestor trei linii de extensie Matei Călinescu le mai adaugă două: una cu inerente deschideri psihanalitice – tratată și de către Marta Petreu în *Ionescu în țara tatălui* (Ed. Biblioteca Apostrof, Cluj, 2001) – , referitoare la sublimarea ideologică și artistică a traumei biografice pe care a reprezentat-o în economia spirituală a scriitorului timpuria părăsire de către tată a cuibului conjugal, oarecum „miticist”, am spune noi azi, adică fără regrete sau resentimente și fără indiciul că gestul în sine ar fi lăsat în conștiința lui vreo urmă cât de cât profundă, și a doua care ține de un soi de complex al palimpsestului, din anii senectuții, când – și sub influența stenică a Revoluției din decembrie 1989 – Ionesco va face pași pentru recuperarea originilor sale românești, simultan cu – demonstrează Matei Călinescu – o acutizare a complexului său matern, determinant. În configurarea dihotomiei paternitate repudiată vs. maternitate compensativă nu trebuie uitat însă faptul că avocatul Eugen N. Ionescu și-a revendicat copiii la întoarcerea familiei decapitate în România, obținându-i la divorț. A făcut-o, însă, doar din orgoliu și de ochii lumii, pentru a preîntâmpina o potențială înfrângere personală, incomodă în economia imaginii sale personale reverberate de către societate, ceea ce duce la ipocrizie mărunță, spectaculară. Matei Călinescu vorbește pe bună dreptate de poltronerie, explicând că aversiunea lui Ionesco s-a răsfrânt din capul locului împotriva unei figuri grotești, ivită pe fondul grotescului nervos al întregului ambient în care i-a fost dat să recadă după întoarcerea din Franța.

Structural, e de spus din capul locului că monografia lui Matei Călinescu continuă, într-o anumită măsură, foarte incitantul eseu *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții* (2001, 2002), ceea ce ne îndreptățește să sperăm că, în cele din urmă, reputatul profesor de

literatură comparată de la Bloomington va realiza sinteza completă a perioadei pe care o urmărește, prin includerea lui Cioran într-o triadă care este, pe moment, incompletă. Interesant ar fi dacă cercetarea sa ar fi extinsă și înspre Noica, pentru ca abordarea să fie cu adevărat integrală. Până atunci, ar fi de observat faptul că volumele în cauză reprezintă o cotitură și în metodologia critică pe care o privilegiază mai nou Matei Călinescu, prin mutarea accentului de pe formele estetice ale literaturii pe ideologia lor intrinsecă, încifrată. În precedenta carte despre I.P. Culianu și Mircea Eliade, un efort detectivistic însemnat fusese dedicat decriptării „cheilor” istorice și ideologice din opera lui M. Eliade, detaliile istorice și de contextualizare politică ascunse în text – mai cu seamă în *Pe Strada Mântuleasa* sau *Nouăsprezece trandafiri* – fiind speculate cu asiduitate, tot așa cum se întâmplă și cu incidentele cronologice sau cu raportul pe care aceste texte „cu mesaj” îl stabilesc cu biografia de tinerețe a autorului sau cu reconstituirea speculativă a unui București mitic, construit la intersecția dintre planuri reale sau protagoniști identificabili (de pildă, Ana Pauker) și dezvoltări fantasmaticе, imaginare. În cartea despre Ionesco, de care ne ocupăm, reapar asemenea preocupări, ca de pildă identificarea obsesiei dramaturgului pentru sunetul „ch” – din *La Cantatrice chauve* –, extins spre *charmant*-ul senzual din *Jacques sau Supunerea*, urmărit, apoi, în mod diacronic, în întreaga operă, prin asocierea sa imaginară cu senzualitatea felină (de la cuvântul *chat* = pisică), prezentă și în *Lecția*. Alte detalii sunt de numerologie sau de onomastică ironică, subversivă, ca în *Improvizație la Alma*, unde primul critic care-l inoportunează pe autorul Ionesco se numește Bartholoméus I, aluzie sarcastică la Roland Barthes. Ca și în eseul despre M. Eliade, Matei Călinescu demonstrează pe ansamblu că dialogul subtextual pe care marii noștri scriitori din exil îl purtau cu țara din care pleaseră se acutizează odată cu trecerea anilor, luând forma unor detalii sau aluzii sibilnice, abil strecurate în texte. Pe de altă parte, sub aspect metodologic, devine din ce în ce mai accentuată dimensiunea logică, structurală a gândirii critice a lui Matei Călinescu, pe care o putem pune tot pe seama unei recuperări subconștiente a identității culturale originare românești, marcată, existențial, și prin dorința de a-și amenaja un apartament în București și de a-l locui o bună parte din an, mai ales pe timpul verii.

În contextul operei lui Eugène Ionesco, logica e cum nu se poate mai pregnant la ea acasă. Spre deosebire de scriitorii care încep prin a configura o tendință constructivă de tip imaginar, Ionesco pornește de la *deconstrucția* logicii, asimilată, în prima fază a operei sale (*Cântăreața cheală*, *Lecția*, *Scaunele* etc.), cu limba. În acest fel, spre deosebire de alți scriitori, pentru care limba reprezintă un deziderat, un punct de ajungere, la Ionesco ea e o realitate originară, care se cere a fi negată. Direcțiile transcenderii sunt semnificative: crima indirectă, cu substrat sugerat erotic, în *Lecția*, erotismul elementar, lasciv și „noroi” din *Jacques sau Supunerea*, sau ideologia intoxicației colective din *Rinocerii*. Ca tendințe dominante – demonstrează Matei Călinescu –, deconstrucția logicii comune de către Ionesco vizează două direcții tipologice esențiale, și anume farsa tragicomică, absurdul lingvistic în prima perioadă de creație, respectiv onirismul în perioada târzie (*Pietonul aerului*; *Setea și Foamea*). Pentru prima perioadă, definitorie mai este și detașarea obstinată de formula teatrală angajată a lui Brecht și cultivarea absurdului „antiutilitar”, gratuit, pe o linie care-l apropie pe Ionesco de Samuel Beckett.

Din construcția cărții, se vede bine faptul că ea s-a adresat, într-o primă instanță, publicului francez, ceea ce înseamnă că și referințele sunt selectate în așa fel, încât să corespundă unei cutume culturale relativ cunoscute în capitala Franței. Foarte corect și incitant, I. L. Caragiale și Urmuz sunt amintiți, dar nu aprofundați: mă gândesc că, dacă ar fi făcut-o, profitând de acest prilej nobil, mulți francezi ar fi avut revelații. La fel se întâmplă și cu avangarda românească, una dintre cele mai spectaculoase din toată Europa: firește, nu se poate susține o condiționare directă, nesublimată – deși Matei Călinescu insistă pe faza avangardistă, negatoare a lui Eugen Ionescu, concretizată în volumul

de critică literară impenitentă *Nu* –, dar condiționarea contextuală, legată de starea de spirit a epocii de formare, de *Zeitgeist*, nu poate fi ocolită.

Anarhismului – deși Bakunin este amintit, în trecut – i se putea acorda un spațiu mai însemnat, și la fel – poate – relației de subtilă și oarecum paradoxală condiționare dintre avangardă și liberalism în spațiul cultural și ideologic românesc, detaliu observat la vremea respectivă de către E. Lovinescu. Fenomenul se datorează reacției negative față de înregimentarea culturală de tip naționalist, mesianic, spre care vor evolua și legionarii. În acest context, a rămâne liberal și neînregimentat – așa cum se întâmplă în mod vădit cu Eugen Ionescu – echivalează cu prelungirea unei *negativități* de tip protestatar, avangardist, cu puternice consecințe anti-identitare pe linia apartenenței statale, ceea ce ne trimite înspre anarhism. Subiect clasic de aculturație încrucișată, născut în Slatina și crescut în Franța – pentru a se reîntoarce ulterior, la 13 ani, pentru o nouă perioadă de formare la București –, Eugen Ionescu poate fi ușor inserat în tipologia anarhistă, apartenență pe care o vor confirma ulterior deconstrucțiile absurde din prima sa perioadă de creație.

Complexul identitar perpetuu al lui Eugène Ionesco este pus de către Matei Călinescu pe seama cristalizării timpurii a două „mituri”: cel negativ, represiv al României, asociat figurii tatălui care-și părăsește fără preaviz familia, respectiv cel pozitiv, compensativ, al Franței, în care ulterior scriitorul își va găsi împlinirea și celebritatea. „În linii mari – scrie Matei Călinescu –, aș spune că România și-a atins pe plan mitic intensitatea negativă cea mai mare înainte ca scriitorul să-și părăsească țara natală. Mitul pozitiv al Franței și-a atins punctul maxim tot în România, în anii 1940-42... [...] Mitul românesc a rămas ... multă vreme negativ, dar această negativitate s-a intrupat mai ales în figura tatălui.”

Mi-aș îngădui să remarc, aici, o diferență existentă între interpretarea dată de către Matei Călinescu și cea, extrem de subtilă, furnizată de către Marta Petreu în *Ionescu în țara tatălui*. Pentru Matei Călinescu, condiționarea celor două „mituri identitare” rămâne una biografică, ceea ce trimite înspre psihanaliză (speculație pe care, din prudență, autorul nu o parcurge niciodată până la capăt). La Marta Petreu, predeterminarea apare ca fiind eminentă culturală și filosofică, ancorată în manierismul logic al sofistilor, pe care Ionescu îl va reconverti ulterior în „*trăire morală și afectivă angosantă*” care – precizează Marta Petreu – „însoțește fanfaronada sa paralogică”. În consecință – demonstrează cu acuratețe profesoara de filosofie din Cluj –, Ionescu a repudiat extremismele naționaliste ale „*generației criterioniste*” („’27”) și de pe poziția puterii protestatare pe care i-o asigura desubiectivizarea garantată de către sofismul logic (fapt vizibil și în primele piese): „În cazul lui Eugen Ionescu, premisele metafizice de tip sofist nu numai că i-au asigurat o libertate interioară maximă – transformată, adesea, în giumbușlucuri și clovnerii (pe cât de simpatice de povestit astăzi, pe atât de enervante pentru destinatarii lor din epocă) –, ci, mai mult, l-au ferit de iluziile și capcanele ideologiilor colectiviste, totalitare, în care au căzut mulți dintre colegii săi de generație.”

Marta Petreu insistă și pe o distincție tardivă pe care o opera Ionesco între oameni care merg „în direcția istoriei” – de tipul tatălui său, avocatul Eugen N. Ionescu (suprapus în mod insidios peste figura lui...Sartre, pe care Ionescu nu l-a putut suferi nicicând...) – și cei care merg *împotriva* acesteia. Mă întreb dacă nu cumva opera integrală a lui Ionescu ar putea fi interpretată și prin recursul la imaginile timpului care apar în ea: în *Rinocerii*, cel puțin, dihotomiile sunt cât se poate de vizibile. În multe piese, isteria și absurdul aparțin nu persoanei, ci contextului, timpului concret, istoriei din jur, care a luat-o razna. Putem ajunge, pe această cale, la un nou umanism victimar, așa cum apare el la Franz Kafka?

Extrem de sistematică, monografia lui Matei Călinescu analizează în mod diacronic întreaga creație a lui Ionescu, insistând în subsidiar pe o rearticulare identitară românească odată cu trecerea timpului. Sunt câteva teme grave în carte, sugerate sau tratate consecvent, care pun pe gânduri, mai ales

atunci când Matei Călinescu decriptează componenta religioasă a personalității lui Eugène Ionesco. Scriitorul însuși mărturisise la un moment dat că a trăit o iluminare mistică la întoarcerea familiei în București, ceea ce l-a făcut să distingă pentru totdeauna între *instituțiile* religiei, care „confiscă” sacral, stereotipizându-l prin ritualizare ipocrită, și *trăirea* religioasă ca atare, autentică și inimitabilă (distincție pe care o face și Dostoievski în *Frații Karamazov*). Nu cred, personal, că protestantul Rudolf Otto – citat în repetate rânduri de către Matei Călinescu – are, într-un fel sau altul, legătură cu fenomenul, care e de altfel foarte vechi, fiindcă urcă în timp încă de la montaniști și primii mistici creștini. Aș merge mai degrabă în direcția cealaltă, sugerată de către autor în interpretarea figurii Împăratului din *Scaunele*, și anume a misticii răsăritene. Oricum, precizarea lui Matei Călinescu se cuvine a fi aprofundată: „În România [după întoarcerea, la 13 ani, din Franța, n.m., Șt.B.], *profunda religiozitate a lui Eugen Ionescu capătă o tentă ortodoxă, care, în mod neașteptat, se va întări în Franța (în conflict nu cu catolicismul tradițional, ci cu acela mai nou, post-Vatican II, care încerca să se pună în acord cu «l'esprit du temps», cu spiritul laic stângist dominant). Elementul ortodox, cu care a venit în contact în România (împotriva tuturor «ortodoxismelor» politizate care-l revoltau, mai ales sub forma ritualurilor pseudo-mistice ale legionarilor, mărșăluind pe străzi cu preoți în odăjdii, cu crucifixuri și cădelnițe), a jucat un rol în imaginația creatoare a lui Ionesco...*”

Recitind, după închiderea primă a cărții, aceste pasaje și altele similare, nu mi-am putut reprima gândul că ele au fost, într-o măsură subsidiară, dictate și de timpurile pe care le trăim astăzi. Matei Călinescu rămâne, și prin *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale*, un intelectual angajat: unul care, plecat în plină maturitate creatoare din țară, pentru a face o carieră de răsunset în Statele Unite, recitește pentru noi literatura emigrației în scopul transmiterii unui mesaj comunitar.

PHILEMON ȘI BAUCIS

„Să iubești copilul care stă la pândă în fiecare om bătrân” (Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, p.327). Citatul nu se referă la Monica Lovinescu sau la Virgil Ierunca, a fost scris după o vizită făcută de către autor filosofului Alexandru Dragomir, însă figura „bătrânilor” parizieni se întrevide printre reflexele melancolice ale textului peste tot, fiindcă, alături de Andrei Pleșu, iubit de către Liiceanu cu o pasiune spectaculară, pornită din contraste, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca sunt protagoniști privilegiați în *Ușa interzisă*. Atenția deosebită nu urcă doar din faptul că Liiceanu îi iubește deschis pe cei doi – întreaga *Ușa interzisă* e, de altfel, o lungă suită de declarații de dragoste, scrise de către un om matur care a sublimat iubirea în apropiere umană, abolind toate obstacolele din calea firescului prin care trebuie abordat *celălalt* –, ci oarecum din faptul, destul de tensionat, destul de crispat dacă ne gândim la implicațiile sale concrete, că cei doi se află pe pragul nesigur al *plecării*.

În multe privințe, *Ușa interzisă* este și o carte a despărțirilor, a morții. A singurătății pe care o lasă în urmă plecarea celor dragi. Dispariția lui Horea Bernea – dureroasă pentru Liiceanu – patronează întrucâtva spiritul imediat al jurnalului, care înre-gistreză, apoi, alte plecări: a lui Henri Wald, a lui Doinaș, însoțit de către Irinel Liciu. Anterior, experiență nicidecum sublimată de către autor, Liiceanu înregistrase plecarea neașteptată a lui Noica și consecința acesteia, obligația de a trăi dragostea de discipol prin absență. În cazul „Ieruncilor”, se produce însă ceva pe care celelalte plecări nu l-au înregistrat: ritualizarea bonomă a despărțirii, comicul tandru al situației, gravitatea preștiinței de *a nu fi*, decantată în umor.

Astfel, la 6 iulie 2002, Liiceanu notează detaliile unui „telefon cu Monica și Virgil”. „În ultima vreme, păstrându-și umorul – scrie el – Virgil a optat totuși pentru «viziunea prafpulberistă», cum am botezat-o într-o vacanță petrecută împreună la Megève, în 1998. Imaginam atunci și o lucrare de doctorat cu titlul *Prafpulberismul în cultura română de la Miron Costin la Virgil Ierunca*, fapt care lui Virgil îi plăcea enorm și îl făcea să râdă cu poftă.” Urmează, în jurnal, un pasaj antologic pentru relația celor trei: „...îl găsesc pe Virgil la telefon în vervă prafpulberistă, de Ecclesiast postmodern. «Ce faceți, Virgil?» «Ce să fac, Gabriel, regret că nu mai am timp să scriu 1000 de pagini despre versul lui Vlahuță «Nu de moarte mă cutremur, ci de veșnicia ei.» «Cum așa, Virgil, răspund eu întremător, dar aveți toată viața înainte.» «Așa e, la 82 de ani am înainte viața de apoi.»”.

Câteva pagini mai încolo, consemnarea din 13 august despre ședința de tomografie a Monicăi Lovinescu la spitalul Pitié Salpêtrière e la fel de savuroasă. „Analiza nu se face decât în prima parte a dimineții – înregistrează informația Gabriel Liiceanu –, ceea ce pentru Monica, mergătoare în pat la 3-4 dimineța, este echivalent cu o dramă.” Convocată la 9, pacienta se prezintă puțin după 7, febril; motivele grabei: iluzorica strangulare a întregii circulații pariziene de către vacanțieri (Liiceanu, conducând mașina, nu vede pe nimeni) și topografia monstruoasă, labirintică a spitalului (în realitate foarte bine organizat). Scena antologică urmează după ieșirea pacientei din cabinetul în care se află tomograful: „Iese după o bucată de vreme din sala de analiză, bombănind fioros: «Nu mai pun piciorul aici în vecii-vecilor! Să mă roage și nu mai vin! – Ce s-a întâmplat, Monica? – M-au chinuit, Gabriel, m-au chinuit, ca în *Colonia penitenciară* a lui Kafka! – Cum să vă chinuie, Monica? Un scanner e

un scanner, nu vă atinge, nu vă face nimic, nu simțiți nimic, nu vă doare nimic. – Gabriel, ai auzit de *Colonia penitenciară*? M-au torturat! M-au pus în fața unui aparat cu un aer inocent, care pe urmă îmi venea deasupra capului și făcea *hîr! hîr! hîr!* – Ei, și? Ce dacă făcea *hîr*? – Mă stresa, Gabriel, mă stresa!».

Maestru culinar desăvârșit, cu faimă printre prieteni, Liiceanu asistă amuzat (pp.77-80) la contraperformanțele gastronomice ale iubitorilor săi parizieni: Monica Lovinescu pre-gătește macaroane la cuptor fără să fiarbă în prealabil pastele făinoase, face „mămăligă foarte pripită”, care le provoacă oas-peților crampe adecvate, și pregătește o minunăție de salată de legume fierte, punând în apă laolaltă „dovlecei și castraveți”, fiindcă i s-au părut a fi „asemănători”. Savuroasă e și scena păzirii cu strășnicie a termometrului care anunța preîncălzirea cuptorului, sau decizia Monicăi Lovinescu de a-și anunța mama că a reușit o mâncare „manjabilă”; alertată, „mama trimite o telegramă: *Arrêtez tout de suite. Lettre suit.*” (p.79)

Dincolo de bonomia de a trata neîndemânatic plăcerile obligatorii ale subzistenței, detaliile epopeice pe care tocmai le-am reprodus trădează o viziune spectaculară asupra vieții: fervoarea de a privi lucrurile și oamenii prin fatalitatea teatrală a distanței. Aș spune că ceea ce caracterizează această distanță e tandrețea îngrijorată a absurdului, prezentă în toate textele mari de critică ale Monicăi Lovinescu. Rămasă în afara țării în perioada comunismului, ea și-a iubit țara așa cum iubești o odraslă absurdă, căreia nu-i ierți erorile, dar îi faci concesii în privința greșelilor de creștere.

Ca un om care am stat câtăva vreme în Occident, îmi îngădui să observ – lucru care îi va supăra pe unii, probabil – că nu există, în toată diaspora Estului, emigrație care să-și urască mai abitir țara ca emigrația românească. O ură vehementă, înflăcărată, pasională: adică ura celui mai nerealizat dintre vecini, care-și convertește slăbiciunile în agresivitate și imprecizie. Nicăieri – printre emigranți polonezi, maghiari sau chiar ruși – nu găsești o asemenea ură păstoasă, încrâncenată, cioraniană. Dimpotrivă, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca au scăpat de ea, nu au experimentat-o niciodată: au trăit exilul cu demnitatea distanțării morale față de atrocitățile țării, dar n-au convertit acest dezacord în ură.

Lucrurile sunt cu atât mai impresionante, cu cât Monica Lovinescu ar fi avut toate motivele să trăiască, față de România comunistă, accentele vehemente ale urii: peste tortura fizică și psihică pe care a cunoscut-o mama sa în închisoare cu greu se poate trece. A intervenit însă, ca factor relativizator – eu așa văd lucrurile... – cenzura inefabilă a vocației: respectul intrinsec pentru cultura română, chiar dacă unora această explicație li se va părea a fi bombastică, excesivă. Dintre toți emigranții români majori, Virgil Ierunca și Monica Lovinescu au continuat să acorde credit culturii române și după plecarea lor pe malurile Senei: i-au stigmatizat acestei culturi greșelile, glisajele oportuniste și totalitare, enormitățile ideologice, carențele, i-au opus, când situația o impunea, ștacheta valorică a verticalității morale, proprii sau generale, dar nu au disprețuit-o niciodată. Cei doi n-ar fi semnat nicidecum eseul din 1982, *Cultura română?*, al lui Culiianu, cum n-ar semna nici textele urii față de România pe care Cristian Bădiliță – intelectual excepțional, de altfel, de mare calibrul academic – le presară prin revista *Convorbiri literare* sau în jurnale.

Virgil Ierunca și Monica Lovinescu au trăit – poate nu e excesivă formularea – un patriotism indirect: dar nu unul al urii, ci unul al sancțiunii. Motivul se datorează – cred – liberalismului proeuropean pe care l-au întâlnit în anii lor de formare, mai ales în spațiul de iradiere spirituală a lui E. Lovinescu. Aș spune, de aceea, că tipul de critică literară pe care ei l-au practicat în Franța se poate subsuma – privit fiind din perspectiva originilor – unui așa-zis lovinescianism justițiar: unei radicalizări a morfologiei perceptive liberale prin prisma unei dihotomizări funcționale de ordin moral, specifice rigorilor contrastive ale Războiului Rece, care-i apropie pe cei doi, și mai ales pe Virgil Ierunca (volumul *Trecut-au anii...* stă mărturie în această privință) de mari nume ale scenei

intelectuale franceze din anii '50: Merleau-Ponty, Camus, tânărul Ricoeur, la al cărui doctorat Ierunca și asistă de altfel.

Exercițiul păstrării lucidității și a distanței nu era ușor de întreprins în anii aceia, când marea majoritate a emigranților români marcați de la Paris erau legionari, mica majoritate fiind compusă din oameni care-și duceau cu chiu cu vai zilele de pe o zi pe alta. „Ieruncii” au fost siliți să trăiască, atunci, între ură și mizerie, magnetismul insidios al ambelor extreme fiind covârșitor. Au avut, însă, puterea să respingă ambele atracții. Verticali, au ținut calea de mijloc, sacrificând, din pasiune față de cultura română, două cariere personale pariziene promițătoare. Viitorul va trebui să-i judece prin prisma acestor sacrificii, și să-i integreze în diacronia organică a culturii române. Nu-mi fac iluzii că va fi ușor, forțe literare inefabil concertate – atât din interior, cât și din „afară” – se întrec în a susține că literatura română din interior și cea din afară nu reprezintă fețele complementare ale uneia și aceleiași monede. Până când sinteza se va realiza, se cuvine să-i iubim pe „Monica și Virgil” ca pe un *alt destin* pe care l-a avut, în timp, emigrația română: unul sever, drept, neconcesiv, dar cu fața întoarsă spre țară. Ca semn de iubire personală, mi-am îngăduit să reproduc – deși nu i-am văzut niciodată, decât la televizor – pasajele bonome din *Ușa interzisă* a lui Gabriel Liiceanu, prin intermediul cărora i-am adus foarte aproape. Cititorii care au savurat cartea știu bine că titlul prezentului text îi aparține, ca sugestie, tot lui Liiceanu, fiu spiritual al familiei de pe Rue François Pinton.