



Horea Poenar

Cuvânt introductiv / 7

I. Ruinele teoriei / 15

Teoria peștelui-fantomă

Logică literaturii / 51

Zece studii și șapte scurtmetraje despre teorie

Ruinele teoriei și teoria ruinelor / 106

II. Scurtmetraj / 159

III. Despre ce li s-ar putea întâmpla amintirilor / 179

Kaddish. Despre poezie / 181

5.2

IV. Despre neînțelepciunea literaturii / 230



Tracus Arte

2016



Cuprins

Cuvînt introductiv / 7

*

I. *Ruinele teoriei* / 15

Studii în stacojiu / 17

Politica literaturii / 51

Monsters Inc. Nomadism și teorie literară / 74

Ruinele teoriei și teoria ruinelor / 108

*

II. *Scurtmetraje* / 159

*

III. *Despre ce li s-ar putea întâmpla amintirilor* / 179

Kaddish. Despre poezie / 181

S/K / 212

A/K. Despre nefericirea literaturii / 230



*

IV. *Etica imaginii* / 265

Scriitura vizibilului. Sorin Titel
și logica imaginilor / 267

Imagine-scandal: locul femeii în economia
vizibilului. Irene Adler și Scandal în Boemia / 315

Organizarea pesimismului.
Posibilitatea gândirii în mass-media / 350

*

Proveniența textelor / 382



Studii în stacojiu

În ediția din august 1901 a revistei *The Strand Magazine*, în care sunt publicate primele două capitole din *The Hound of Baskervilles*, al doilea dintre acestea, la nivelul narațiunii, expune două lecturi: un manuscris din secolul al XVIII-lea, în care e formulată legenda unei „great, black beast, shaped like a hound”, și un fragment din *The Devon County Chronicle*, în care „public facts” par să confirme „the romantic stories”, despre câinele monstruos, sunt citite în fața lui Holmes și a doctorului Watson de către doctorul James Mortimer. Ambele texte sunt legate de moartea recentă și în condiții stranie a lui Sir Charles Baskerville; în fapt articolul de ziar prezintă tocmai acest eveniment, în timp ce manuscrisul e o scrisoare trimisă de Hugo Baskerville fiilor săi.

Capitolul conține un al treilea discurs, o narațiune orală a dr. Mortimer, expunând informații suplimentare cu privire la moartea lui Sir Charles. Istorisirea doctorului se încheie – și, o dată cu ea, capitolul și fragmentul publicat în *The Strand Magazine* – cu relevarea faptului că, în cercetarea locului morții (Yew Alley), doctorul a descoperit, fără îndoială, urmele unui „gigantic hound”.

Trei narațiuni, așadar. Un text privat, cu mesaj protejat, cu receptori cunoscuți, a căror reacție e presupusă, chiar căutată. Un text public, cu protecția diferită a mesajului cerută de corespondența dintre limbajul public și adevărul acceptat în convențiile unui receptor colectiv. Și, în fine, un text oral, în care coerența mesajului e reglată, conștient și inconștient, de reacția – gesturi, expresii etc. – interlocutorilor aflați în orizontul privirii. Aceștia, în urma (și urmarea) narațiunii, sunt deja receptori orientați, prinși în desfășurarea narațiunii de profunzime (să o numim pentru moment așa), a acelei țesături de sens care străbate toate cele trei discursuri, dar care nu e încă vizibilă; arhitectura ei, ponderea și relieful fragmentelor sunt doar ghicite, intuite și supuse speculației. Corpul fără organe, ar spune Deleuze. Studiul – *studiile* – în stacojiu, ar spune Holmes. Iar pentru convenția acestui text, pentru vizibilitatea sa, *teoria*. Uneori la plural, dar despre asta mai târziu.

*

Cele trei narațiuni sunt, în textul lui Conan Doyle, caracterizate prin trei sintagme. Una aparține naratorului din textul public și am amintit-o deja: „romantic stories”. O alta îi aparține naratorului principal, în acest lanț subtil de istorii: Dr. Watson etichetează scrisoarea lui Hugo Baskerville drept „singular narrative”. O a treia



caracterizare e cuprinsă în reacția lui Holmes cu privire la aceeași scrisoare: aceasta ar putea să intereseze doar „a collector of fairy tales”.

○ Toate cele trei interpretări sunt încercări de a vorbi despre țesătura invizibilă, despre acea narațiune care nu e (încă) accesibilă, în care toate celelalte (scrisoarea, articolul, povestirea orală, relatarea scrisă de dr. Watson) își expun regula jocului, își stabilesc locul geografic (chiar geometric) și își stabilizează identitatea vizibilă. E o narațiune pe care orice fel de caracterizare riscă să o trunchieze, să o distrugă, să o piardă. Identitatea ei (dacă ea există și, cel puțin în presupunerea pe care e necesar să o facă limbajul celorlalte discursuri, ea e acolo, într-un loc imposibil de arătat) e fluidă, rezistentă, himerică. Poate fi ușor deplasată, chiar neînțeleasă sau confundată. Există deja destui Lestrade pentru ca toate aceste erori să fie frecvente în alte povestiri din dosarul Holmes. Dar – ca toți cei patru naratori vizibili – vom presupune identitatea acestei narațiuni nenarate. O vom postula. Vom justifica și legitima, alături de Holmes, travaliul necesar pentru a o aduce, atît cît e – dacă e – posibil, în spațiile vizibilului. Vom desfășura acest travaliu. El va explica, pe parcurs, de ce exemplul din *The Hound of Baskervilles* e relevant pentru căutarea unui înțeles, unui statut și unui loc geografic și contemporan al teoriei.



*

Sunt teoriile doar – fără s-o știe sau să o accepte – povestiri romantice? Filosofia lui Hegel, spre exemplu, cu eroii săi și speranța că explică totul. Arhetipurile în care crede Jung. Simulacrul definit de Baudrillard. Miturile descrise de Lévi-Strauss sau de Northrop Frye.

E teoreticianul un colecționar de basme? Ascunse în povești despre Dasein sau despre diferență sau autopoiesis. Marile povestiri ale umanității, cum crede Lyotard. Cu violența lor, descrisă printre alții de Žižek, cu misticismul lor ascuns, cum arată Jacques Rancière.

E teoria o narațiune singulară? Invizibilă, ca la Merleau-Ponty, indecidabilă ca himenul în concepția lui Derrida. Sau vizibilă prin diferite filtre, așa cum țesătura unui roman lucrează în adâncimile și suprafețele sale, reglându-l, păstrându-l în puterea sa evenimentțială și, pentru autori ca Milan Kundera, autentic *umană*? Singularitate ca o ruptură, o sciziune a identității și doar astfel, pentru Barthes, desfătare. Altceva decât catharsisul analizat de Jauss.

Prin, lângă, între toate acestea. Fără a-și împărți identitatea cu filosofia, ideologia sau estetica, cel puțin în înțelesul lor tradițional.



*

Existența unei singularități a faptului literar e un lucru mai ușor de presupus. Individualitatea unei opere tinde să fie – și în istoria recentă, precum în tradiție – o cerință primă a jocului. Secolul XX teoretic, pe urma unei mai vechi autonomizări a experienței estetice (deja în a treia critică a lui Kant), postulează o singularitate a literaturii. O identitate, așadar. Un praxis singular, recognoscibil, lizibil în forma sa (literaritatea) și finalitățile sale, în extinderea sa tot mai necontrolată (etic sau ideologic). Singularitatea literaturii e esențială nu numai pentru că face posibil (și necesar) un domeniu distinct al cunoașterii, ceea ce este o cerință de bază în sistemul capitalist al discursurilor, ci, mai ales în deceniile în care teoria literară revendică statutul unui discurs fundamental care străbate și stabilește frecvențele în care pot fi emise și înțelese celelalte discursuri, pentru că această singularitate pare să străbată – ca un reper inevitabil – semnificațiile și identitățile esențiale ale socialului. De la convențiile fluide ale realității și ficțiunii, de la fluxul imaginarului pînă la structurile narrative, lingvistice și hermeneutice în care pînă și o teoremă matematică este prinsă (făcută posibilă și reglată ca discurs).

Teoria (cel puțin atunci cînd îi spunem, încă, literară) pare a nu trebui decît să *urmeze* această



I.

Teoria peștelui-fantomă

În fața unui acvariu, mai multe persoane sunt rugate să numere peștii din interior. E dificil, se mișcă neîntrerupt, o imagine fixă ar fi de dorit, dar nu e posibilă. Cîțiva dintre privitori spun că sunt cinci pești; ceilalți spun că sunt șase. Un singur pește așadar face diferența, amîină decizia, păstrează incertitudinea. Pentru Raoul Ruiz, din al cărui *Ballet aquatique* am redat experimentul, acesta e un pește fantomă, care revine din cînd în cînd și care călătorește din acvariu în acvariu. Pentru foarte multă lume, acest pește e o problemă, un motiv de iritare, o marjă de eroare ce trebuie redusă, eliminată, ștersă. Teoria, într-o asemenea viziune, e arsenalul metodologic ce poate fi gîndit pentru a împlînzi acest spectru, a-l face să vorbească, să *numere*; ceea ce, depășind impresia (și impresionismul), leagă lucrurile în limpezimea conceptelor, în debutul (cel puțin) îmbătător al sistemului.

Pentru mine, acest pește are o altă poveste (sau mai multe). Vorbind desigur (și deja) despre moarte, cum o face și pentru Ruiz, el fragilizează toate așteptările, toate metodele noastre. Un *celălalt* mereu nenumărat (neprins într-o identitate),

peștele fantomă apostrofează, responsabilizează și, firește, bîntuie. Teoria, pentru mine (și pentru cei, cred, care nu caută soluția experimentului în cifra 5 sau 6, ci zăbovesc în această amînare poate perpetuă, în acest punct nevralgic), începe aici, o dată cu acest pește. Ea e, așa cum o știa spre exemplu Aby Warburg, o *poveste cu fantome pentru adulți*.

În felul acesta sunt lucruri care se pierd, cum ar fi satisfacția de a spune 5 sau 6 și de a dovedi totul prin oprirea imaginii (satisfacția criticului de a spune care și cîtă e valoarea unui text nu e oare aceeași?). Sau șansa unei cartografieri stabile a vizibilului și dicibilului, canonică, legiferatoare. Sau bucuria raționalismului și pozitivismului de a spune, de la început și mereu, *gîndesc, deci nu sunt nebun*. Îmi permit să cred că sunt în același timp lucruri care se cîștigă, chiar dacă sunt fragile, de multe ori angoasante și greu comunicabile fără un travaliu lent bazat pe supraviețuiri și reveniri, detalieri și mișcări la fel ca în suita de imagini din interiorul unui caleidoscop.

Textele mele (dar și activitatea didactică) au în comun (și în profunzime, într-un fel de origine turbionară) problema peștelui fantomă. E poate doar o imagine (dar niciodată fixă) a timpului între pierdere și regăsire, a morții între imaginație și urmă, un fel de frază din sonata lui Vinteuil despre care Proust spune că e ireductibilă la orice ordine a impresiilor.



Doar o imagine. În acest nod, în această linie de fugă se află o întreagă etică a lecturii și a teoriei.

II.

Fraza lui Charlie Parker

Într-un text-omagiu pentru Derrida (însă omagiu în sensul lui Derrida: datorie și eliberare, doliu și exorcizare, *pentru și în locul – For Derrida*), J. Hillis Miller aseamănă fraza gînditorului francez, cu revenirile și variațiile ei, cu surprizele și improvizațiile ce o definesc, cu fraza muzicală a saxofonistului Charlie Parker, pentru care, poate nu întîmplător, teoreticianul a întreținut o pasiune de-o viață. Dincolo de aspectele ce țin de construcția textului, de *tempo* al gîndirii prin deschiderea fiecărei posibilități, prin meditația cu privire la fiecare aspect presupus îndeobște ca înțeles, există, cred, și alte asemănări între creația muzicală a lui Bird și gîndirea teoretică ce iese din gesturile programate ale tradiției.

Numesc doar un aspect aici: preferința și expertiza lui Parker pentru saxofonul alto și nu tenor ar putea suscita, într-un gest derridean, o discuție despre teoreticianul care nu mai e filosof în sensul platonician al celui care protejează/deține adevărul, ci munca sa începe în momentul

abandonului (de sistem, de programe, de limbaje transparente, de contraste clare), abandon în interiorul căruia lucrează totuși cu limbajul tradiției (saxofonul *alto* e cel mai folosit în creațiile de muzică clasică), însă în părțile cele mai dificile ale registrului (ceea ce e iarăși specific saxofonului *alto*). Despre registre vocale și limbaje ale teoriei, voi vorbi însă în alt loc.

Ceea ce e mai important de perceput e felul cum fraza lui Charlie Parker modifică mecanismul creației. Într-un spațiu în care muzica tradițională desfășoară relația dintre doar câteva note, avînd ca efect o armonie ușor perceptibilă, bazată pe așteptări convenționale și contraste puternice, Bird aglomerează improvizații rapide mizînd pe relația complexă a notelor, într-un vocabular tonal nou care trebuie perceput într-un montaj în care referințele sunt mai greu sesizabile (dar sunt acolo). Fiecare frază repune în discuție și reazăază fiecare definiție, fiecare structură, la fel ca în imaginea caleidoscopului invocată de Walter Benjamin pentru a numi mai bine tocmai posibilitatea unei gândiri a istoriei. Fragilitatea imaginii îi dă acesteia, în viziunea sa, singurul ei adevăr.

E vorba așadar și în cazul teoriei de o experiență a fragilității conceptelor, formelor și definițiilor. Precum în jazz, e în joc mereu gestul altor deschideri, nu neapărat o gândire nouă și principii teoretice noi, ci o teorie constant inovatoare ce păstrează senzația că se desfășoară mereu pentru prima dată și, dacă totuși nu e de fiecare