

JACQUES DERRIDA – 20 DE ANI DE LA MOARTE

IPOCRIZIA MEMBRULUI FANTOMĂ

SEBASTIAN GRAMA

Universitatea din București, Facultatea de Filosofie

The Hypocrisy of the Phantom Limb. More than writing, this following paper configures a reading. And, like any reading – and here is probably the stake of the exercise –, it awakens ghosts whose latency – as latency – does not make them less active. This is all the more so since Derrida, graciously committing his Restitutions, plays explicitly with the ghosts of “his” text. The quotation marks try to point out the fact that the auctorial possession is never absolutely finished, defined, concluded. Who writes? Who is speaking? Where is it written from? And, above all, is there a “prime actant” of this act, never without actual rest, which is the writing? Or, rather, the game involved in it is a permanent wandering (errance) between hypocritical figures (in the Greek sense of ὑπόκρισις)? So here are the ghosts of this paper.

Keywords: Jacques Derrida, *Restitutions*, *La vérité en peinture*, ghosts, ὑπόκρισις, hermeneutics.

Pentru atâta fidelitate câtă îngăduie un citat, vom deschide așa¹:

„*Quelqu'un vient, ce n'est pas moi, et prononce:*”² „*«il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh»*” (răbdare!). Apoi: „*Comprenez-vous: celui qui parle est impassible, il est resté immobile pendant le déroulement de sa phrase, attentif à s'abstenir d'aucun geste. Là où peut-être vous l'attendiez, près de la tête et autour de tels ou tels mots (...), il n'aura pas mimé la double corne des guillemets, il n'aura pas dépeint une écriture les doigts en l'air (...) / Comme il vient, et qu'il vient de venir, le cadre manque, les bords d'un contexte s'évasent. Vous ne comprenez pas rien mais que veut-il dire au juste?*”³.

„– *Et pourtant. Qui disait, je ne me souviens plus, «il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh»?* Or nous avons bien là une histoire de fantômes”⁴.

Un *glas*, în orice caz, bine ascuns vederii. Cine să-i depisteze – ori măcar să-i bănuiască – sursa, din moment ce a rămas imobil, atent a se abține de la oricare gest, chiar și de la mimarea ghilimelelor? Chiar dacă totul se derulează în preajma picturii (aidoma unui cadru), așadar, cel puțin *teoretic*, adresându-se vederii. Însă

¹ Dacă așa pare cumva prea colocvial și ne gândim că *astfel* ar fi sunat mai potrivit, să recurgem la suspiciunea unei erori de scriere: poate că, de fapt, era *ușa*. „Vom deschide *ușa*”. Deloc de mirare cu ajutorul unui șperaclu, traducibil în acest cadru ca *pas-partout*.

² Jacques Derrida, *Passe-partout*, în *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 5.

³ *Ibidem*. Stranie punctuație în cea din urmă frază. Dacă nu cumva *topica*, și *topica*... Ori poate că *rien*, aici, nu vine singur. N-ar fi exclus, la limită, să o fi auzit mai bine dacă era pronunțată.

⁴ Jacques Derrida, *Restitutions – de la vérité en peinture*, în *op. cit.*, p. 293.

vorbitorul – imobil, am văzut – ori nu, dar nici nu avem altă soluție decât să-l credem pe Derrida – ceea ce nu este niciodată cea mai simplă atitudine –, zic, însă vorbitorul nu este manifest decât prin vorbele sale⁵. Strategic (pesemne), voluntar extrase din contextul lor gestual. Fiindcă el își reprimă orice tentație ipocrită. Ὑπόκρισις numește *acțiunea* retorică, în latină *actio* (de unde *actor*), moment al „tractațiunii” (*tractatio*) ce cuprinde inflexiunile vocii, ritmul, volumul, dar deopotrivă gestică și mimica facială. „Să-l credem pe Derrida”.

Legătura ușor vizibilă dintre spectacolul de teatru și text rezidă în prezența beznei. Ușor vizibilă: precum în *Geneza* biblică (unde citim că „Duhul lui Dumnezeu Se mișca pe deasupra apelor” și abia după aceea se spune că „a fost lumina”) și precum la Descartes (unde suntem îndemnați a medita asupra corpurilor pe care „le atingem și le vedem”, nu invers⁶), ambele – spectacolul și textul – încep cu obscuritatea. Nu avem, înaintea lecturii, mai multe informații despre ceea ce se va petrece într-o poveste decât avem, în sala de teatru, despre ceea ce se află pe scenă până decide regizorul să aprindă reflectoarele sau/și să ridice cortina. Moment de plăcută (și tensionată) kenoza. Apoi, Derrida (ori Cervantes, ori Dante, ori Sofocle și Homer și regizorul) ne arată ceea ce a(u) hotărât a ne arăta. Putem să vorbim înainte – pe întuneric nu există impedimente a o face –, însă, din clipa în care începe textul (/spectacolul), fie că ne place ori nu, citim (/privim) ceea ce (ni) se arată. Este cu desăvârșire indiferentă judecata noastră „personală”: dacă ni se arată un loc din La Mancha ori un castel din Danemarca, sigur nu vom vedea jungla din Congo sau vreo pagodă. Așadar, cât pornim a citi un text purtând semnătura lui Derrida – să-l credem pe Derrida.

Așa cum l-am crede și pe Creangă dacă ne-ar spune că a văzut mai degrabă Ozana cea frumos curgătoare decât fluviul Paraná, îl vom crede și pe Derrida, neavând altă soluție, atunci când ne spune că vorbitorul își reprimă orice tentație ipocrită. Ceea ce înseamnă că ne arată pe scena textului („său”) un actor ce refuză actoria. Motiv suplimentar să-l credem – fiindcă, tocmai de aceea, nu vedem cine rostește cuvintele, iar altă sursă în afara lui Derrida pentru a sesiza o prezență în *Restitutions* nu avem. O prezență vocală, așa cum spuneam, un *glas*. În montajul nostru – care, cine știe, nu este arbitrar –, cel care vine și pronunță nu este „însuși” Derrida („*ce n'est pas moi*”), iar Derrida pare (și trebuie⁷ să-l credem când încearcă să pară) că nu-și amintește cine a spus că nu există fantome în tablourile lui Van Gogh. Deși Heidegger și Meyer Schapiro – cel puțin – așa consideră (consideră Derrida): *nous avons bien là une histoire de fantômes*. Cu alte cuvinte: *iată* cum nu

⁵ Un vorbitor care se vede își trădează definiția, transformându-se în scriitor. Vom reveni. (Acesta este chiar subiectul: revenirea.)

⁶ O ceva mai insistentă privire către acestea se găsește în textul nostru numit *Trasee uitate*, pe cale de apariție la Editura Universității din București, în cadrul volumului *Respir Shakespeare*, II, 2024.

⁷ „Trebuie” nu trebuie sub niciun pretext înțeles cumva etic (ori „estetic”, în sensul că am numi o necesitate decurgând din vreo judecată de gust, fie pură, fie mizerabilă). La fel cum nu este nimic etic în „trebuie” atunci când afirmăm că triunghiul *trebuie* să aibă trei unghiuri. Complet indiferent față cu tendințele noastre morale sau cu preferințele noastre estetice, dacă dorim să vorbim despre un triunghi, atunci *trebuie* să vorbim despre ceva ce are trei unghiuri.

se vede cine rostește aceste cuvinte. Un deficit de sursă impecabil mimat prin eliminarea mimei, mimării, mimicii (într-un context mai larg am fi adăugat și mimul, mimoza ori, mai grav metafizic, pantomima). Deci: o fantomă ne spune că nu există fantome. Iar semnătura sa ne scapă – fiindcă trebuie să-l credem pe Derrida atunci când ne spune (mimând, chemând, mimând a găzdui sau mimând că mimează) că „*je (cine?...)* *ne me souviens plus*” *qui disait...* Firește că este un fals, dar cum s-o dovedim? Ce fapt, ce dat, care indiciu, detaliu, argument, principiu, truc hermeneutic ne-ar îngădui să presupunem – cu temei – că amnezia evocată este jucată? Că *era*⁸ jucată în momentul scrierii acelei fraze care susține că reproducătorul său nu-și amintește cine a spus că nu există fantome în tablourile lui Van Gogh, calificându-l pe autorul citat ca fantomă? Un spectru – nu doar unul, dar să mimăm deocamdată că rămânem la unul, ignorând programatic subsolul acestei pagini – bântuie prin *Restitutions*, misterios Polichinelle deghizat în *revenant*, jucând rolul cuiva care nu joacă – pentru că își reprimă ipocrizia negesticulând și totodată interzicându-și mimica. Nu și mimarea mimei, nici mimarea lipsei de mimă: citând fără să mimeze ghilimelele, fantoma ce locuiește spațiul dialogului mimează tocmai că nu mimează. Blocarea în atare joc specular este, firește, inconceptibilă și absolut inevitabilă. Aceste cuvinte îmi aparțin, ele sunt citate, însă autoritatea care a decis că sursa lor va rămâne de neidentificat momentan arată că nu arăt că mimez, iar cititorul va trebui s-o creadă.

Ca să-l mimăm pe Derrida (cel din *Restitutions*, presupunând că *el era*):

– Dar *cine* mimează? De unde? S-a spus că vine – și nu este prima dată –, însă cum? Și, mai ales, repet, de unde? Nu este prima dată (o spun a doua oară), *în niciun caz nu este prima dată* (în primul rând pentru că seria cazurilor nu poate să cuprindă niciodată „prima dată”). Și, în prezentul caz, avem la îndemână și dovada: „s-a spus” (am spus) „că vine”:

„– *Viens.*

Viens: comment appeler ce que je viens de – ce que je viens de quoi? ce que je viens de dire?”⁹.

⁸ Atare intervenție a timpului – fizic sau narativ, istoric, biologic etc. – ne face să bănuim prezența în scena dialogului a unei fantome suplimentare: a lui Hegel. Poate că nu fără noimă tăcută alege Derrida să scrie „pendant le déroulement de sa phrase” (s.n., S.G.). Vom ajunge mai departe să discutăm puțin despre caracterul polițist al demersului „restitutive” pe care îl citim aici. Or, ce caracter polițist poate fi – și cum – evocat fără asistența, măcar tăcută, a fantomei lui Hegel? Sau, formulând mai precis întrebarea: cum s-ar mai derula – în absența acestei fantome – întreaga poveste, ancheta, poveste a anchetei?...

⁹ Jacques Derrida, *Pas*, în *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 21. S-ar putea crede că ne-am înșelat afirmând că *Restitutions* nu este prima dată – cel puțin dintre cele două – când apare chestiunea *venirii*, dat fiind că *La vérité en peinture* a fost publicată în 1978, iar *Parages* abia în 1986. Dar nu ne-am înșelat. La pagina 292 din *La vérité...* se precizează – referitor la *Restitutions* – că „*La première partie de ce «polylogue» (à n + 1 voix – féminine) a été publiée dans le numéro 3 de la revue Macula, à l'intérieur d'un ensemble intitulé Martin Heidegger et les souliers de Van Gogh*”; numărul 3 (/4) al numitei reviste a văzut lumina tiparului în al treilea trimestru al anului 1978. Or, la pagina 20 din *Parages*, Derrida anunță, acum referitor la *Pas*, că „*La première version de ce texte parut dans la revue Gramma (Cahiers 3/4, Lire Blanchot, 1) en 1976*”. Deci, într-adevăr, chestiunea *venirii* din *La vérité...* nu era „prima dată”...

Însă Derrida, în ordinea textului (*Restitutions*), pare să amâne – sau poate că mimează această amânare – întrebările cu privire la locul de origine al celui ce vine. Și firește că artificiala escamotare ascunde o dezvăluire:

„– *Mais il faudrait attendre d'être plus de deux pour commencer.*

– *Pour appareiller plutôt, et même plus de trois*”¹⁰.

Tehna este veche. Un exemplu: în scena 5 din actul 2 al comediei *A douăsprezecea noapte*, Shakespeare ne arată că *pharmakon*-ul strecurat în sistem de către Maria (care imită scrisul doamnei Olivia¹¹) nu comite naivitatea de a se prezenta direct și clar ca un dar benefic pentru Malvolio, ci, pentru a se asigura că batjocura va funcționa, gândește scrisoarea ca pe o enigmă – cu *M.O.A.I.* și toate celelalte aluzii de o impecabil negociată transparență. Prin urmare, dezvăluirea (născocirii) se produce prin mimarea ascunderii¹². Similar procedează și Derrida în pasajul tocmai citat. Să ne oprim la „*et même plus de trois*”.

O imitație a lui *más de cuatro*? În limba spaniolă, locuțiunea înseamnă „*infinit(e)*”. Ca și *1001* pentru nopți (a douăsprezecea regăsindu-se poate printre ele). Să avem, adică, o infinitate de interlocutori? Nu este cu totul exclus. Dar „mai mult de trei” înseamnă, mai întâi, *patru*. (Mai mult de patru deja ne-ar scăpa – să înțelegem cum dorim acest verb.) Fix patru.

¹⁰ *La vérité...*, op. cit., p. 293.

¹¹ Poate – sau ar trebui să optăm pentru cuvântul *pesemne* – că, dincolo de contextul piesei lui Shakespeare și chiar de cel de față, ar fi de aproximat o examinare simioplatică (adică, în felul său, ipocrită) a consecințelor plastografiei pentru metafizică. Undeva între doctrina din *Cratylus* și respingerea literelor din *Phaidros*. Chestiunea centrală ar fi aceea referitoare la *ce* se imită în plastografie. *Grosso modo*, sunetele ar imita esența lucrurilor, apoi literele ar imita (vinovat) sunetele, iar plastografia ar imita literele. Însă aici presimțim o serie de dificultăți, pentru că: a) rezultatul imitării literelor constă tot din litere; b) ca să vorbim de plastografie, este necesar ca mai întâi să admitem o identitate uzurpată prin falsă reproducere (fidelă) a unei scriituri originale/originare ce funcționează precum un idiom grafic – în maniera semnăturii; c) plastografia nu vizează reproducerea (falsă a) unei esențe, ci a unui (suspect, fals, înșelător) vehicul sau/și depozit extern pentru sunetele care imită esența, acest vehicul/depozit imitat trimițând – în chip adevărat – la identitatea celui a căruia identitate este uzurpată prin plastografie. Ș.a.m.d.

¹² De unde reiese că, uneori, labirintul este o cale mai sigură decât linia dreaptă – și chiar mai rapidă. O scrisoare prea explicită i-ar fi atras lui Malvolio atenția asupra unei posibile farse. Amănuntul, însă, că textul conține o enigmă îl predispozează pe intendent să ia în serios mesajul pe care îl decodifică. În plus, Maria izbutește să obțină cu subtilitate un efect de *captatio benevolentiae*, întrucât ea induce sentimentul complicității falsei expeditoare cu destinatarul, care, în consecință, se simte apreciat de către aceasta. „Știu că poți decifra mesajul (*deci îți apreciez inteligența*)”. Această „scrisoare pierdută” plastografiată mimează deopotrivă mimarea propriei sale „pierderi”. Fantoma Oliviei, bricolată de către Maria, pare, pentru Malvolio, a proceda asemenea doamnelor sau domnișoarelor care se prefac a-și pierde batista, așteptând ca un gentilom (de obicei bine țintit) să le-o restituie, astfel anclanșând o conversație pe care și-o doresc. Fie, așadar, și într-o cheie drastic diferită, Maria țese un protocol înrudit celui pe care îl țese Iago. Deoarece scrisorile și batistele au în comun această trăsătură esențială ce constă în faptul că pot întotdeauna fi pierdute, rătăcite în drum. Mimarea confirmării acestei esențe nu este alta decât aceea pe care o reproșează Platon scrisului în genere. (A se vedea, eventual, și Derrida, *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980; de pildă: „*La matérialité, la face sensible et répétitive de l'enregistrement, la lettre de papier, les dessins d'encre peuvent se diviser ou se multiplier, se détruire ou s'égarer (en eux l'originalité authentique s'est toujours déjà perdue)*”, p. 501).

Patru este numărul prezent în cadru. (Să fi fost mai bine dacă utilizăm ghilimelele? Sau cursivele?...) „Cadru” vine din *quadrum* (pătrat), care vine de la *quattor* („patru”). „Disons que, pour m'en tenir au cadre, à la limite, j'écris ici quatre fois autour de la peinture”¹³. „Quatre fois, dira-t-on, autour de la peinture, donc dans les parages qu'on s'autorise, c'est toute l'histoire, à contenir comme les entours ou les abords de l'œuvre”¹⁴. Cu siguranță, citatele ar putea continua. Sunt peste 40 de ocurențe ale numeralului *quatre* în ansamblul volumului. Și, totuși, în deschiderea celui de-al patrulea text (*Restitutions*), exact *patru* este omis – or, pentru a o spune riguros, înlocuit cu „mai mult de trei” (*plus de trois*). Cu atât mai mult cu cât urmează, abia dacă încifrat, un cinci: „– Les voilà. Je commence. Quoi des chaussures? Quoi, des chaussures? De qui sont les chaussures? De quoi sont-elles? Et même qui sont-elles? Les voilà, les questions, c'est tout”¹⁵. Cinci întrebări, chestiuni dialogate în „mai mult de trei”. Lipsește, așadar, cel ce închide cadrul. Se joacă, adică, *un pas de clôtur*e. O (aparentă, cel puțin) dublă absență: mai întâi, „je ne me souviens plus (qui disait) «il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh»”, iar apoi acest *patru* absent din text prin substituirea lui cu „plus de trois”. Firește, nu putem elimina ipoteza că Derrida ne desfășoară pe dinainte o „fantomimă” a dublei absențe, dincolo de joc (să zicem *derrière le rideau*) găsimdu-se unul singur protejat în cele două absențe textuale (o dată ca imemorial, o dată ca *patru* nerostit sub masca lui „mai mult de trei”).

Însă, până să răspundem întrebării despre identitatea celui protejat ca dublă absență (Derrida însuși amână răspunsul, de ce nu i-am copia strategia?), poate că trebuie să căutăm în ce măsură astfel de speculații numerologice vor fi fiind legitime în lectura volumului¹⁶. Speculații numerologice despre o posibilă fantomă (*fantôme* sau *revenant*): „Revenant – 127 fois. Je commence à spéculer sur ce qui se chiffre ainsi du reste”¹⁷. Pare că iscusința cifrelor, a cifrului, numerologia,

¹³ J. Derrida, *La vérité...*, op. cit., p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 4.

¹⁵ *Ibidem*, p. 293.

¹⁶ O anumită stare de incomoditate pare să bântuie în preajma textului de fiecare dată când folosim, referindu-ne la te miri ce scriere a lui Derrida, cuvântul „volum”. De astă dată nu vom cere ajutorul cutărui sau cutărui citat bine găsit prin opera lui însuși: complicata impresie de „analiză infinită” (oximoron aproape incontestabil în context) pe care ne-o lasă gimnastica hermeneutică desfășurată, să zicem, în preajma „volumului” *La vérité...* nu este prea departe de aceea explicită în imaginea borgesiană a bibliotecii Babel cuprinse într-o singură carte (la sugestia Letiziei Álvarez de Toledo). Acolo, fiecare pagină aparentă se diviza în alte două (= infinite, *plus de trois*, 1001, *más de cuatro*). Inconceptibila pagină din mijloc nu avea verso. Ceea ce – iată unde ne propuneam să ajungem – nu împiedica nemărginita bibliotecă să încapă într-un *volum* calificat ca *vademecum*.

¹⁷ J. Derrida, *Cartouches*, în *La vérité...*, op. cit., p. 221. O formulare ușor neobișnuită (a se reciti fraza de după „127 fois”), eventual chiar sub înșelătoarea aparență a unei erori ce profită de lipsa de vigilență a cititorului curios să afle continuarea și atribuie involuntar textului o schemă în realitate absentă (ca în exemplul „Bunica și străbunica”, unde ratăm adesea absența unui *u*, pentru a nu aminti *Fenomenologia spirtului*), falsă „eroare” menită a indica înțelesu(ri)l(e) potrivit(e). Și un reflexiv pliază încă o dată sensul, adăugând un strat – et *ainsi du reste*.

gematria participă „*au même registre de spéculations arithmopoétiques*“¹⁸ precum povestea bântuindu-ne imaginația hermeneutică în parcurgerea sugerată aici a textului chemat *Restitutions*. Și, eventual, a textului chemat („*Viens!*“) *La vérité en peinture*, cine știe. (Fără semn, cine știe.)

Să trecem de la întrebare la somație: „– *Et pourtant. Qui disait (...) „il n’y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh*?””. Aproape de final, ca și când am fi străbătut *zona*, găsim locul unde „*Artaud proteste contre les fantômes*”¹⁹ în chip explicit. „*Écoutez la peinture*”²⁰: „*Non, «il n’y a pas de fantôme dans les tableaux de Van Gogh, pas de drame, pas de sujet et je dirai même pas d’objet...*”²¹. Iar puțin mai jos: „*« Et je ne connais pas de peinture apocalyptique, hieroglyphique, fantomatique ou pathétique qui me donne à moi cette sensation d’occulte étrangeté, de cadavre d’un hermétisme inutile, tête ouverte, et qui rendrait sur le billot son secret »*”²², pentru a comenta încă puțin mai jos: „*Rendre ce secret pourtant lisible à même la lettre, « hermétisme inutile » du reste crypté*”²³.

Secretul restituit (*rendu: rendre ce secret*) nu-i este nicicum străin lui Artaud. Sau (și?) nu este nicicum străin *de* Artaud. Lizibil cu ușurință de la prima replică din *Restitutions*, ajunge pe deplin tematic abia în ultima pagină. Iar numele său – coincidență? – apare, de-a lungul volumului, de patru ori: o dată în *Parergon* („*Colère de Nietzsche et d’Artaud: le désintéret ou le désintéressement sont de trop*”²⁴) și de trei ori în *Restitutions* (în ultimele sale trei pagini). Pe de altă parte,

¹⁸ *Ibidem*, p. 238.

¹⁹ *Restitutions, op. cit.*, p. 435.

²⁰ *Écoutez la peinture*; +R = *écouter la peinture* – care ne poartă către un gând rimbaldian: *je me flattai d’inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens* (Rimbaud, *Alchimie du verbe*, în *Une saison en Enfer*). Un rând mai departe (*infra*, de unde *Infernal*), scriitura devine subit nocturnă, propice bântuirii: *J’écrivais des silences, des nuits, je notais l’inexprimable*. Puse laolaltă, *écouter la peinture* și *j’écrivais des silences* (în cele din urmă, ce altceva înseamnă pictura – decît a scrie fără cuvinte, *en silence*?) dau ascultarea inexprimabilului, urechea lipită de marginea discursului, atentă la zona dispariției lui – până la contaminare, din absență în absență, de la discurs la ureche, voce sistată pe care o ascultă urechea lipsă.

²¹ *Restitutions, op. cit.*, pp. 435–436. (Citatul din citat este extras din Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*.)

²² *Ibidem*, p. 436 (citat din Artaud, *op. cit.*).

²³ *Ibidem*. Zisul *cadavre d’un hermétisme inutile* reia (*le*) *reste crypté*, rămășițele pictate închise în criptă la vedere (*en peinture*).

²⁴ J. Derrida, *Parergon*, în *La vérité...*, *op. cit.*, p. 54. Dezinteresul provine aici din *Critica facultății de judecare*, din plăcerea dezinteresată care semnaleză frumosul („*Je plaire pur et désintéressé* (uninteressirten Wohlgefallen)”, *Ibidem*). Dar, înțeles dinspre Artaud, cuvântul trimite mai degrabă la sustragerea dintre cele ce sunt (*des/dis-inter-esse*). La Kant, avem „*un plaisir qui serait, donc, pur et désintéressé, qui se livrerait ainsi dans la pureté de son essence, sans contamination par le dehors. Il ne dépend plus d’aucune empiricité phénoménale, d’aucune existence déterminée, ni celle de l’objet ni celle du sujet...*” (*Ibidem*). De unde furia lui (Nietzsche și a lui) Artaud și respectul – adică, literal, privirea îndărăt – oprit(ă) la Van Gogh: empiricitatea fenomenală este – *egal* – substanță pentru „lucru”, tablou, chiar *sens*, pentru a nu mai vorbi despre cel care, într-o accepție improprie, contemplă opera. De unde, încă, și aluzia lui Derrida la Heraclit: „*le désintéret ou le désintéressement sont de trop*”: desprinderea ce conduce către lipsa „lucrului” – înțeles ca empiricitate fenomenală – este de prisos. Prisos de lipsă: Heraclit spune: ὄλων αἰτίων· καλεῖ δὲ αὐτὸ χρημοσύνην καὶ κόρον (fr. 65), iar Bailly: κόρος, οὐ (ὅ) = *satiété, d’où dégoût*.

să remarcăm, este foarte carteziană, în chip surprinzător (sau nu), această fantomă restituită (a) lui Artaud în textul lui Derrida: „*C'est de la nature nue et pure vue*²⁵, *telle qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près*»²⁶, spun ei în cor²⁷, „*mais quand je (la) distingue (...) d'avec ses formes extérieures, et que, tout de même que si je lui avais ôté ses vêtements, je la considère toute nue, certes, quoiqu'il se puisse encore rencontrer quelque erreur dans mon jugement, je ne la puis concevoir de cette sorte sans un esprit humain*»²⁸.

Cu alte cuvinte, cum zice proverbul, *jamais deux sans trois*. Descartes își hărțuiește (curtează?) bucata de ceară până când voalurile cad; o privește apoi „*telle qu'elle se révèle, quand on sait l'approcher d'assez près*” (Artaud) – iar el (Descartes), dincolo de orice îndoială, știe –, însă, chiar și în această situație, are nevoie de un al treilea, pentru că „*je ne la puis concevoir de cette sorte sans un esprit humain*”²⁹. Un spirit, un *esprit*, desigur (fără îndoială), o fantomă indispensabilă, după Descartes, pentru a mă bucura de corpul nud al naturii. Plăcerea de a contempla natura nudă este pesemne condiționată de asistența drapajului fantomei: *Nuda Veritas*, delicată, se oferă ochiului ce reușește să traverseze diafania voalurilor. Un *Ego* – deja fantomatic fără spirit – bântuit fast – chiar vital – de un spirit în căutarea corporalității voalate a corpului. Adică, dincolo de înfățișarea sub un *vêtement* ca *morceau* și dincolo de înfățișarea sub un *vêtement* ca *liquide, la cire* se insinuează ca o fantomă feminină³⁰? Derrida pare să ne avertizeze că da: ne amintim că

²⁵ „Este natură nudă și pură văzută” / „Este natură nudă și pură vedere”.

²⁶ Van Gogh, *le suicidé de la société*, respectiv, *Restitutions, op. cit.*, p. 436.

²⁷ Poate un *motet*: o compoziție muzicală pentru mai multe voci, de obicei religioasă, al cărei nume provine din latinescul *motetus*, derivat din *motus* („cuvânt”); „principiul său de scriere (este) foarte simplu: unui grup de cuvinte cu sens de sine stătător i se adaptează un motiv muzical corespunzător, care se expune succesiv de către fiecare voce, în stil imitativ (...), constituind germenele fugii” – Zeno Vancea (coord.), *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, art. „Motet”, p. 311. De ce nu? „*...pas de sujet et je dirai même pas d'objet, car le motif lui-même qu'est-ce que c'est? / Sinon quelque chose comme l'ombre de fer du motet d'une inénarrable musique antique, comme le leit-motiv d'un thème désespéré de son propre sujets*” (Van Gogh, *le suicidé...*, citat în *Restitutions, op. cit.*, p. 436).

²⁸ Descartes, *Méditation seconde*.

²⁹ O întrebare a cărei teribilă iminență ne vom prefaca că nu o sesizăm aici este: care *je*? Un *ego* (*ego sum = je suis*) în afara – și înaintea –, „spiritului”; spiritul se arată a fi obligatoriu (*je ne la puis concevoir... sans...*), dar această însoțire își reclamă – în vederea funcționării demonstrației – convertirea în co-esențialitate. Unde se produce atare convertire? Când? (În cazul în care Descartes o remarcă *deja*, atunci întregul demers pare să riște plasarea undeva între *petitio principii*, des-situarea mistică și actul de prestidigitație. Ori suspiciunea este, în cele din urmă, nefondată? Pentru ce să fie?). Se produce atare „convertire”? Este o *convertire*? Fantoma lui Platon (cel din *Republica*) bântuie oare în transparența unui Dionisie (Areopagitul) bine filtrat, convenabil mascat, bântuind la rându-i numeroasele straturi ale texturii carteziene? Desigur, nu vom răspunde la o întrebare a cărei teribilă iminență – după cum spuneam – nici măcar nu am sesizat-o.

³⁰ Am putea să urmărim genul substantivelor în dinamica sa: „*il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure*” (Descartes, *Méditation seconde*; s.n., S.G.).

Restitutions este un „« polylogue »” ($\hat{a} n + 1$ voix – féminine). Un spirit, o fantomă, eventual un Artaud feminin? La o parcurgere grăbită a chestiunii, am fi tentați a crede că Derrida face jocul lui Descartes: mă apropii – fiindcă știu cum – de natura nudă (iubită de Artaud), îi contemplan nuditățile, „*Mais il faudrait attendre d’être plus de deux pour commencer*”, „*et même plus de trois*”, cum s-a văzut mai înainte. Ceea ce înseamnă că, dacă Artaud vine al patrulea, dialogul începe cu întârziere, căci, între timp, sosise deopotrivă al treilea, cealaltă fantomă, spiritul pe care îl evocă (/invocă) Descartes. Avea motive Derrida (cum s-a văzut mai înainte, să repetăm) că „*nous avons bien là une histoire de fantômes*”. Dar câte?³¹

Vom sesiza, recitind – a câta oară? – ultimul citat din protestul contra fantomelor, așa cum îl reproduce Derrida, că el diferă printr-un singular de originalul lui Artaud. Astfel, în *Restitutions*, găsim „*Non, il n’y a pas de fantôme dans les tableaux de Van Gogh...*” (p. 435, s.n., S.G.), pe când Artaud scrisese: „*Non, il n’y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh...*”³². Nu este ușor să aflăm dacă eroarea este realmente o eroare³³ sau dacă Derrida și-a propus-o, i-a meditat simularea pentru a indica în tăcere altminteri nepronunțata retragere din text a unei fantome. Sau a mai multora. Sau gândul că toate fantomele sunt reductibile – sau efectiv reduse – la una – concretă sau generică, fără puțința de a (se) decide. (De altfel, ce înseamnă o fantomă „concretă”? Mai ales în condițiile în care, deja, Derrida ne prezintă o congregație de fantome pe *verso* – întotdeauna

³¹ Pentru a nu tulbura excesiv această încercare de cartografiere a invizibilului (ori a doar vizibilului) dintr-o scenă care ne redă în scris ceea ce *se aude* ca polilocviu, renunțăm aici la explorarea unor alte – nu puține – zone subtextuale ce predispun la întrebări uluite. Astfel, vom rezerva pentru o eventuală abordare mai târzie – nu aici – a unui demers vizând estimarea mai precisă a *locului* – din preajma textului – în care se produce castrarea figurii fantomatice a lui Artaud (în cazul în care ea se produce), însă mai ales a unei tentative de a lămuri un efect enigmatic al dispozițiunii – sau topografiei – pe care o amenajează Derrida și o lasă de presimțit în transparența exercițiului din *Restitutions*. Ne referim la detaliul derutant că Artaud, deja plasat într-o poziție privilegiată în marginea polilocviului, pare să fie chemat a ocupa în scenă locul cel mai apropiat de *Nuda Veritas* – dacă nu chiar pe al acesteia. O cercetare consecventă ar avea să decidă între mai multe posibilități: actul scenic pus pe seama lui Artaud este calificabil ca multiplicare a asistenței necesare pe care o sesizează meditația a doua cartesiană, ca uzurpare a toposului pe care Descartes i-l atribuie spiritului (uman) în proximitatea unui *Ego* dintotdeauna deja deplasat față cu el sau ca o *fantomimă* paradoxală, menită a disloca definitiv orice fantomă din schemă, substituindu-i cu cruzime ceva care este „*de la nature nue et pure vue*”? Și, dacă ar fi așa, unde și cum se va fi producând substituirea, dat fiind că ea va trebui captată cu mijloacele scriiturii și livrată cumva *en peinture*? Etc.

³² Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, în *Œuvres*, Paris, Quarto, Gallimard, 2004, p. 1453, s.n., S.G.

³³ Nicio variantă nu pare a se lăsa complet eliminată: o neglijență manuscrisă, o picătură de cafea pe dactilograma în culegere la *Macula*, naiva liniște a corectorului – justificabilă în măsura în care limba franceză îngăduie ambele numere, singular și plural, iar notoria minuție a lui Derrida predispucea la atribuirea de fiabilitate lecțiunii prezente, fără a o mai confrunța cu originalul lui Artaud –, chiar un exemplar vechi (sau foarte uzat) ca martor citat în instanța redacțională pentru a verifica maniacal fidelitatea citatului, suficiență pentru a genera fatale neclarități, poate o notiță în creion pusă acolo de mâna distrată a unui cititor anterior (acoperind *s*-ul final dintr-un cuvânt).

fantomele textuale sunt pe *verso*³⁴ –, proveniența mediată a cuvântului de la Φαίω, „a (se) face văzut”, „a veni (/a face să vină) la lumină, la vedere”, găsindu-se tulburată prin aceea că, în loc de a fi „tradițională” imagine fără corp, „vedenie”, ceea ce bântuie în polilocviul discutat este voce cu sursă nevăzută – cel puțin de către cititor, obligat să dea crezare celor auzite din zona despre care nu știe cum arată). În plus, un gest către importanța falsei erori tipografice apare însinuat în chiar („sub”-) titlul textului, în jocul *peinture/pointure*: aceste *Restitutions de la vérité en peinture* sunt parte din *La vérité en peinture*. Apoi, este cert că, în extratextul dialogului, avem o narațiune. Am văzut încă din *Passe-partout* că în scenă se afla un vorbitor amenajându-și o anume invizibilitate, „*resté immobile pendant le déroulement de sa phrase, attentif à s’abstenir d’aucun geste*” (v. *supra*). Însă o narațiune depusă în extratext – așa cum, evident, este cazul în *Restitutions* – prezintă paradoxul constând în aceea că este o acțiune inactivă. O acțiune fără ὑπόκρισις (lat. *actio*). Restituirea ei pentru vedere, adică reconstruirea extratextului în actul lecturii, punerea sau repunerea ei în scenă constituie actul însuși al trecerii noastre din condiția de auditori la cea de spectatori – sau, altfel spus: de la ureche la ochi, de la sunet către literă, de la fonologie la gramatologie³⁵. Or, pentru Derrida (sau cine vorbește), o asemenea trecere dă prilejul de a vesti că povestea polițistă (ancheta, lat. *inquisita*, care derivă din *quarere*, *quaero*) ajunge la un bun deznodământ: fantomele sunt reduse în cele din urmă³⁶ la un singur suspect, un singur spectru, o singură fantomă. Ceea ce, desigur, nu simplifică întru nimic polilocviul, multipla bântuire a ceea ce precede. Și, de altminteri, în pofida numirii

³⁴ Ideea funcționează mai bine invers. (De reluat în cheie platonică?) Adică: reversul (paginii) este mereu populat cu fantome. O carte – chiar o foaie – se parcurge mereu prima dată ca un labirint: soluția, revelația, arătarea este pe *verso*. Logica dedalului prevede ca rezolvarea să se afle întotdeauna după următorul colț, după următoarea întoarcere a foii. Pagina dă la vedere o parte a textului în exacta măsură în care ascunde o alta. Iar poate că una dintre *apucăturile* ce merită gândite printre ale vorbirii curente în privința lecturii este cea exprimată în formula „a mânca textul (/cartea)” – cu sensul de a citi foarte repede, plin de o plăcută curiozitate. Curiozitatea apare aici ca foame de fantome de pe *verso*: alerg peste pagini pentru a vâna, consuma și asimila ceea ce se ascunde pe cealaltă parte a fiecărei foi. În această vânătoare, opacitatea foii este cea care îi produce transparența – întrucât anclanșează gândul ascunderii și al nevoii pleonastice de a lumina fantomele de *dincolo* (de această opacitate însăși). Pare că, în lectură, se activează o reminiscență mistică: nevederea izvorăște cunoaștere: *credo ut intelligam* – și, mai mult, cred pentru că este ascuns. Dacă nu așa crede, nu așa întoarce foaia: *der Geist* este pe *verso*. (Într-o *verkehrte Welt* – așa cum o prezintă *Fenomenologia spiritului*, A, III, de pildă? Ce – cine? – s-ar ascunde în atare *Kehre*?... *Und so weiter*, pagină cu pagină...).

³⁵ S-ar putea citi într-acestea că orice mișcare în direcția *teoriei* este *une histoire de fantômes*: construirea unei viziuni. Cu siguranță, înainte ca lumina să fie creată, apele pe deasupra cărora plutea Duhul lui Dumnezeu clipoceau. Dacă ar fi să fim actori (ὑποκριτής), ar trebui să ne imaginăm foarte viu acea lume nemărginită (decât de Creator) în suprabezna – să admitem ὑπέρ-σκοτία – începutului, „unde” spațiul nu este încă mai mult decât o infinită clipocire.

³⁶ Să înțelegem *urma* deopotrivă ca „semn” (așa cum spunem că o rană „lasă urme”). Fantoma suspectă rămâne suspectă deoarece a fost prinsă „în cele din urmă”, capturată, captată în semn: dată în vileag, pusă la vedere.

lui Artaud către aparentul final, dezvăluirea sau agnițiunea este la rândul ei suspectă – în fapt nepetrecându-se o închidere a scriiturii în paginile de la urmă³⁷. Fantoma capturată rămâne doar un prizonier fantomatic.

În rest...

Ce se restituie în rest? Avem a întreba nu pentru că textul nu ar „spune-o”, ci pentru că niciodată nu o spune fără de rest. În fond – însă fără fundal – sau poate numai sonor, dar atât cât îngăduie mijloacele transcrierii –, distincția dintre inefabil și indicibil nu este nici pe departe limpede³⁸. Poate că se restituie resturile – să ne amintim că Derrida citează din Artaud „*cette sensation d’occulte étrangeté, de cadavre d’un hermétisme inutile...*” –, însă restul – nu doar aici – este fantomatic, iarăși, paradoxală *fantomă* (de la Φαῖνώ), spectru (de la *specio*) în absența ipocriziei, adică, iertată fie repetiția, literal, *vedenii auditive*, singurele cu putință în context, mai ales că și Heidegger, pentru *a vorbi* despre „odihna ustensilului care odihnește în sine”³⁹, scrie „*Die Ruhe des in sich ruhenden Zeuges*”. *Ruhe* provine din proto-indoeuropeanul *reh*, „calm”, „liniștit”, care se regăsește în vedicul *rātrī*, „noapte”. Această nocturnă odihnă a resturilor fantomatice („de un ermetism inutil”) este înscrisă în chiar desfășurarea scriiturii lui Derrida, scriitură nocturnă – după cum remarca Stefano Agosti: „*Dehors: la nuit (...). C’est une écriture nocturne et cela signifie: blanche. Blanc sur noir*”⁴⁰.

Imaginăm un titlu: *Fantômatologie. De l’esprit*. Cu, eventual, într-un moto-exergă, observația: *Toute fantômatologie est de l’esprit*.

³⁷ Ce poate însemna, de fapt, „o pagină de la urmă”? În logica dedalului – deja numită –, o pagină poate fi – cel mult – „de pe urmă”, limitând înțelesul expresiei la „pagina de după aceea”, „de mai târziu”, de „numaidecât apoi”. Ar fi aproape o erezie (metafizică și literară) să ne închipuim o poveste cu fantome sistându-se printr-o pagină fără *verso*. Ficțiunea lui Borges nu greșea atribuind această firească nenaturală caracteristică doar foii centrale a Universului. Tot restul este căutare (*inquisita*) a acestei condiții, *aporia in labyrintho et labyrintho in aporia*, chiasm insolubil, analiză infinită, grădina a potecilor care se bifurcă.

³⁸ În chip radical, „inefabil” este opus lui „indicibil”. Cel dintâi ar însemna mai degrabă „care nu poate fi epuizat în rostire”, în timp ce al doilea înseamnă mai degrabă „care nu poate fi exprimat prin nici un cuvânt”. Despre inefabil vorbesc infinit și fără efect, pe când despre indicibil tac. Ei pot fi unul în propriul orizont, însă a-i considera ca atare constituie o ipostază, ceea ce, dinspre discurs, nu este nimic altceva decât multiplicare fără necesitate. Și fără dovezi. Dar, în această cameră întunecată, din care transmitem în direct un polilocviu colorat platonice înaintea ca însăși condiția de posibilitate a viziunii să fie îndeplinită, dovada este exclusă. *Restitutions*, deci, în scris, deschide și ia loc într-o zonă a mărturisirii care mimează demonstrația. Și care își re(con)stituie corporal tema: pictura ca „*nature nue et pure vue*”, vedere ca scriitură, poate *nature tue et pure vue*. Încă o dată, fantoma lui Artaud ne rostește: „*Sans littérature, j’ai vu la figure de Van Gogh, rouge de sang dans l’éclatement de ses paysages...*” (Artaud, *Van Gogh...*, în *op. cit.*, p. 1456).

³⁹ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom. de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 49.

⁴⁰ Stefano Agosti, *Coup sur coup*, în Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 19.

*

Cortina s-a tras⁴¹. (Ne întrebăm dacă nu era una dintre posibilele deschideri imposibile pentru aceste *Restitutions*.) Dacă nu pleoapa. Dacă diferența există. Cortină/pleoapă. Însă, de contat, contează întunericul – restant. Fantoma (sau fantomele, care pot funcționa ca stelele duble – în sensul exact pe care îl dau sintagmei astronomii⁴²) vine/vin să ia loc în această metaforă a lipsei de lumină. Pentru că sunt lumină, venire la lumină.

Dar sunet?

Firește, nu vom relua povestea. Însă, la fel cum întunericul este metaforă pentru lipsa ((*me*)ontologică) de lumină (care suspendă opoziția dintre vizibil și invizibil, deci însăși condiția de posibilitate a întunericului), tot așa tăcerea este, în discurs, metaforă pentru liniște (care suspendă opoziția dintre vorbire și tăcerea însăși). Nu mereu, dar, invers, liniștea nu se lasă altminteri pusă în scena discursului decât sub masca, metafora tăcerii. Ne-am dori sistarea unui atare ecou. În liniște – s-o spunem.

Dar dacă – o ipotază, un scenariu, să zicem – povestea cu fantome ((*l'*)*histoire de fantômes*) ar fi o poveste cu *strigoi*? Adică una cu – aproape literalmente – „vedenii” auditive⁴³? Ce sunt – ce spun – aceste voci (care desfășoară polilocviul)? *N + una*. „Strigoi” are avantajul de a nu face diferența dintre numere, singularul și pluralul sunt așijderea. Cuvântul, învecinat cu „a striga”, provine din latinescul *strix*, el însuși din grecescul στρίξ, στρίγξ, γγός (ή), *effraie*, *oiseau de nuit*, *ainsi nommé à cause de son cri strident* (Bailly), de unde și *strigă*, pasăre de noapte, cucuvea, dublură funestă a bufniței (γλαύξ a Atenei). În limba română, *striga* se mai poate referi și la o ființă fantastică din mitologia populară, având atribute asemănătoare cu ale vechii Lilith, precum și la fluturele „cap-de-mort” (*Acherontia atropos*). În italiană, radicalul a dat *strega*, „vrăjitoare”. Poate că astfel căpătăm un oarecare indiciu privind + *une* (*voix*).

Strigoiul este glasul care vede. Ba chiar pre-vede. Un glas de cucuvea este *un glas*. Pentru *glas*: „*Son d'une cloche qu'on tinte pour annoncer la mort ou l'agonie de quelqu'un*” (Littré). În *Glas*, Derrida reproduce din același Littré:

⁴¹ La limită, n-ar fi de neadmis că, de aici încolo, se va fi vorbind de *DERRière le rIDeAu* (cu variante precum *DERrière le rIDeAu* sau *DERrière le rIDeAu...*). (Cu, cine știe, voci suplimentare, suplimentare?, în secret, în spatele acestor țesături, voaluri, texturi, texte, Genet, *Journal du voleur*, citat în *Glas*, *op. cit.*, p. 80, de pildă, plus una – feminină – chiar *feministă* – Hélène Cixous, cu tot ce atrage după sine, aici, chestiunea cortinei, *Voiles* – Galilée, 1988 –, Ariane Mnouchkine, *Théâtre du Soleil*, repetata *nostalgerie* – ș.a.m.d. În cele din urmă, „*tout se passe derrière les rideaux de la langue*” (J. Derrida, *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, *op. cit.*, p. 257).

⁴² „... *dissémination stellaire, galaxies*. «*Tout se met à fonctionner non plus en soleil mais en étoile*». *À partir d'un centre invisible, mais qu'on peut fixer en face, le sens, la semence, rayonne et se perd*”, Stefano Agosti, *op. cit.*

⁴³ Jocul unui titlu de subcapitol (dintr-o carte minunată – pe care nu avem altminteri de ce să o recomandăm în preajma exercițiului de față – decât, eventual, pentru speculații ori ilustrări (ce cuvânt!) masiv exorbitante) și-ar găsi folosința în acest loc: *Du trompe l'œil au trompe-l'oreille* (în François Sabatier, *Miroirs de la musique*, Paris, Fayard, 1998, pp. 213–216).

„Cataglottisme, s.m. Terme de littérature ancienne. Emploi de mots recherchés. Καταγλωτισμός, de κατὰ, indiquant recherche, et de γλῶσσα, mot, langue (voy. *glose*)”⁴⁴. Iar, conform lui Bailly, γλῶσσα = „litt. pointe, d’où : I langue...”, dar și, evident, *pointure*. Pentru care Littré indică: (sens 3): „Terme de cordonnier. Nombre de points d’une chaussure. Quelle pointure chaussez-vous habituellement ? C’est une pointure de femme, d’homme”. Heidegger scrisese: „Aus der dunklen Öffnung des ausgetretenen Inwendigen des Schuhzeuges starrt die Mühsal der Arbeitsschritte”⁴⁵.

Glas, *glas* prevăzător, care se vede, se lasă – ori se impune – privit. Limba curentă acceptă lesne formula „după cum s-a văzut” – în mijlocul unui discurs numai rostit. Un precedent fantomatic în privința rostirii, voce deghizată în literă, demnitatea logică a premisei înveșmântată (verbal) în stratificare optică: „s-a spus mai sus”, „vom asculta mai departe”...; iar amânarea generatoare de labirint este scrutare a infernului, vezi *infra* (nu acum, adică: puțin *mai jos*). Iar spațializarea/spațierea sunetului se arată cvasi-ubicuă: unde s-a spus aceasta? Până la urmă, o topografie sonoră bântuie în locul vorbirii care se opune vital captivității atât în literă, cât și în opoziția față cu ea. O vom rosti aici.

Cortina s-a tras (chiar dacă nici măcar sfârșitul nu este pentru „prima dată”, nu există un semn virgin, o premieră absolută):

„SFÂRȘIT”.

Acesta este semnul cortinei. Limită de timp, limită simultan spațială (de aici încolo este scena – ochiul citește: *pas au-delà!*...), uneori străbătută de voci, de pași (*des pas*), de umbre sau chiar de lumini: este semnul care separă vizibilul de invizibil, cu toate scăpările inevitabile. Fiindcă textul s-a încheiat și nu mai suferim exigențe decurse din criza economică (incizie întotdeauna metafizică, *endeiktikon* al unei violențe *anatomice*), ne îngăduim un citat *in extenso*:

„1. ... /le rideau/ est devenu une marque souvent citationnelle et ironique de la théâtralité, il occupe parfois le milieu de la scène.

2. Le rideau sert d’abord à cacher, même temporairement, le décor ou la scène, donc à faciliter les manipulations des accésoiristes^A (s.n., S.G.) et des machinistes, dans un théâtre fondé sur l’illusion où l’on ne saurait dévoiler les coulisses de l’action^B (s.n., S.G.).

3. Le rideau est le signe matériel de la séparation de la scène et de la salle, la barre entre le regardé et le regardant, la frontière entre ce qui est sémiotisable (peut devenir un signe) et ce qui ne l’est pas (le public). Telle la paupière pour l’œil, le rideau protège la scène du regard ; il introduit, par son ouverture, au monde caché, lequel se compose à la fois de ce qui est concrètement visible sur scène et de ce que l’on peut imaginer, en coulisse, dans « l’œil de l’esprit »^C, comme dit Hamlet^D, et donc sur une autre scène (celle du fantasme). Tout rideau s’ouvre ainsi sur un deuxième rideau, lequel est d’autant plus inouvrable (inavouable)

⁴⁴ Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 8.

⁴⁵ „Din deschiderea întunecată a interiorului lor (*pantofilor*) lăbărțat se desprinde truda pașilor muncii”, *Originea operei de artă*, op. cit., p. 48.

qu'il est invisible, sinon comme limite des coulisses, comme frontière vers l'extra-scénique, donc vers l'autre scène^E.

4. *Le rideau dit, par sa présence, l'absence même^F, absence constitutive de tout désir et de toute représentation (théâtrale ou autre). (...) le rideau convoque et révoque le théâtre, il se fait dénégation: il montre qu'il cache, est un larvatus prodeo^G, il excite la curiosité et le désir du dévoilement. D'où le plaisir de voir le rideau se lever, puis retomber lourdement, ponctuant le spectacle, en traçant ses limites (...).*

5. *Il est bien d'autres formes – moins coupantes – de rideau: la dualité obscurité-lumière, les intermèdes musicaux entre les scènes, l'alternance de la parole et du silence, bref tout système sémantique binaire qui oppose la présence et l'absence. Au théâtre, un rideau peut en cacher un autre^H.*

(Voir aussi) *Cadre, espace*⁴⁶.

O linie (_____) decupează ipocritul subsol (parte „invizibilă”, inferioară a paginii – către care îndrumă semne mici, supraînălțate: „Iată ceea ce nu se vede aici”):

^A În afară de sensul pe care îl deduce nemijlocit retorica (și, în istorie, adesea îl incriminează prompt filosofia serioasă în demonstrații și declarații de credință pentru *genus humile*: „accesoriu” = ornamental, figurat, derivat, dispensabil etc.), cuvântul are un sens mai vechi, reanimat în observația: „Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible; ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire»⁴⁷. Littré punctează, aproape kantian: (sens 3) „**Au plur.** Les accessoires, dans ce tableau, sont parfaitement traités. Les costumes, les décorations sont des accessoires dans un ouvrage dramatique » (evidente *parerga*), (sens 4) „*Au théâtre, accessoires, certains objets qui peuvent être nécessaires à la représentation, tels que bourse, écritoire, etc.*”, (sens 5, la care ne referem aici, scurt) „*Malencontre*”, imediat urmat de un exemplu: „*Et tout ce qu'elle a pu, dans un tel accessoire, / C'est de me renfermer dans une grande armoire, Molière, Éc. des Femmes, IV, 6*”⁴⁸. Situație complicată, (mes)aventură, peripeție neplăcută, bucluc etc.

⁴⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, art. *RIDEAU*, pp. 305–306.

⁴⁷ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris, Quadrige/PUF, 1967/1993, p. 85.

⁴⁸ Astfel decupat, citatul pentru care optează Littré poate să evoce situația imaginată de către Shakespeare în (deja amintita aici) *A douăsprezecea noapte* (Actul IV, scena 2), unde, Malvolio fiind închis într-o încăpere întunecoasă, primește vizita bufonului Feste, care i se adresează cu voce schimbată, deghizat în părintele Topas. Această ipocrizie vocală funcționează masiv și în pseudo-subtextul din *Restitutions*, permisă (/anclanșată) – după cum, paradoxal, am văzut – chiar de abținerea de la orice ὑπόκρισις. În fond, cititorul polilocviului poate împrumuta cuvintele chinuitului Malvolio: „Declar că această casă este mai obscură decât obscuritatea oricărui obscurantism...” (trad. rom. de Mihnea Gheorghiu, în *Opere complete*, V, Editura Univers, București, 1986) – în original: „*I say, this house is as dark as ignorance...*”.

^B Iluzia (ca intrare în joc, *illusio*, de la *illudo*, *illudere*, *in+ludo*) amenajată prin escamotarea culiselor (interioritate obținută prin excludere), dacă luăm în considerare și angajăm în acest joc o observație a lui Nietzsche, poate – sau, cel puțin, a putut cândva – să captureze însăși acțiunea, relocând-o în afara câmpului vizual: o acțiune invizibilă: „*Das antike Drama hatte grosse Pathosscenen im Auge — es schloss gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Scene)*” (*Der Fall Wagner*)⁴⁹. Pașii dansului critic, în pofida efectelor (scenice) diametral opuse alor dramei contemporane, se păstrează indistinct în cele două situații, fiind imposibil să separăm net vizibilul de invizibil, după cum se va vedea numaidecât în *explicitarea* dublei funcții a cortinei.

^C Fantoma lui Merleau-Ponty, ascunsă după masca unei modificări de conjuncție (*et/de*), glisează în scenă. Ascunsă, dar activă, latentă, dar prezentă. „*Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les « autres », qui ne sont pas mes congénères (...), mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Être actuel, présent...*”⁵⁰.

^D De fapt, primul o spune Horațiu: „*A mote it is to trouble the mind's eye*” (act I, scena 1). Hamlet reia în scena 2: „*HAMLET: ...My father! — methinks I see my father. HORATIO: Where, my lord? HAMLET: In my mind's eye, Horatio*”. *Les histoires de fantômes*, pesemne, refuză limitele, restituindu-și ritmic măștile – însă fără criză, ori – cel mult – prin efecte critice ample eufemizate, crize minore, jucate, *hypo*-crize.

^E Acest *extra-scénique* drept *l'autre scène*, marcă a recuperării metatopice, pare a demonta recent enunțata echivalare – poate prin sinecdocă – a publicului cu ceea ce nu este „semiotizabil”. Pentru că iterabilitatea – exact fiindcă operează întotdeauna *la margine* și în zona ei – nu se mărginește la diseminarea efectelor sale într-un singur plan, desemnat printr-o singură opoziție (fie ea și bifurcată: ființă/neființă, scenă/public, semiotizabil/non-semiotizabil...). Tăcerea scenică, uneori îndeplinind cu violență rolul de semn și capturând în rol ceea ce simulează a deborda regiunea discursului, contaminează relația dintre zona de joc și zona teoretică (a spectatorului, a publicului). În fond, ochiul platonice se distingea prin asemănarea cu sursa luminii, cu Soarele, iar această complicitate lăsa cu puțință vederea chiar dinainte ca lumina să deschidă spațiul teoriei. Deci, *l'autre scène*, de fapt, nu are nimic „propriu-zis” *extra-scénique*, simulata dialectică imediat (la punctul 4 citat) anclanșată între prezență și absență indicând foarte precis atare funcție liantă a „frontierei”, des-văluitoare a cortinei.

⁴⁹ Legat: „*L'énamoration est un drame, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne: « Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu avant ou derrière la scène). » Le rapt amoureux (pur moment hypnotique) a lieu avant le discours et derrière le proscenium de la conscience...*” (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 110).

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 13.

^F Un cenotaf. „*Un cénotaphe est un tombeau vide (kenostaphos, kenotaphion) pour le corps disparu d'un disparu...*”⁵¹. A indica un cenotaf înseamnă a aduce pe scenă absența corpului ca sursă pentru ὑπόκρισις, adică a semnala imposibilitatea de a face semn: „Iată absența a ceea ce dublează exterior discursul” – ceea ce nu face decât să numească discursul interminabil al celui care se abține de la orice fel de gest (*attentif à s'abstenir d'aucun geste*).

^G „... *il faut que cacher se voie: sachez que je suis en train de vous cacher quelque chose, tel est le paradoxe actif que je dois résoudre : il faut en même temps que ça se sache et que ça ne se sache pas : que l'on sache que je ne veux pas le montrer : voilà le message que j'adresse à l'autre. Larvatus prodeo : je m'avance en montrant mon masque du doigt*”⁵².

^H Maurizio Ferraris îl relatea (nu fără joacă) pe Foucault semnalând că „felul cum se adâncește interpretarea «demascatoare» (...) presupune trecerea constantă de la o interpretare la alta (în spatele unei măști se ascunde o alta, metaforele se continuă la infinit, fără să se ajungă la un *terminus ad quem*)”⁵³. Sperăm că nu va fi luat ca ironic faptul că, din textul lui Ferraris, păstrăm aici numai ceea ce îl privește pe Foucault, neglijând urmarea dedicată lui Derrida. În ciuda suspiciunii (legitime...) că o astfel de omisiune va fi bântuind comic spiritul opțiunii. Sau invers.

De altminteri, în atare dispozițiune scenică, unde rolurile, vocile, replicile se bântuie reciproc, unde ὑπόκρισις decurge tocmai din absența gestului, unde protagoniștii se înfruntă pentru a obține poziții la umbra tăcerii, unde grefele *premerg mascat* însuși corpul semnificantului și unde – firește, pentru indiferent ce teatru – scena deschiderii și premiera sunt precedate de minuțioase repetiții, se poate spune că „*on ne saura plus qui interprète quoi*”⁵⁴, ceea ce, bineînțeles, anlanșează un dialog suplimentar – ce nu va mai avea loc să înceapă aici.

⁵¹ J. Derrida, *Cartouches*, în *La vérité...*, op. cit., p. 219.

⁵² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, pp. 52–53. *Larvatus prodeo* (ies, înainte, mă arăt mascat) amenajează pentru noi o scenă bântuită de spiritul lui Descartes: „*Les comédiens, appelés sur la scène, pour ne pas laisser voir la rougeur sur leur front, mettent un masque (persona). Comme eux, au moment de monter sur ce théâtre du monde où, jusqu'ici, je n'ai été que spectateur, je m'avance masqué (larvatus prodeo)*” (Praelambula, în *Descartes, Œuvres philosophiques*, éd. Ferdinand Alquié, I, Paris, Garnier, 2010, p. 45).

⁵³ Maurizio Ferraris, *Îmbătrânirea așa-zisei „Școli a suspiciunii”*, în Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (coordonatori), *Gândirea slabă*, trad. rom. de Ștefania Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1998, p. 109.

⁵⁴ Jacques Derrida, *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, op. cit., p. 267.

