

Corina
PANAITOPOL

Pictură și literatură. Simetrii structurale în opera lui Georges Perec

Doar câteva pagini de Georges Perec sunt suficiente pentru ca cei mai mulți cititori să fie dezorientați și, în același timp, fascinați. Reconstituirea întregului din fragmente dispersate, prin colectarea pieselor de puzzle care, asamblate la sfârșitul lecturii, vor oferi o viziune coerentă asupra conținutului ideatic al cărții, descifrarea de anagrame, identificarea scriiturii cu caracter lipogramatic sunt numai câteva din ingenioasele jocuri intelectuale propuse de autorul francez. Dezorientarea este doar temporară, întrucât lectorul perspicace descoperă în cele din urmă reperele de care are nevoie pentru a accepta coordonata ludică a textului și își asumă rolul atribuit de autor: în întortocheatul labirint al sensurilor, el are misiunea de a găsi o ieșire. Chiar și atunci când ansamblul de structuri repetitive, ingenios montate, creează un joc de oglinzi în care reperele picturale formează și în-formează textul operei, într-o amănunțită serie de reflectări succesive.

Un cabinet d'amateur (1979) este un exemplu

elocvent în acest sens: prin descrierea unui tablou și prin transpunerea unui gen pictural în planul literaturii, textul devine o reprezentare a reprezentării, o veritabilă *mise en abyme* care interoghează mecanismul creației artistice. Protagonistul acestei cărți, Heinrich Kürz, este un pictor american de origine germană, care a lăsat posterității o operă restrânsă, constând doar în șase lucrări: două peisaje marine, portretul unei artiste, un autoportret cu efecte de anamorfoză, un tablou de gen intitulat *Central Pacific* și un cabinet de amator reproducând o colecție de aproximativ o sută de tablouri, dintre care 54 sunt atribuite unor pictori reali, restul aparținând unor anonimi sau unor artiști cu identitate îndoielnică. Acest cabinet de amator redă colecția de tablouri al cărei proprietar este Hermann Raffke, un bogat fabricant de bere, care, sfătuit de critici și experți, dar urmând și propriul său gust, a achiziționat de-a lungul vieții lucrări semnate atât de artiști consacrați aparținând școlilor

europene, cât și de tineri pictori americani pe care i-a încurajat prin acțiunile sale de mecenat. Colecția Raffke este heteroclită. Ea inventariază toate genurile picturale și cuprinde, per ansamblu, tablouri de mare valoare (Giorgone, Rubens, Vermeer, Pannini, Chardin, Delacroix etc.). Doar câteva lucrări sunt nesemnificative din punct de vedere artistic, fiind cumpărate de Raffke fără nici un fel de consiliere, doar pentru că ele corespundeau preferințelor sale pentru subiectele reconfortante, scene istorice sau de gen. Din dorința de a immortaliza o parte din picturile achiziționate, valoroase sau mai puțin valoroase, Hermann Raffke îi comandă lui Kürz un tablou care să îl înfățișeze în mijlocul colecției sale, această pânză la care artistul a lucrat trei ani fiind pentru prima dată expusă în anul 1913, cu ocazia unei aniversări celebrate de comunitatea germană din Pittsburg. Așa cum este descris în catalogul expoziției, cabinetul de amator semnat de Kürz reprezintă „o încăpere mare, dreptunghiulară, în aparență fără uși și ferestre, ai cărei trei pereți vizibili sunt acoperiți complet cu tablouri, (...) reproduse cu o asemenea fidelitate și meticulozitate, încât am putea să le descriem cu precizie.” (*O colecție de amator*, traducere de Yvonne și Mircea Goga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1996, pag. 35). în prim-plan, la stânga, Kürz l-a reprezentat pe proprietarul colecției. Ceea ce



este însă interesant este faptul că artistul a inclus, printre tablourile pictate, propriul său tablou, *Un cabinet de amateur*, așa încât „colecționarul așezat în mijlocul propriei colecții vede pe perețele din fund, în fața ochilor, tabloul care îl reprezintă în timp ce își privește colecția și toate aceste pânze reproduse iarăși și tot așa...”, (ibidem, pag. 38). Volumul lui

Perec continuă prin descrierea celor două licitații organizate după moartea lui Raffke de către moștenitorii acestuia, făcându-se referiri la tematica și compoziția lucrărilor, precum și la sumele cu care au fost achiziționate de către colecționari sau de către diverse instituții. După această acumulare de informații riguros sintetizate din diverse surse

bibliografice, apare, în final, elementul-surpriză menit să îl șocheze pe cititor: la câțiva ani după cea de-a doua licitație, toți cumpărătorii au primit o scrisoare semnată de către nepotul colecționarului, pe nume Humbert Raffke, care îi înștiința că majoritatea operelor achiziționate de ei erau false și că el era autorul lor. Cabinetul de amator, pictat de același

Humbert Raffke alias Heinrich Kürz, constituia doar o tentativă de a legitima aceste falsuri, pentru ca tablourile reprezentate să pară într-un mod cât se poate de natural replici ale unor tablouri reale.

Criticii literari care au scris despre *Un cabinet d'amateur* au abordat diverse aspecte ale acestei opere complexe, analizând modalitățile de descriere, coordonata inter-și metatextuală, frontiera dintre fictiv și real, precum și probleme care țin de imitație și contrafacere. Prezentul articol, rară a avea pretenții de exhaustivitate, își propune să se concentreze asupra corespondențelor instaurate între codul pictural și cel literar și să evidențieze astfel relația simetrică dintre tabloul lui Kürz și textul lui Perec. Așa cum vom putea constata, pata de culoare de pe pânză și cuvântul de pe foaie de hârtie sunt congruente, înscriindu-se într-un dialog care reafirmă atributele comune ale picturii și literaturii. O trăsătură definitorie a operei *Un cabinet d'amateur* este, în consecință, reconcilierea absolută dintre imagine și text, prin reiterarea multiplelor echivalențe dintre vizual și verbal, postulate de altfel din timpuri străvechi, prin dictonul horatian „ut pictura poesis” din celebra *Epistolă către Piso*, sau atunci când poetul grec Simonide din Ceos afirma că „pictura este o poezie mută, iar poezia este o pictură vorbitoare”.

Analizând succint modalitățile de concretizare ale analogiei pictură-literatură, o primă corelație este cea de tip *in praesentia*, atunci când textul și imaginea se îmbină prin juxtapunere și se completează reciproc, utilizând același suport. În această categorie se înscriu semnele lingvistice inserate în tablouri (Magritte, lucrările grupului COBRA), caligramele (Apollinaire, *La Divine Bouteille* de Rabelais) precum și ilustrările de volum (Boticelli a ilustrat *Divina Comedie* de Dante, Georges Braque și Hans Arp au ilustrat poemele lui Rene Char, Salvador Dali a ilustrat, printre altele, eseuri de Michel de Montaigne, autobiografia lui Benvenuto Cellini și *Macbeth* de Shakespeare, iar desenele lui Rene Magritte au întregit sensul poemelor în proză ale lui P. Nougé). Există, de asemenea, un al doilea tip de analogie, pe care am putea să îl numim *in absentia*, caz în care textul descrie o operă de artă reală sau fictivă, în absența acesteia din urmă: este vorba de celebra tehnică a *ekphrasis*-ului, prima și cu siguranță cea mai cunoscută descriere de acest gen fiind cea oferită de Homer în cel de-al XVIII-lea cânt al *Iliadei*, atunci când redă imaginea scutului făurit de Hefaistos pentru Ahile.

Perec descrie cabinetul de amator realizat de Heinrich Kürz în absența imaginii, așa încât opera s-ar încadra, în mod logic, în cea de-a doua categorie

menționată, constituind un exemplu clasic de *ekphrasis*. Reperele picturale invadează însă creația literară, tabloul descris suprapunându-se în cele mai mici detalii textului care transformă vizualul în verbal, printr-o omologie structurală prezentă la nivel formal și ideatic. În mod paradoxal, s-ar putea spune că textul coexistă astfel cu pictura pe care o descrie, în absența fizică a acesteia, stabilind numeroase paralelisme între două limbaje diferite.

Genul pictural „cabinet de amateur”, tradus prin „cabinet de amator” sau prin „colecție de amator” (am preferat însă prima traducere pentru a păstra ideea de *încăpere în care sunt expuse obiecte de artă*, aceeași reprezentare abstractă a termenului fiind menținută atât în limba franceză cât și în cea germană), a fost utilizat cu precădere în pictura flamandă a secolului al XVII-lea. Frans Francken al II-lea (1581-1642) a semnat, de pildă, aproximativ treizeci de astfel de tablouri, păstrate în muzee din Anvers, Frankfurt, Viena sau Baltimore, iar David Teniers cel Tânăr (1610-1690), conservator al galeriei arhiducelui Leopold Wilhem, este autorul unei compoziții intitulate *Arhiducele Leopold Wilhelm în mijlocul galeriei de picturi*. Genul se perpetuează însă și în următoarele secole, prezentarea colecțiilor de artă prin intermediul imaginilor miniaturizate fiind generată atât de dorința de inventariere și catalo-

gare, cât și de respectul și admirația pentru realizările predecesorilor. Raportându-ne la volumul analizat, vom putea constata, cu mult interes, că și textul lui Perec include, la rândul lui, o serie de „miniaturizări”, prin citarea unor documente relevante pentru înțelegerea contextului în care pictura a fost realizată, precum și prin rezumarea ideilor din alte opere de care scriitorul s-a simțit atașat. Așa cum în pânzele lui Vermeer - *Lecția de muzică, Tânără scriind o scrisoare, Tânără cântând la spinetă sau Tânără cu paharul de vin*, tabloul miniaturizat clarifică și aprofundează semnificația lucrării care îl conține, tot astfel citatele din *Un cabinet d'amateur* completează și atestă veridicitatea narațiunii prezentate. Biografia despre Hermann Raffke (redactată de către unul din fiii săi și apărută în anul 1921, în care se menționează circumstanțele achiziționării majorității picturilor din colecție), lucrarea criticului de artă Lester Nowak (publicată la editura Presses Universitaires de Bennigton în anul 1923), precum și scrisorile experților (conținând informații despre picturi și recomandări pentru licitații) converg într-o realitate istorică care creează perspectiva unui adevăr unic. Referitor la rezumate, acestea sunt intradimensionale, făcând trimiteri la alte opere de Perec. După cum afirmă autorul însuși într-un interviu radiofonic cu Gerard Julien Salvy (12 ianuarie

1980), *Un cabinet d'amateur* a apărut din dorința de a nu renunța în totalitate la temele romanului *La vie mode d'emploi* (1978), din fiecare capitol al acestei lucrări fiind preluat un subiect care devine elementul principal al unui tablou descris în cataloagele expoziției RafEke. Pentru fiecare temă reiterată, Perec inventează așadar o pictură sau un artist. Prezentările succinte, dar pline de vervă și culoare, se constituie într-un fel de „encryptage” al romanului *La vie mode d'emploi* sau într-o „colecție” de rezumate, care corespund, la nivel formal, ideii transpuse de genul pictural discutat, punând în evidență o primă echivalență: tabloului în tablou îi corespunde povestirea în povestire.

Strâns legată de tema discutată este și **structura speculară de tip *mise en abyme***, comună literaturii și picturii și regăsită de fapt în toate cele șapte arte, prin postularea repetitivității ca sursă și condiție estetică. Așa cum afirma Andre Chastel, „On pourrait se demander s'il n'y a pas, dans certaines conditions, *au sein même de chaque art*, une *maquette reduite de sa structure*” (Andre Chastel, « Le tableau dans le tableau », 1964). La nivel pictural, structura *mise en abyme* operează în tabloul lui Kürz printr-o reduplicare de tip aporistic, în care creația miniaturizată cuprinde opera în care este inclusă (a se vedea, în acest sens, tipologiile stabilite de

Jean Ricardou și de Lucien Dallenbach). Jocul oglinzilor este însă și mai spectaculos. În tentativa de a capta infinitul într-un spațiu finit, pentru a-l parafraza pe Iuri Lotman, volumul *Un cabinet d'amateur* multiplică nivelurile de reprezentare. La expoziția din 1913, sala a fost amenajată așa încât celelalte tablouri din colecția Rafflste să ocupe același îoc ca și replica lor din tabloul lui Kürz, principala preocupare a vizitatorilor constând astfel în compararea originalului cu reproducerea sa miniaturizată și în analizarea variațiilor pe aceeași temă, a modificărilor neînsemnate, dar sesizabile, pe care pictorul le-a introdus atunci când a realizat cabinetul de amator. Sala ca reflecție a tabloului este o nouă structură de tip *mise en abyme*, care sugerează reversibilitatea relației dintre obiectele reale și imaginea lor din oglindă. Într-adevăr, *Un cabinet d'amateur* de Georges Perec materializează principiile avansate de Louis Marin (*De la representation*) care sugerează că procesul reprezentării nu are un sens unic: căci cine se reflectă cu adevărat? Lumea în oglindă sau oglinda în lume? Prin urmare, tabloul imită realitatea sau tabloul își impune legea, dictând organizarea expoziției? Fără a insista asupra acestui aspect, voi preciza că procedeul *mise en abyme* se regăsește și la nivel textual, prin includerea unor citate și fragmente din lucrările menționate în pa-

ragraful anterior, care condensează și reflectă trăsăturile fundamentale ale cărții care le conține. Prin afirmarea tezei potrivit căreia orice operă este oglinda altei opere, textul lui Lester Nowak referitor la tabloul lui Kürz sintetizează de fapt principalele idei ale volumului lui Perec, reluând caracteristicile acestuia: „prin jocul acestor reflectări succesive, prin farmecul aproape magic pe care îl produc repetările din ce în ce mai mărunte, este o operă care trece într-un univers de-a dreptul oniric, unde puterea sa de seducție crește la nesfârșit și unde precizia exacerbată a materiei picturale, departe de a fi un scop în sine, se deschide dintr-o dată înspre spiritualitatea vertiginoasă a Eternei întoarceri.” (pagina 38). Aceleași aprecieri sunt valabile și pentru cartea *Un cabinet d’amateur*, care se caracterizează, de asemenea, printr-un joc al „reflectărilor succesive”, în care „precizia exacerbată” a materiei *scripturaie* se deschide spre mitul eternei reîntoarceri. Volumul lui Perec utilizează astfel un tip de *mise en abyme* similar cu cel din romanul *Passage de Milan* de Michel Butor, în care descrierea tabloului pictat anticipează deznodământul narațiunii, sau cu cel din *L’Emploi du temps* de același autor, în care prezentarea tapiseriilor lui Tezeu se suprapune cu textul principal relatând trăirile și acțiunile personajului Jacques Revel.



Dar care este oare semnificația acelor variații minuscule, pe care Kürz le introduce atunci când pictează tablouri minuscule în cadrul unui tablou principal? Căci de la o copie la alta, pictorul se amuză să înlocuiască detalii specifice: campionul de box învingător din prima copie este învins în cea de-a treia, ceainicul se transformă într-o cafetieră de email albastru, suplețea în obezitate ș.a.m.d. Această tehnică a diferențierii prin copiere s-ar putea interpreta în felul următor: **toate operele sunt până la urmă reiterări ale unor opere anterioare**, la care se adaugă o contribuție personală mai mult sau mai puțin evidentă, întrucât nici un artist nu se poate debarsa de multiplele reminiscențe culturale care îi modelează universul creator. Corespondențele **pictură-lite-**

ratură sunt în acest caz evidențiate de categoriile hiperestetice care preiau creații ale predecesorilor, prin formele parodiei, variației sau transpunerii admirative. Exemplele sunt numeroase: van Gogh a reluat picturi de Delacroix (*Bunul Samaritean*) și Rembrandt (*Înviearea lui Lazăr*), păstrând subiectul și compoziția, însă utilizând un colorit neo-expresionist; Pablo Picasso a pictat *Dejunul în iarbă* de Manet, într-o metamorfozare tipic cubistă; Marcel Duchamps parodiază celebra *Gioconda* în *LHOOQ* (1919); autoarea britanică Sue Roe repovestește celebrul roman *Marile Speranțe* de Charles Dickens, focalizat, de această dată, pe destinul Estellei în *Estella: Her Expectations*; *Rosencrantz și Guildenstern Are Dead* de Tom Stoppard este o rescriere a piesei *Hamlet* din

perspectiva celor două personaje secundare din textul lui Shakespeare, etc. Pictura lui Kürz, ca și romanul lui Perec, sunt, de asemenea, definite prin acest *mit al eternei reîntoarceri*, materialul prim fiind deformat și plasat într-un spațiu al alterității. Fără a fi vorba de o receptare pasivă a unei alte subiectivități artistice, formele vechi sunt valorificate și transformate în creații noi, într-un inefabil amestec de ludic și de serios, de « ludicitate » și luciditate, de divertisment și de maturitate artistică.

O altă coordonată a simetriei analizate constă în faptul că atât opera literară cât și tabloul se caracterizează, așa cum afirma Northrop Frye (« Towards Defining an Age of Sensibility »), prin **dihotomia rezultat - proces**. Pictura sau cartea pot apărea ca produse finite, artefacte care să îl încante pe destinatar, sau, dimpotrivă, pot pune în evidență modul în care ele au fost create. La nivel pictural, este vorba de apariția artistului în tabloul pe care îl realizează și care pare astfel că prinde contur sub ochii privitorului (*Menninele* lui Velasquez, *Familia Arnolfini* de Van Eyck), în timp ce literatura ca proces dezvăluie mecanismele textuale în detrimentul narațiunii și echivalează cu ceea ce criticii au numit metatextualitate, autoreferențialitate, „povestire narcisistă” (Linda Hutcheon) sau „aventura scriiturii” (Jean Ricardou). Artistului Hein-

rich Ktirz, care apare în tabloul *Cabinet de amateur* pictând *Cabinetul de Amateur*, îi corespunde astfel figura autorului, a cărui prezență se face resimțită la finalul cărții. Acesta din urmă apare pentru a spulbera orizontul de așteptări al cititorului și pentru a demonta mecanismul iluziei diegetice, prin dezvăluirea convențiilor literare care guvernează textul realist: „Verificări sânguincioase n-au întârziat să demonstreze că, într-adevăr, cea mai mare parte a tablourilor din colecția Raffke erau false atât pe cât sunt de false detaliile acestei ficțiuni, concepută pentru unica plăcere și unicul fior de a le face să pară adevărate.” (p. 96). Copleșit de vasta cultură a autorului, cititorul află la sfârșitul cărții că ceea ce credea a fi erudiție este de fapt pură imaginație și că opera pe care tocmai a terminat-o nu este altceva decât istoria ludică a unei înșelătorii. Așadar, totul a fost un fals: tabloul descris ca fiind autentic, cataloagele expozițiilor, fragmentele de biografii, aprecierile criticilor de artă.

Atât tabloul *Un cabinet d'amateur* cât și textul literar cu același titlu își caută deci justificări credibile care să le ateste autenticitatea. Tabloul își justifică paternitatea prin cărțile și materialele criticilor complici lui Hermann Raffke, care redactează biografii despre un pictor inexistent, în timp ce cartea își motivează credibilitatea

prin faptul că autorul ei acumulează detalii realiste pentru a-l înșela pe cititor, construind un pseudo-catalog al unei pseudo-colecții. Enigmaticul Heinrich Kürz amintește astfel de alți artiști fictivi celebri, cum ar fi Frenhofer (*Capodopera necunoscută* de Honore de Balzac). Coriolis de Naz (*Manette Salamon* de frații Goncourt), Claude Lantier (*Opera* de Emile Zola) sau celebrul Elstir (*În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust).

Prin extrapolare, literatura și arta sunt, în genere, falsificări ale realității, distrugerea iluziei referențiale confirmând capacitatea de manipulare a artistului uide-miurg. În ambele cazuri, accentul este pus pe destinatar: pe de o parte, colecționarul Raffke care își privește colecția, iar pe de altă parte, cititorul care descifrează sensurile unei vaste rețele textuale. Așa cum am văzut, amândoi asistă la o înlănțuire *regressus ad infinitum*, evidențiată în omologia vizual-verbal. Prin paralelisme instaurate între două limbaje diferite, dar caracterizate prin numeroase similitudini, Perec și-a propus probabil să ne demonstreze ideea că orice operă artistică, fie ea tablou sau text literar, nu este decât un *trompe l'œil* menit să ne captiveze atenția și să ne înșele simțurile, dar că acest artificiu, prin bucuria estetică oferită, reprezintă un veritabil temei existențial.