

caiete critice

3 (341) / 2016



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

*Note asupra
avangardei
românești*
de Eugen Simion

*Mircea Eliade,
linii la portretul
unui erou intelectual*
de Constantin Coroiu

Céline Arnauld
de Serge Fauchereau

*Prezențe românești
la Cabaret Voltaire*
de Petre Răileanu

*„Insurecția
de la Zürich”.
O perspectivă politică*
de Paul Cernat

*Constantin Brâncuși
sau despre sculptura
fără istorie*
de Pavel Șușară



CUPRINS

3/2016

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Note asupra avangardei românești
Marks about the Romanian avantgarde 3

A GÂNDI EUROPA

- Marius SALA: La formation de l'homme européen par rapport à la langue roumaine
The formation of the European man in relation to the Romanian language 15

CRONICI LITERARE

- Constantin COROIU: Mircea Eliade, linii la portretul unui erou intelectual
Mircea Eliade, the portrait of an intellectual hero. 18
- Dumitru MICU: Recuperarea eului
Recovery of the ego. 24

AVANGARDA

- Serge FAUCHEREAU: Céline Arnould
Céline Arnould. 31
- Petre RĂILEANU: Prezențe românești la Cabaret Voltaire
Les roumains de Cabaret Voltaire 35
- Paul CERNAT: „Insurecția de la Zürich”. O perspectivă politică
“The insurrection from Zürich”. A political perspective 45
- Pavel ȘUȘARĂ: Constantin Brâncuși sau despre sculptura fără istorie
Constantin Brancusi or about the sculpture without history. 51
- Ioana VASILOIU: Avangada literară în arhivele MNLR
The avanguard literary in archives MNLR. 57

COMENTARII

- Caius Traian DRAGOMIR: Adevăruri care nu se spun
The truths never said 64

Vasile BARDAN: Transmodernism și poezie

Transmodernism and poetry 68

Viorella MANOLACHE: Maurice Florence despre Michel Foucault.

„Noi... Michel Foucault”

Maurice Florence about Michel Foucault. “We... Michel Foucault”..... 74



Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic

Marcel IANCU

(1895-1984)

Eugen SIMION

Note asupra avangardei românești



Abstract

Studiul de față este o prezentare concisă a avangardei românești: apariție, evoluție, reprezentanți, consecințe. Cultura română a devenit sincronă cu mișcarea din Europa în perioada interbelică prin cel puțin două aspecte reprezentative: mișcarea avangardistă și existențialismul românesc, ultimul insuficient studiat până în prezent. Considerată „un joc al spiritului rebel”, avangarda românească a beneficiat de o bună sincronicitate și vizibilitate în Europa, manifestându-se pe două planuri interferente, unul literar, celălalt artistic. Integralismul este varianta românească emblematică a avangardei europene. Prima etapă, numită a precursorilor o constituie contribuțiile lui Tristan Tzara, Urmuz, Ion Vinea și Jules Perahim. Acesteia îi urmează momentul „animatorilor”: Ion Vinea, Ilarie Voronca, Max Sernet, B. Fundoianu, Sașa Pană, Victor Brauner, Geo Bogza. Prestația tinerilor suprarealiști Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun încheie, istoric vorbind, acest capitol de istorie literară. Fenomenul avangardist a durat trei decenii, având ca punct de pornire Manifestul Dada (Zürich, 1916), iar de încheiere seria revistei „Infra-Noir”, din 1947. Rapidă, zgomotoasă, incendiară, avangarda românească îi propulsează pe mulți dintre reprezentanții ei în prim-planul „literaturii” europene de același fel.

Cuvinte-cheie: literatură, manifest, avangardă, România, Europa.

The present study is a brief overview of the Romanian avantgarde: appearance, evolution, representative, consequences. Romanian culture has become synchronous to the movement in Europe in the interwar period by at least two representative aspects: avantgarde movement and Romanian existentialism, the last insufficiently studied so far. Regarded as „a game of a rebel spirit”, the Romanian avantgarde enjoyed of a good synchronicity and visibility in Europe, manifesting on two overlapped plans, a literary one and the other, an artistic one. Integralism is the Romanian version of the flagship of the european avantgarde. The first phase, called precursors is the contributions of Tristan Tzara, Urmuz, Ion Vinea and Jules Perahim. This follows the time of „entertainers” Ion Vinea, Ilarie Voronca, Max Sernet, B. Fundoianu, Sasa Pana, Victor Brauner, Geo Bogza. The performance of the young surrealists Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Gherasim Luca, D. Trost, Paul Paun closes, historically speaking, this literary history’s chapter. The Avantgarde phenomenon lasted for three decades, having as a starting point Dada Manifesto (Zürich, in 1916), and concluding magazine series „Infra-Noir”, since 1947. Fast, loud, incendiary, The Romanian avantgarde propels many of its representatives in the forefront of „literature”, the same kind in Europe.

Keywords: literature, manifest, avantgarde, Romania, Europe.

Eugen SIMION, Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugen.simion@fnsa.ro.

1. Avangarda este, înainte de orice, „o stea de spirit”, cum am văzut că scrie unul dintre combatanți. Starea de spirit a unei generații. Cei mai mulți dintre partizanii avangardei noastre se nasc în ultimul deceniu al secolului al XX-lea și primele decenii ale secolului următor: Ion Vinea (1895), Tristan Tzara (1896), Sașa Pană (1902), Victor Brauner (1903), Ilarie Voronca (1903), Geo Bogza (1908), Gherasim Luca (1913), Jules Perahim (1914), Gellu Naum (1915), cu excepția lui Urmuz, precursorul suprarealismului, care se născuse în 1883. Sunt, așadar, două generații de scriitori și pictori care participă la această revoluție continuă în sfera artei, exceptând, iarăși, pe Demetru Demetrescu-Buzău (Urmuz) care trăiește și scrie fără a participa la vreo mișcare literară și dispare, în 1923, sinucigându-se, din motive necunoscute, într-un tufiș din parcul Herăstrău. Argezi și Ion Pillat îi publică în 1922, în „Cugetul românesc”, primele proze bizare: *Pâlnia și Stamate și Ismail și Turnavitu*, traduse mai târziu de Eugen Ionescu în limba franceză.

Constructiviștii (integraliștii) și suprarealiștii români din prima generație își descoperă, astfel, precursorul și, până la un punct, modelul literar. El se bazează, în esență, pe *confuzia universurilor* (sau a regnurilor) *existente* sau *imaginare* și pe *umorul negru* (ca formă a *umorului absurd* pe care l-au cultivat intens suprarealiștii în proverbele lor (celebrele proverbe ale lui Paul Éluard!). Urmuz pare a nu fi la curent cu manifestele futuriste (primul este din 1909) și dadaiste (1916, 1918) lansate de Marinetti și, respectiv, de românul Tristan Tzara. Cei care au studiat această chestiune semnalează faptul că primul *Manifest al futurismului*, publicat de Marinetti în „Le Figaro” (20 februarie 1909), este numai decît tradus în limba română și tipărit de Mihai Dumitrescu, avocat și publicist, în ziarul „Democrația” din Craiova (5 martie 1909) și republicat, la 27 iunie 1909, sub titlul *Viitorismul – O nouă școală literară. Programul viitorismului*, în revista „Biblioteca modernă”¹. Însoțit de o scrisoare a lui Marinetti, manifestul apare și în alte pu-

blicații din România. Semn că există, deja, o stare de spirit pregătită să primească aceste proiecte, în mare parte utopiste. I-au căzut în mână singuraticului Urmuz aceste manifeste? Un subiect de cercetat, în continuare, o temă de meditație critică. Sigur este că Urmuz amestecă planurile de existență, regnurile lucrurilor și ființelor, introduce masiv grotescul și monstruosul în compunerile lui bizare și își amuză, citindu-le, prietenii prin umorul provocat de alăturarea insolită, oximoronică, dintre obiectele provenite din sfere diferite. O tehnică pe care au folosit-o intens pictorii suprarealiști (Dali este celebru prin aceste învecinări scandaloase). Victor Brauner, compagnon al avangardiștilor noștri din *faza constructivistă*, utilizează și el – cu succes – această tehnică dusă la perfecțiune și glorie universală de Magritte și, în genere, de școala suprarealistă belgiană.

O întrebare revine în critica românească în legătură cu această relație și cu altele: a fost avangarda noastră în avangarda avangardei europene, cum ne place să credem și cum ne place, mai ales, să spunem, deseori, plictisiți, rușinați, iritați de ideea că noi, românii, sosim întotdeauna târziu în istoria artelor și că ne așezăm mereu la coada curenților și școlilor literare, după ce i-am imitat, copiat pe alții (din Occident), mai sincronici, mai inventivi, mai iuți de picior decât noi, latinii din răsărit?... O interogație lungă, o suferință profundă a spiritului românesc. Ca să nu forțez lucrurile și să dau dovadă de modestie – într-o lume în care modestia este socotită o scădere a spiritului și o slăbiciune a caracterului –, să spun că, după opinia mea, cultura română a devenit sincronică cu mișcarea de idei din Europa, în perioada interbelică, prin două fenomene cel puțin: 1. prin mișcarea de avangardă și 2. prin existențialismul românesc (fenomen complex, filosofic și literar, insuficient studiat până acum). Îmi amintesc de o frază din memoriile lui Mircea Eliade: *am fost contemporan cu Europa grație cursurilor de filosofie ținute de profesorul Nae Ionescu, la sfârșitul anilor '20 și începutul anilor '30, la Universitatea din București*. Cert este că, analizând, azi, opere-

¹ Vezi *Cronologia* din volumul de față, întocmită de Ion Pop.



le lui Cioran, Eliade, Mircea Vulcănescu, Noica, Eugen Ionescu, Sebastian, observăm că acești tineri, care nu luau în seamă avangarda, socotind-o un joc al spiritului rebel, negaționist, o febră de tinerețe, vor să orienteze cultura română spre alte modele (filosofice, religioase), altele decât cele de până atunci. Modelul lor este *existențialismul*, cu două surse: a) Kierkegaard, Heidegger, Jaspers și b) misticii ruși (Șestov, Berdiaev) și spanioli (Unamuno). Ei detestă „filosofia de școală” (filosofia ca sistem) și vor să facă o *filosofie a ființei*, pornind, ca Mircea Vulcănescu și, mai târziu, Constantin Noica, de la gramatica limbii pentru a ajunge la gramatica spiritului românesc. Datorită angajării lor politice (după 1933) în favoarea curentului extremist de dreapta, proiectul lor de a crea o „Românie culturală”, bazată pe preeminența spiritualului în societate și a creștinismului țărănesc, a eșuat. A rămas opera lor (o bună parte în alte limbi) pe care o putem analiza, acum, în totalitate și cu obiectivitate. Cultura română este, într-adevăr, contemporană cu Europa și prin acest fenomen afirmat rapid și fragmentat, apoi stopat de o istorie precipitată și violentă.

Avangarda – orientată ideologic spre stânga – reprezintă a doua direcție sincro-

nică în cultura noastră. Ceva mai rapidă și mai zgomotoasă (prin negativismul pragmatic, prin racordarea ei la mișcările de avangardă din Europa, prin capacitatea ei de invenție și voința ei de a armoniza artele, altfel zis: prin *integralismul* ei) decât *orientarea existențialistă* despre care am vorbit mai înainte. Dacă asociem pe Urmuz acestei noi orientări (și nu avem cum să nu-l asociem, din moment ce există opera lui) și pe Tristan Tzara, care publică întâi poeme în „Simbolul” lui Ion Vinea și Perahim, în stilul simbolismului laforguian, cultivat de simbolisții fanteziști și ironici români, atunci putem zice că avangarda românească începe în 1916 – când Sașa Pană lansează *Manifestul Dada* la Zürich, după un exercițiu liric românesc, în care apar deja semnele destrucrării poemului – și se încheie în 1947, când Gherasim Luca, D. Trost și Paul Păun publică în caietele „Infra-Noir”, în limba franceză, texte despre *Amfitrite*, *Mișcări supra-taumaturgice și non-oedipiene*, despre *Secretul golului și plinului* sau despre *Identitatea identicului*, *Negarea concretă a picturii și Conspirația tăcerii*. Un spațiu de aproximativ trei decenii, cu pauze (anii celui de al doilea război mondial, de pildă), cu publicații incendiar care apar și dispar repede, cu programe

ce se succed în ritmurile uraganului, în fine, *o stare de spirit* – cum am zis – ce trece de la o generație la alta (sunt, în esență două generații împărțite în trei grupuri): a) *generația precursorilor și fondatorilor* – Urmuz, Tzara, Ion Vinea, Jules Perahim; b) *generația animatorilor* (generația constructivismului, integralismului: Ion Vinea – agentul de legătură, mesagerul dintre generații – și grupul de la „unu” în frunte cu Voronca și Sașa Pană, care dă oarecare coerență suprarealismului românesc; la el se asociază Geo Bogza – factor de coeziune, dar, mai ales, de disociere între tineri și „bătrâni”) și c) grupul tinerilor suprarealiști (Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Gherasim Luca, la care se asociază, mai târziu, D. Trost și Paul Păun) care contestă pe cei de dinainte (conservatori, anchi-lozați, evazivi, conformiști) și, pe urmele lui Luis Aragon, își manifestă pe față – mai ales după 1944 – adeziunea la materialismul dialectic și pun suprarealismul lor în slujba politiciii comuniste...

Termenul de *generație* (în sensul de generație de creație) nu este potrivit, îmi dau seama după ce recitesc rândurile de mai înainte. Mai nimerit ar fi, poate, termenul de *moment*. Biologic, avangardiștii citați fac parte, cu mici excepții (Vinea, Tzara) dintr-o singură generație, dacă scoatem din discuție cazul Urmuz. O generație care trece prin mai multe *momente* (faze) de coagulare și dispersare a energiilor, proiectelor și prieteniiilor intelectuale. Așadar, începând cu futurismul, venit din afară, și cu dadaismul pe care îl lansează Tzara în Elveția și-l mută, apoi, la Paris (unde autorul face o lungă și frumoasă carieră, fiind socotit azi un mare poet francez², tinerii apăruți între timp și rămași în țară, încep și se agită – sub bagheta lui Ion Vinea, complicele lui Tzara de la „Simbolul” (“Moș Vinea” – cum îi spun, prin 1930, „uniștii”, care vor să se debaraseze de el) – încep, spun, să se agite în republica literelor și să conspire. Au o idee – *constructivismul* – și un cuvânt de ordine – *jos arta* (de dinaintea lor) *pentru că s-a prostituat* –, lichidarea tradițiilor, dinamizarea lumii,

reinventarea artelor și înfrățirea, armonizarea lor într-un program comun pe care Voronca și comilitonii săi îl numesc, după oarecare vreme, *integralism*. Un concept pe care-l putem reține în acest ghem de revoluții, delimitări, negațiuni, disocieri, reconfigurări, proiecte ce se contestă unele pe altele.

Integralismul este, putem spune, varianta românească emblematică a avangardei europene. Ea a dat un poet notabil – Ilarie Voronca – și a creat o formulă poetică viabilă artistic: *imagismul*. În viziunea lui Voronca, lumea este o cale lactee de imagini, iar poemul nu-i decât un fragment din acest râu de unde luminoase sau o salbă de mici granule sclipitoare. Ca tehnică poetică, imagismul a adus la putere *metafora-obiect* în detrimentul *metaforei-mit*, folosită de romantici. Cea dintâi introduce concretul brutal în limbajul metaforic de tipul: „salteaua inimii”, „luna, ce mașină de călcat norii, rufăria mărilor”, „livezile sângelui”, „cirezile de vânturi”, „tăcerea crește buruieni în gând”... Critica vremii a numit *poezie de notație* acest mod de a introduce obiectele concrete în poem și a demitiza metafora tradițională. Procedul a prins și, după Voronca și imagiștii de la 1930, apare după război o altă generație de poeți care cultivă cruzimile realului și duce mai departe acțiunea de a desensibiliza, de-poetiza universul liric tradițional. Geo Dumitrescu este exemplul cel mai elocvent în această privință cu *Libertatea de a trage cu pușca*. Poate fi citat, la acest punct, și Ion Caraion, poet arghezian, în esență, specializat în valorificarea lirică a apoeticului, disgrațiosului, urâtului din realitate. Luna – obiect liric tradițional – nu mai este comparată, în versurile sarcastice ale lui Geo Dumitrescu, cu o mașină de călcat ce trece peste rufăriile cerului, ci – direct, provocator – cu un bordel în care se petrec fapte rușinoase.

2. Înainte de a decupa și alte procedee pe care le-a adus în literatură avangarda românească, să ne întoarcem la programele ce anunță cutremure, răsturnări, demisii spectaculoase, noi specii literare (*prozopoeumul*, de

2 Așa îmi confirmă prietenul meu, Serge Fauchereau, autorul unor studii fundamentale despre *Avangarde* (avangardele din toate culturile)

exemplu), în fine, o *deparazitare* generală a tuturor cotloanelor literaturii, după cum am reținut din propozițiile citite mai înainte. Unele idei trec de la un program la altul, altele se evaporază, dispar de îndată ce au fost notate. Să le reluăm, pe rând, pe cele dintâi, de pildă:

Boicotarea și, în cele din urmă, *lichidarea literaturii*. Un prim paradox și, în fapt, cel mai important în programul avangardei. Ce au reușit să facă constructiviștii, integraliștii, suprarealiștii de rit vechi și ce au reușit să schimbe în programul impus de „bătrânii” de la „Integral” și „Unu”, tinerii supra-realiști marxizanți, oedipieni și nonoedipieni, angajați ideologic în procesul de schimbare a umanității? Au reușit, după mine, ceva important, și anume să pună în discuție paradigmele, stilurile existente, academismul scorțos și atemporal, ermetismul abstras, poezia sentimentală și epica idilică, concepțiile sămănătoriste și poporaniste, dominația ruralului în poezie... Aceste chestiuni le ridicaseră, mai întâi, *moderniștii*, în speță E. Lovinescu și, înainte de ei, *simboliștii*. Programul lovinescian prevede, cum se știe, *urbanizarea* și *obiectivarea* prozei, *intelectualizarea* liricii, *sincronizarea*, în genere, a culturii cu „spiritul veacului”, lărgirea câmpului de percepție a artei etc. Avangarda nu-i mulțumită cu această modernizare lentă și calmă, vrea ruperea radicală de tradiție, interzicerea *regulelor*, *moartea trecutului* etc.

Paradoxul în care intră, inevitabil, este că, voind moartea literaturii, avangardiștii se folosesc de armele literaturii. Mai mult! Dorind eliminarea poeziei sentimentale (Ion Barbu, străin de spiritul avangardei, modelul lui spiritual fiind lumea spirituală a Heladei, detestă și el „poezia leneșă”), Voronca și alți poeți, care jură pe noțiunea de „invenție”, abia reușesc să camufleze, în poemele antipoetice, fondul lor sentimental, tristețile provinciale. Este paradoxul din interiorul paradoxului programatic. Ei fac literatură cerând imperios, gălăgios, moartea literaturii. Negațiunile lor n-au intimidat prea mult (uneori deloc) critica estetică, dar a silit-o, uneori, să mediteze la stilurile învechite ale poeziei și să accepte teme noi în

poem, cum sunt acelea provenite din agitația civilizației moderne. Ruralismul n-a dispărut și, la drept vorbind, nu poate să dispară ca punct de referință în poezia modernă (vezi Arghezi, Blaga, Ion Pillat, B. Fundoianu), dar ceva însemnat s-a schimbat în sensibilitatea lirică față de universul rural. Este suficient să citim *Antologia poezilor tineri* alcătuită de Zaharia Stancu (1934) pentru a observa că poezii de extracție rurală fac altă poezie în raport cu sămănătorii. Neliniștile moderne pătrund în *peisaj*, nostalgia de sat și de mituri a căpătat, deja, o notă expresionistă. Pe scurt, programul avangardei (dacă acceptăm că există un program unitar care unește toate dizidențele, controversale, artele poetice ale negației) este departe de a fi transpus integral în practica literară, dar câteva elemente din această insurecție artistică au sensibilizat viața literară curentă și, astfel, au rodit direct sau indirect (mai ales indirect) în literatură...

3. Un termen ce se repetă în publicistica agresivă a avangardei românești este *sinteză*. Trăim, se spune mereu în articolele apărute în „Contemporanul”, „Integral” etc. ..., în secolul sintezei. Arta nu trebuie să se risipească în fragmente și să nu trăiască în spații rezervate. Experiența lui Einstein trebuie să se unească, neapărat, cu experiențele lui Freud și să fuzioneze în arta sintetică. „Sintetismul” vine inevitabil la putere, ne previne un manifest. Conceptul n-a prins, dar sugestia că arta nu mai poate ignora gândirea științifică a rămas. Filosofia a asimilat-o înaintea literaturii. Poezia nu poate, desigur, să dicteze temele matematicii și fizicii teoretice, dar poate sugera incertitudinile omului în fața misterului cosmic sau neîncrederea, angoasa lui față de incertitudinile științei când este vorba de existența lui... Putem atunci să spunem că *sintetismul* a murit tânăr, dar urmele trecerii lui se văd, de pildă, în pictura suprarealistă unde universurile continuă să se cheme și să se ciocnească, provocând un sentiment de stupoare și straniețe, de joc superior al spiritului creator...

4. Apare curând în limbajul avangardei noastre un alt termen magic, *integral*, și sub

forma lui conceptualizantă, *integralism*. Cum putem să-l traducem în limbajul esteticii raționale? Printr-o propoziție ce poate fi acceptată: poezia, pictura, artele moderne, în genere, nu mai trăiesc izolate în modernitate. Ele există după principiul vaselor comunicante, se influențează și se sincronizează. O idee pe care o aprobă toată critica estetică modernă. Poezia nu mai este ce-a fost, nici romanul după Proust nu mai este ce-a fost în timpul lui Balzac și Flaubert. Genurile s-au amestecat în roman, de pildă a pătruns masiv eseul românesc. *Integralismul* are meritul de a fi semnalat – într-un limbaj, e drept, infatuat, excesiv și injurios – necesitatea de a uni artele pentru a putea sugera imaginea lumii ca o sinteză a diversităților incalculabile... Expresia notabilă lirică a integralismului este, repet, imagismul lui Voronca.

5. Mai datorăm ceva avangardei: eliminarea relativă a tabuurilor din literatură. Ceea ce înseamnă folosirea temelor neacceptate până atunci (de ordin sexual, de pildă), discreditarea temelor nobile, poetice prin definiție, introducerea brutalităților realului în discursul literar și întoarcerea literaturii spre *realitatea imediată*. Semnalul este dat de Geo Bogza prin *Jurnal de sex* și, apoi, prin manifestul din „Viața imediată”. Ca și în cazurile anterioare, spiritul rebel al avangardei atacă *civilizația pudorii și morala vinovăției*, proprii stilului nostru de existență. Dacă nu le doboară încă, le pune, cel puțin, în discuție.

6. În articolul despre Urmuz, Bogza vorbește, s-a văzut, de *marea și absurda sinteză a Nimicului și de afinitățile care duc spre Nirvana și Marele tot*. Frazele acestea – să mai spunem o dată – nu au un sens estetic limpede, sunt doar jocuri de cuvinte, forme de teribilism ale unui adolescent cu simțurile în fierbere. Propozițiile capătă însă un sens, atunci când autorul lor vorbește de necesitatea ca literatura să se întoarcă la tragicul existenței și la asperitățile realului. Din această schimbare la față se naște reportajul ca gen literar, la noi, și se risipesc fumurile poemului ca zgomot pur și joc de limbaj.

7. Avangarda a mai făcut ceva: a dovedit că nu există lucruri poetice și lucruri nepoe-

tice, după cum nu există cuvinte cu elemente de poeticitate și cuvinte condamnate la starea de nepoeticitate. Cu excesele, violențele de limbaj și paradoxurile lor, supra-realiștii au reușit să elimine din discursul literar aceste discriminări și să dovedească faptul că orice obiect și orice idee pot intra în poem. Mi se pare că, la acest capitol, avangarda a reușit. Este marea ei victorie. Voronca scrie un poem despre ora bacoviană a ceaiului și despre orașul în care „măraie vântul închis și tăcut”, evocă în poemele sale de dragoste „femeia-pian”, „femeia-țuică”, „fesele”, „fustele”, „isteriile” [femeii-oglinză] și răsfiră poemul, eliminând din el muzicalitatea, rimele și toate formele tradiționale de incantație. Trebuie să recunoaștem cinstit: avangarda noastră – în contact, îndeosebi, cu suprarealismul francez – reușește să schimbe ceva în structură și tematica poemului: destructurează formele lui tradiționale (ceea ce nu înseamnă, automat, un câștig estetic!) și valorifică, sub forma versului liber, *depoetizant*, poezia universului material, cu elementele și situațiile banale de existență. Un punct câștigat pentru poezie.

8. Este limpede că încercarea avangardei de a face curățenie generală în literatură a eșuat, din fericire, pentru că nu este necesar să ardem bibliotecile pentru a înnoi literatura. Dar un număr de clișee, convenții, prețiozități au căzut sub influența insurgenței avangardei. Ea n-a lăsat în urma ei capodopere, dar a impus un stil de a provoca în chip continuu stilurile poeziei și de a sili modernitatea să-și asume, în poezie (domeniul predilect al avangardei), proza existenței, lucrurile brutal concrete, iraționalitatea realului... Avangarda românească a lăsat mai întâi, ca să-l citez din nou pe scepticul G. Călinescu, o importantă *literatură de manifeste*. Aceste incendii de documente n-ar fi însă îndeajuns pentru ca avangarda să rămână în istoria literaturii. Trebuie ca în spațiile lor să fie un număr de opere cu valoare estetică. Autorul antologiei de față, Ion Pop, a selectat aproximativ 35 de autori care, după opinia lui, ilustrează tendințele, fracțiunile și stilurile avangardei noastre, începând, pe drept, cu premergătorul Urmuz și

încheind cu Paul Celan, care n-a fost legat, propriu-zis, de vreun grup al avangardei românești, dar a scris un număr (redus, e adevărat) de texte în limba română – douăsprezece, de nu mă înșel – în care se simte spiritul provocator al suprarealismului. Câteva exemple: un cuplu de îndrăgostiți locuiește într-o „Vale a Tristeții” și amurgul sădește în odăile lor incendiate de iubire pomi din care zboară porumbei de sticlă; porumbeii pleznesc, apoi, în văzduh, iar pe brațele îndrăgostiților crește un frunziș foșnitor (*Azi noapte*). În acest peisaj halucinant euforic, construit din elemente stranii, apare și nota tragică, existențială, rău prevestitoare:

„ci o baltă de umbre va fi, în care nu
prinzi rădăcină,
un lac înghețat, în care-și dispută co-
roana de solzi înecații,
iar viața e barca la mal, fără vâsle” (s.n.)

Ultimul vers este memorabil. Sunt și altele ce se pot reține în aceste fragmente în care se întâlnesc și se armonizează, ai impresia, când le citești, universul imaginar al lui Bacovia cu acela, construit din enorme și provocatoare bizarerii, al lui Dali: în noaptea de Anul Nou, cineva trimite, de pildă,

„catafalcul cel tânăr să-și cheme iubita”,
în timp ce

„aprinsele lacrimi în sfesnicul nins de
amar, răsărit dintr-o tâmplă”,

și, tot atunci și tot în acest decor de tenebre nedesluite, poezii valsează în odăi, iubita înaintea cu păr adormit prin zăpezi, iar niște „despletite mâini” o așteaptă la poartă. Când eroina desprinsă, parcă, din poemele romantice cu strigoi apare în prag, în poemul tânărului Celan apar semnele mari ale destinului:

“Un zar a căzut între lespezi, cu ochi de
culoarea caisei,
iar limba cetății de lemn a plecat cu o
umbră” (*Revelion*).

Încheiere fastuos romantică, în nuanță, totuși, suprarealistă, pentru că ea este transcrisă în stilul *alianțelor provocatoare*, de care am vorbit mai înainte. Scopul acestor repe-

tate zeugme și oximoroane nu este să încante privirea și auzul lectorului, ci să-i provoace, în chip cât mai scandalos, simțurile și să-i deschidă percepția spre partea irațională a universului material. Paul Celan nu lasă însă impresia că se joacă cu cuvintele și nici că împinge sugestia straniuului, iraționalității și complicității lucrurilor spre absurdul pur. Călătorește, cum spune într-un fragment (*Orbiți de salturi uriașe*), printr-un spațiu al mirajelor – „în singura sărutare a renunțării” –, nu după un orar cosmic turbulent și imprevizibil, provocator deangoase, ci după ritmul modestei *clepsidre*:

„Eu, însă, prefer ca vremea să fie măsurată cu clepsidrele,
să fie un timp mai mărunț, cât umbra părului tău în nisip
și să-i pot desena conturul cu sânge, știind c-a trecut o noapte.
Eu, însă, prefer clepsidrele ca să le poți sfărâma când îți voi spune minciuna veșniciei.”

Și mai coerente, mai expresive, pline de o secretă gravitate (grave și profunde ca niște requiemuri) sunt poemele în proză pe care autorul n-a avut timp sau n-a vrut să le încheie. Sunt mesaje dintr-o confesiune vizionară, anxioasă, fragmentată, în care este vorba mereu de „victimele primei repetiții a sfârșitului” (și aici gândul cititorului merge spre biografia poetului) și, în același timp, de o călătorie inițiată într-un ținut necunoscut, neospitalier, primejdios și inevitabil:

„Mă ridic în vârful degetelor și mă înalț într-acolo. Nu mă pot aștepta la ospitalitate, știu și asta, dar unde să mă opresc, dacă nu acolo? Nu sunt primit. Un crainic necunoscut mie mă întâmpină în larg ca să mă anunțe că mi se interzice orice escală. Ofer mâinile mele însângerate de spinii plutitori ai cerului nocturn în schimbul unei clipe de repaos, în speranța că de-acolo, de pe țărmul de mătase al primei despărțiri de mine, voi mai putea înălța un rând de pânze rotunde și umflate și că-mi voi putea continua călătoria înspre el. Ofer mâinile mele pentru a veghea ca echilibrul acestei flore postume să fie păstrat în afară de orice pericol. Din nou sunt refuzat. Nu-mi rămâne decât

să-mi continui călătoria, dar mi-au sleit puterile și închid ochii pentru a căuta un om cu o barcă”.

În alt fragment, călătoria simbolică, anxioasă începe pe o scară ce nu se știe unde se termină și nici unde duce sau debutează cu un zbor prin singurătățile văzduhului. Aici plutesc în dezordine „nesfârșitele ramificații ale rădăcinilor aeriene” de care călătorul straniu se prinde cu mâinile înmănușate în melancolie. Este sugerată mereu în aceste poeme sau prozopoeme, cu o secretă notă confesivă, ca și când ele n-ar fi decât fragmente smulse dintr-o ficțiune autobiografică, este sugerată, repet, o iminentă plecare în necunoscut și se vorbește de un sentiment previzibil de eșec și de o sinucidere „în patru” misterioasă, simbolică și înspăimântătoare. Sugestia unui „naufragiu aerian” revine și într-un text scurt în care Paul Celan pare a-și face un portret, simbolic, desigur, și a-și defini tema prioritară a liricii:

„Partizan al absolutismului erotic, megalomani reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc petrifiantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdeă de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reușit până acum și, cu ochii mutați la tample, mă privesc din profil, așteptând primăvara”.

Este greu de bănuț ce s-ar fi întâmplat cu Paul Celan dacă ar fi rămas în România și ar fi continuat să-și scrie poemele în limba română, în ce direcție ar fi evoluat lirica sa. A plecat însă în Germania și s-a instalat, apoi, la Paris, reușind să se impună, în limba germană, ca unul dintre marii poeți postbelici. Textele românești îl arată dominat de viziuni crepusculare și reverii straniei în care hazardul este bine calculat (o formulă care-i place lui B. Fundoianu), iar ideea tragicului existențial trece, tăcută, persistentă, obse-

sivă și demnă, prin aceste jocuri ale spiritului tânăr și tragic. Încearcă să facă, încă de acum, o poezie metafizică în care folosește unele dintre cuceririle limbajului suprarealist.

*

Cu această paranteză (necesară, cred, pentru că vorbim rar despre debutul românesc al acestui mare poet european!), mă întorc la întrebarea cu care am început acest eseu critic, pe urmele criticii sceptice a lui G. Călinescu: *este opera avangardei doar o operă de programe, manifeste, negațiuni, provocări umoristice*, pe scurt: este numai o sumă de texte care n-au lăsat în urma lor o operă literară memorabilă, ci doar impertinențele ingenioase, simpatic delicioase ale unor tineri iritați de seriozitatea și liniștea spirituală a literaturii clasice sau, în spatele acestor negațiuni, există și o operă literară autentică, valabilă estetic după ce pojarul tinerilor futuriști, dadaști, integralști, suprarealiști a trecut? Unii dintre ei, ca Ion Vinea și B. Fundoianu, au doar simpatii pentru avangardă, alții au o tinerețe avangardistă (Geo Bogza, Virgil Teodorescu) și evoluează spre un realism (socialist) ce se opune libertății absolute de creație reclamate de integralști. Alți autori incluși aici au o relație aproximativă, discutabilă, după mine, cu negaționismul și fervoarea avangardei. Mă gândesc, de pildă, la Eugen Ionescu, care neagă pe față, foarte dur, în anii '30, suprarealismul. Cele câteva fragmente din *Nu*, acolo unde își pune neliiniștile impresionismului său critic în scenarii comice, nu indică preferințe pentru un stil, un curent, o școală literară. În 1934, nu-i place mai nimic din literatura română și, când îi place, face exerciții, întâi de negație, apoi de admirație, ca să dovedească faptul că nu există adevăr în critica literară, există doar adevărul pe care-l vrea el, criticul profund sceptic față de critică. *Englezește fără profesor* vine din altă direcție, aceea a *farsei tragice*, și anunță *teatrul absurdului*. Care, adevărat, poate fi pus în relație cu dorința avangardei de a răsturna *regulele* literaturii, dar piesa lui Eugen Ionescu a rămas în manuscris și a fost rescrisă în 1948, când autorul dă varianta franceză a textului (*Cântă-*



reața cheală). Pe scurt, E. Ionescu este, dar mai ales nu este, un simpatizant al avangardei. O elogiază târziu, când avangarda intrase în istorie și după ce el tradusese pe Urmuz. Dramaturgul utilizează, adevărat, în piesele sale automatismele limbajului pentru a ilustra tragismul existenței individului și agresivitatea provocată asupra lui de proliferarea lucrurilor. Astfel zis, Eugen Ionescu nu cultivă iraționalitatea, ci rațiunea iraționalității ce stă la baza absurdului...

În fine, dacă Eugen Ionescu poate fi alăturat, totuși, prin *sclipirile* urmuziene rămase în arhivă și prin negaționismul său deliberat (dublat, să nu uităm, de neliniștile lui religioase) de revolta avangardei din epocă, avangardismul lui M.R. Paraschivescu, autorul *Cânticilor țigănești*, mi se pare greu de dovedit. Cele câteva texte teoretice cu fraze încurcate, buimăcite și bolborosite, nu mi se

par convingătoare. Par doar o toană de tinerețe, un gest de simpatie pentru amicii cu vederi politice comune, cum sunt unii partizani ai avangardei.

*

Vinea, autorul Manifestului din 1924, și Fundoianu fac parte din ceea ce am putea numi *compagnonii de drum* ai avangardei. O categorie importantă strategic, dar opera lor se plasează în alt spațiu de creație.³ Articolele lor de adeziune sau doar de vagă simpatie față de insurecția avangardei nu reprezintă opera lor esențială, ci doar opera circumstanțială, orientativă într-o anumită fază de creație. Cum s-a observat, revoluția lui Vinea se încheie în 1925.

O altă categorie, mult mai numeroasă și mai tulburentă, este formată din scriitorii și publiciștii care, așa cum am precizat în mai multe rânduri în eseul de față, au început prin a scrie în stilul avangardei și au schimbat, după 1945, când realismul socialist a venit la putere, stilul, idealurile, reveriile și, în genere, modul de a înțelege misia și structura literaturii, optând pentru *metoda unică de creație*. O parte dintre tinerii supra-realiști au plecat în exil (Gherasim Luca, D. Trost), alții au rămas și, după o vorbă care circulă în epocă, *s-au aliniat*. Bogza a optat mai devreme, din 1933, pentru alt tip de literatură (realismul agresiv, demistificator), a trecut, apoi, la ceea ce s-a numit literatura angajată (conformă cu ideologia de partid) și a scris *Meridiane sovietice* (conformistă, fără valoare estetică), pentru ca după 1964, odată cu apariția unei noi generații de creație (*generația '60*), „marele Bogza”, protector al tinerilor poeți, să se alăture lor și să devină el, vechi om de stânga, un dizident ascultat și urmat în demersurile sale justițiare în viața literară. S-a schimbat, în chip substanțial, și literatura lui. Poemele din această perioadă sunt niște inteligente parabole cu sensuri subversive, meditații morale pline de tâlc.

3 Vezi Serge Fauchereau, *Expressionisme dada, Surréalisme et autre ismes*, cap. „Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine”, p. 213-230, unde analizează și cazul Ion Vinea: „la voie personnelle de Vinea, plus discrète, est une voie solitaire hors de courants d'avant-garde internationaux [...]. Excellent écrivain mais étranger au surréalisme”.

Răsfoiesc, din nou, pentru a încheia acest eseu, antologia alcătuită de Ion Popa cu documentele însoțitoare, necesare pentru a înțelege în chip corect ceea ce la prima vedere pare a fi un cor de adolescenți care vor să-i șicaneze pe bătrânii literați și să scandalizeze bunul simț comun. Sintetizând, încă o dată, ideile din aceste programe schimbătoare, teribiliste, putem conchide:

a. Avangarda realizează ideea mai veche a decadenților de a acționa în grup, nu individual (ca romanticii) și a aduce imaginația la putere, cum prevăzuse cu o jumătate de secol înainte Rimbaud. Proclamând libertatea absolută, avangarda atacă în grup, cultivă micile colectivități radicale, stabilește reguli și sancțiuni de tip politic, fixează o tactică și încheie alianțe naționale și internaționale. Suprarealismul lui Breton și Aragon se pune, apoi, în serviciul revoluției și se divizează când Aragon aderă public la Partidul Comunist... Principiul autonomiei esteticului este abolit, în esență, și artele avangardiste înfrățite se manifestă ca o grupare politică de stânga (în Franța și la noi). Tinerii suprarealiști români de după 1944 aderă, cu arme și bagaje, la ideologia comunistă, care, bineînțeles, îi va aduce în curând la ordine (în 1947), pe unii eliminându-i, pe alții convertindu-i...

b. Grupul de la „unu” adoptase deja principiul purității morale și doctrinare, conducându-se după ideea lui Lautréamont că „toate apele oceanelor nu pot spăla o picătură de sânge intelectual”... Șovăielnicii, dizidenții sunt amenințați cu excluderea și cu boicotul grupului dominant. De cele mai multe ori sancțiunile însă sunt pur verbale... Cochetăria cu poezia, în sens vechi, *artistic*, este socotită o culpabilitate și, deci, pedepsită. Adversarii avangardei (criticii raționaliști, estetizanți) spun însă că avangardiștii au creat o operă viabilă estetic în măsura în care au părăsit (au trădat pe față sau în ascuns) programul avangardei, ca Paul Éluard și Aragon, de exemplu, sau ca Vineanu al nostru sau Fundoianu. Acesta din urmă acceptă unele idei ale avangardei, cum s-a putut vedea, dar, când își scrie poemele, le scrie cum vrea el: bine, articulat, cu mijloacele de reducere ale poeziei clasice.

Așadar, avangarda acționează ca un grup ostil raționalismului reducător, academismului, „literaturii burgheze” și a moralei bunului simț. Suprarealiștii consideră că *ruptura estetică* se armonizează cu *revoluția politică*. Ei recomandă libertatea totală a creatorului, dar impun destul de repede reguli și sancțiuni, inclusiv de ordin moral. În felul acesta negația artei se pregătește să devină (și a reușit) *o artă a negației*.

c. Avangarda își propune să purifice spațiul artei, să stărpească radical convenționalul, vechiul, romanțiosul, sentimentalul etc., ajungând, prin exces, la teroare. Prin violență (până a ieși în stradă și a molesta pe inamici și trădători) și prin ostilitatea programată față de arta clasicizată, avangarda a introdus *teroarea în artă*, care n-a dispărut nici după ce avangarda și-a epuizat energiile. Terorismul în literatură a devenit o componentă a literaturii secolului al XX-lea și, sub alte forme, există și azi. Prin aceste metode, avangarda a reușit să disloce câteva convenții, mentalități, inerții, tabuuri în lumea literară. A introdus, putem zice, dinamita în lumea artelor și a impus *funcția detonatoare* a artei. Din când în când ea se reinventează, se reorganizează și se agită. De aceea, artele postmoderne (și, fatal, postavangardiste) nu au un somn liniștit. Spiritul avangardei veghează și el are o armă redutabilă împotriva oricărei forme de confort intelectual: *agresivitatea*. O propoziție a lui Gaston Bachelard, citată în 1937 de Paul Éluard și reluată, apoi, în toate dicționarele suprarealismului, sună astfel: „rendre à la raison humaine sa fonction de turbulence et d'agresivité”. Putem conchide la acest punct: avangarda a introdus în artă *regula subversiunii*.

d. Se înțelege că manifestările avangardei n-au fost primite cu brațele deschise de critica literară, dar au provocat neliniști, îndoieli, întrebări pe care critica literară n-a putut să le evite. Un efect pozitiv. E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu etc., chiar dacă ironizează, de multe ori, impertinențele și fantasmagoriile poezilor de la „unu”, le analizează versurile și frazele și le găsesc, uneori, merite.

Urmuz este judecat, de pildă, relativ obiectiv. „Bufonerie lucrată lucid”, roman parodic realist, portretistică lucrată de o mână expertă, cu elemente închipuite etc., scrie G. Călinescu despre istoriile bizare ale grefierului. Despre frazele incendiare ale lui Geo Bogza, în această fază avangardistă, tot G. Călinescu spune că ele dovedesc că „talentul lui [Bogza], în acest gen, e mare”. Alți critici (cei mai mulți) sunt mai reticenți...

e. Avangarda a dorit să *reinventeze poemul* și, în parte, a reușit, agitând cu vehemență ideea de înnoire în toate compartimentele poeziei, de la structura formală la temele ei. A reușit să inculce această idee și, chiar dacă fiecare grupare înțelege în felul ei înnoirea, purificarea artei, ideea că arta este în mișcare și că modernismul de ieri este tradiționalismul de azi a rămas și a devenit aproape o regulă. În acest scop, avangarda a cultivat cu ostentație iraționalitățile, absurdul, umorul negru, insolitul, inconștientul și toate negativitățile. A vizitat, după îndemnul cunoscut al lui Rimbaud, iraționalul, bolgiile banalului, urâtul, derizoriul, caricaturalul și grotescul din existență, oniricul (mai ales oniricul), câmpurile magicului și le-a adus, pe toate, în poem. Putem spune, azi, când avangarda românească a murit de mult, că ea a dorit cu ardoare să schimbe paradigma literaturii. N-a reușit, în totalitate, dar ceva a reușit să modifice. A vrut să *dezarticuleze poemul* și a reușit în parte. A *recuperat exclusul, indezirabilul, banalul, trivialul, illogicul, automatismele verbale* și, din nou, acțiunea ei n-a rămas fără efecte în câmpul mare al poeziei. Putem spune, atunci, că revolta avangardei, dacă n-a ajuns să înlocuiască paradigma literaturii, cel puțin a tulburat-o și a silit-o să-și regândească regulile și, pe ici, pe colo, să le revizuiască.

f. A inventat ceea ce putem numi o *artă a coincidențelor imposibile, o artă a vecinătăților perverse* (prin alăturarea oximoronică a lucrurilor din câmpuri de percepție diferite). Ea provoacă spiritului consternare și, de multe ori – mai des în artele plastice – bucurie a spiritului.

g. A dovedit cu această ocazie că orice obiect – oricât de banal, mizerabil, grotesc, nepoetic ar părea – are partea lui de poeticitate și poate deveni, astfel, obiect poetic. O

categorică victorie estetică a avangardei. Poezia nu mai are granițe tematice de la avangardă încoace. Universul liric este tot atât de limitat (nelimitat, în fapt) pe cât este universul fizic și universul imaginar al poetului. Observația lui Arghezi că „orice lucru are țandăra lui de lumină” a stimulat imaginarul avangardei sau, mai corect, vine în întâmpinarea acestei idei.

h. Formal, avangarda românească a reformat ecuația metaforei, impunând ceea ce mai înainte am numit *metafora-obiect* în locul *metaforei-mit* (apanajul romantismului, simbolismului și al modernismului cuminte). Dintre figurile retoricii, preferința lor merge spre *zeugmă* și *oximoron*. Ele tulbură liniștea meditației, *frumusețea* în sens clasic, tristețile liniștite sau tristețile muzicale, și impun metafore și ritmuri care irită, violentează spiritul cititorului, silindu-l să accepte ideea că poezia nu-i făcută doar să tămăduiască, să încante spiritul, ci să-i zguduie spiritul până ce fructele putrede cad din pomul spiritului său. Regula avangardei este să fie mefientă față de tot ce este dinainte acceptat (*primit*), pentru că tot ce este acceptat de bunul simț comun este suspect, iar tot ce este interzis trebuie dezlegat, eliberat. Pentru aceasta, nicio metodă nu este interzisă. Strigătul de luptă al avangardei este: *este interzis să se interzică*. Bogza, cel mai incoruptibil dintre rebelii avangardei noastre, dă o urmare acestui îndemn și scrie *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933). El își câștigă astfel un titlu de noblete în mediile avangardei. Îl primește și îl păstrează. Artă de a șoca și a indigna opinia publică intră în programul *integralismului* și al *suprarealismului*. Românii se dovedesc a fi, la acest punct, foarte inventivi. Grupul „Alge” trimite lui Nicolae Iorga (omul spiritului inclement tradițional) o fotografie cu nudurile tinere ale colaboratorilor, pentru a-l scandaliza, evident, și, tot ei sau alții, nu mai știu precis, redactează un număr din revistă cu numele popular al organului masculin... În limbajul criticii permissive atari gesturi scandaloase se cheamă *familiarități*. Avangardiștii ilfoveni le-au folosit și au cam abuzat de ele. Uneori, asemenea impertinențe au haz și, introduse în poem, nu distonează prea mult. Poeții de la

„unu” se citează între ei, se ironizează amical, vorbesc de evenimentele din viața lor, se iau peste picior, se laudă. Ei culeg din presă mici evenimente insolite și le trec în poem, desolemnizând, astfel, poemul, eliminând din el simbolurile înalte, metafizica și inerenta sentimentalitate.

i. Se cuvine să semnalăm faptul că avangarda este, pentru mulți, o iubire ce, totuși, durează. Grupul de la „unu” a fost unitar și relativ constant. Unii dintre ei (Sașa Pană, de pildă, arhivarul, trezorierul grupului) și-a păstrat până la sfârșit pasiunea din tinerețe, chiar și atunci (în regimul comunist) când ideologia oficială considera avangarda o formă a decadenței. Generația mea l-a cunoscut (și l-a simpatizat) pe la începutul anilor '60, când medicul Sașa Pană strângea încă mărturii despre suprarealism și încerca să publice un volum selectiv din poemele lui Ilarie Voronca. Și Gellu Naum, după o perioadă realist-socialistă (îmi amintesc și acum un poem de-al lui – poem partinic – în care este vorba de o babă colectivistă care, revenită seara de la muncile câmpului, ascultă muzică de Bach la un aparat de radio agățat cu o sfoară de tinda casei; dacă nu era o ironie tragică, era un suspect idilism agrest...) a revenit la iubirea poetică dintâi.

Voiam, în fapt, să precizez că, dacă *avangarda istorică* a avut perioada ei de glorie și a supraviețuit câtă vreme liderii lor s-au putut exprima (în Franța, suprarealismul a debutat în 1919, când André Breton și Philippe Soupault publică *Champs magnetiques*, și se dizolvă în 1969, când moare Breton); în literatura română, avangarda debutează, mai întâi, pe căi ocolite și în altă limbă, la Zürich, prin manifestul dadaist lansat de Tristan Tzara⁴ și se afirmă în 1924 cu *Manifestul activist către tinerime*; dispare în 1947, când aliații politici ai grupului suprarealist – comuniștii – preiau total puterea în România și impun o nouă ordine în ideologie și cultură.

j. Și totuși, spiritul avangardei n-a murit. În 1968, apare o nouă școală literară (*oniris-*

mul estetic) reprezentată de Leonid Dimov, D. Țepeneag, Virgil Tănase, Sorin Titel, Emil Brumaru, Daniel Turcea etc., care reia, sub alte forme, unele din fantasmеle și revelațiile vechii avangarde. „Oniricii” refuză să se revendice din suprarealism – cu argumente și cu soluții care le confirmă voința de originalitate –, dar punctul de reper al esteticii lor este, totuși, *visul*. Dimov vrea să aplice în scriitura poemelor sale nu *dicteul automat*, ci transcrierea lucidă, *diurnă* a experienței onirice și își alege modelele printre medievalitățile târzii și, din literatura mai nouă, scriitorii fantastați de felul lui Eminescu-prozatorul. Dușmanii oniricilor nu mai sunt convențiile literaturii, raționalismul reducăționist, nici bunul simț burghez, dușmanii se recrutează din spațiul ideologiei și al politicii oficiale, autoritare, terorizante. *Onirismul* a înnoit, într-o oarecare măsură, temele romanului românesc, în alianță cu *noul* și *noul nou roman* din Franța, și a dovedit că spiritul avangardei supraviețuiește. El dispare o vreme și renaște, sub alte forme ale imaginarului poetic și epic, ca element de dizidență în interiorul unui stil dominant opresiv. În literatura română, el a jucat rolul rebelului din cetate, citat mai înainte. Insurgența lui n-a fost ușoară (a avut de înfruntat agresivitățile și intoleranțele unui sistem politic totalitar) și nici gratuită: a lăsat o operă importantă, care a intrat deja în istoria literaturii române. Ea continuă și azi prin câțiva scriitori importanți din grupul oniric, chiar dacă grupul, ca atare, nu mai funcționează.

k. O judecată estetică corectă a avangardei nu se poate face însă fără să ținem seama că, în același spațiu literar și în același timp, odată cu Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pană, Geo Bogza (tânărul Bogza din proza *Jurnal de sex* și *Poemul invectivă*) și Gellu Naum, trăiesc, scriu și publică Tudor Arghezi, Bacovia, Blaga, Ion Barbu – adică adevărații mari poeți, creatorii, în fapt, ai modernității românești.

4 Serge Fauchereau observă, în studiul citat, că „l'écriture dada dans les poèmes de Tzara préexistait donc à la naissance du mouvement”.

Marius SALA

La formation de l'homme européen par rapport à la langue roumaine



Abstract

The answers that we can give to the question „How to form the European man?” keep to the profession nature of the speaker, namely linguist and romanist. The author launches the following question: „How to teach Romanian language in order to form the European man?” The research work from the Linguistics Institute „Iorgu Iordan” led to the publication of a extremely important works for the integration of the Romanian language in the context of European languages. The first one, conceived after the model of the homonymous reference works in the European culture, is the Thesaurus Dictionary of Romanian, a full edition in 37 volumes, which last tome was brought before the public in 2012. The second one is a Romanian Grammar published in English to Oxford University Press, in 2015, which has the merit to be a comparative study of Romanian language in the European context..

Cuvinte-cheie: Thesaurus Dictionary of Romanian, Romanian Grammar, Oxford University Press, Romanian language, European man.

Răspunsurile care pot fi date la întrebarea „Cum să formăm omul european?” țin în special de natura profesiei intervenientului, adică aceea de lingvist și romanist. Autorul lansează întrebarea: „Cum să predăm limba română pentru a forma omul european?” Munca din Institutul de Cercetare Lingvistică „Iorgu Iordan” a dus la apariția unor lucrări extrem de importante pentru integrarea limbii române în contextul limbilor europene. Prima lucrare, concepută după modelul unor lucrări omonime de referință din cultura europeană, este Dicționarul-tezaur al limbii române, ediția completă în 37 de tomuri, a cărei publicare a fost încheiată în 2012. A doua este o Gramatică românească publicată în engleză la Oxford University Press, în 2015, care are meritul perspectivei comparatiste a limbii române în context european.

Keywords: Dicționarul-tezaur al limbii române, Gramatică românească, Oxford University Press, limba română, omul european.

Dans ma brève intervention, la question à laquelle je vais essayer de répondre, en tant que linguiste et, en même temps, membre de l'Académie Roumaine, est la suivante: „Comment enseigner la langue roumaine pour former l'homme européen!”

Dès sa fondation, au milieu du XIX^e siècle, l'Académie Roumaine s'est manifes-

tement proposé de „défendre et illustrer” la langue roumaine – pour paraphraser le titre du programme de la *Pléiade*, écrit par Joachim du Bellay trois siècle auparavant. Et pendant un siècle et demi, les savants et les chercheurs groupés autour de cette institution ont offert au public désireux de s'instruire les œuvres majeures de toute culture:

Le dictionnaire-trésor de la langue roumaine (la dernière édition complète en 19 grands tomes a paru en 2012), *La grammaire* (plusieurs variantes de cet ouvrage académique ont été rédigées le long du temps, pour tenir le pas avec les théories et les méthodes... à la page) et *L'orthographe* du roumain, dont les normes, toujours plus détaillées et plus nuancées, ont changé plusieurs fois, pour refléter de manière plus adéquate les traits spécifiques de notre langue.

Le dictionnaire-trésor du roumain est — je l'affirme fièrement — très „européen”, tant du point de vue du contenu que de la forme, car ses rédacteurs l'ont conçu sur le modèle des grands dictionnaires du monde, dont le *Trésor de la langue française* tout d'abord. Et pour nous adresser à ce qu'on appelle „l'homme européen contemporain” (concept assez difficile à définir dans tous les détails, mais qui semble désigner un individu qui préfère de pianoter sur le clavier de l'ordinateur au lieu de feuilleter un livre) nous nous sommes proposé de le faire digitaliser, afin de réaliser une variante électronique de ce grandiose ouvrage, qui sera ouvert, de la sorte, à un nombre accru d'utilisateurs.

En ce qui concerne *La grammaire* (qui n'est pas exactement mon domaine!), les auteurs des ouvrages parus dernièrement chez nous m'ont assuré que leurs œuvres, qui sont au courant de l'actualité tant en ce qui concerne la théorie que la méthode, sont, en même temps, plutôt européennes qu'américaines — ce qui est un véritable succès, n'est-ce pas? Et je leur fais confiance. Par conséquent, je suppose les étudiants roumains auxquels on va enseigner, dans nos universités, cette grammaire modernisée seront capables de mieux s'entendre avec leurs collègues européens, parce qu'ils vont utiliser un *métalangage* commun. Mais, je crois qu'on ne doit pas penser à former seulement des Roumains européens; donc je tiens à vous informer que même les étrangers intéressés à étudier notre langue, pour élargir leurs connaissances sur les langues d'Europe, afin de devenir — n'est-ce pas — plus „européens” eux-mêmes, ont à présent à leur disposition un ouvrage moderne et accessible, à savoir une grammaire du roumain écrit *en anglais* (parue cette année à

Oxford University Press), étant donné que l'anglais est devenu — comme je l'ai déjà dit à une autre occasion — le nouvel *espéranto* dans le domaine de toute science. Selon moi — et je dis cela en qualité de romaniste —, le mérite principal de ce livre de grammaire roumaine rédigé en anglais est celui de présenter notre langue en comparaison avec d'autres langues et tout en soulignant ses traits spécifiques, c'est-à-dire les faits linguistiques par lesquels le roumain semble être plus proche du latin et diffère de certaines autres langues romanes-sœurs, ainsi que des langues appartenant à d'autres familles linguistiques. Pour illustrer l'intérêt que présente une telle démarche, je vais vous donner un seul exemple, qui me vient à l'esprit tout à coup: on dit en roumain *Plouă* en un seul mot, ce qu'on traduit en français par *II pleut* (en anglais *It rains*, en allemand *Man rechts*), mais *Piove*, comme chez nous, en italien contemporain courant (il est vrai que, très rarement, on dit aussi *Egli piove*, *E' piove* ou *Gli piove*). Et les exemples de similitudes et de différences pourraient continuer. C'est intéressant, n'est-ce pas?

Former „l'homme européen” est une tâche qui ne revient pas, à présent, uniquement aux universités. La formation d'une mentalité européenne par rapport à la langue roumaine doit commencer déjà dans les premières années d'études. C'est pourquoi nous devons convaincre les responsables du Ministère de l'enseignement et de l'éducation publique de changer les programmes scolaires, ainsi que les manuels de langue roumaine qui sont utilisés dans l'enseignement préuniversitaire, de les moderniser du point de vue du contenu et de la méthode (et cela à partir des manuels destinés à l'école élémentaire). Je trouve que c'est primordial d'apprendre à l'école, depuis les premières années, les structures essentielles du roumain *en comparaison* avec celles des autres langues, pour discerner les ressemblances et les différences.

Mais je crois que ce qu'il faut enseigner, en premier lieu, à nos jeunes compatriotes (et aussi aux moins jeunes) est surtout le respect et l'estime de la langue roumaine et de la culture nationale. Il faut leur cultiver le désir de parler une langue roumaine cor-

recte et harmonieuse, sans abuser d'américanisms, qui sont – hélas! – très à la mode à présent chez nous. Je crois qu'il faut essayer de former un „homme européen” polyglot-

te, mais informé et cultivé, conscient d'être le citoyen d'une Europe des nations, une Europe unie, mais diversifiée du point de vue linguistique et culturel.



Constantin COROIU

Mircea Eliade, linii la portretul unui erou intelectual



Abstract

Sunt relevate în comentariul de față două teme principale abordate de Mircea Handoca în ultimul său volum despre Mircea Eliade. Prima este cea anunțată în chiar titlul cărții și se referă la relația lui Eliade cu religia și Biserica, viziunea sa privind credința și creștinismul ("creștinismul cosmic", opus celui ecleziastic), variantele de lectură a Bibliei, unirea celor două biserici creștine. A doua mare temă este cea a modului cum au fost și sunt reflectate opera și personalitatea marelui istoric al religiilor în publicistica românească și străină.

Din mărturiile evocate și din amplele extrase grupate de Mircea Handoca în cele mai întinse două capitole ale volumului rezultă un portret complex, expresiv, cu multe linii inedite, al savantului, scriitorului și omului Mircea Eliade, dincolo de clișee și mistificări.

Cuvinte-cheie: Eliade, ortodoxie, creștinism, naționalist, despărțire, clișee, erou intelectual.

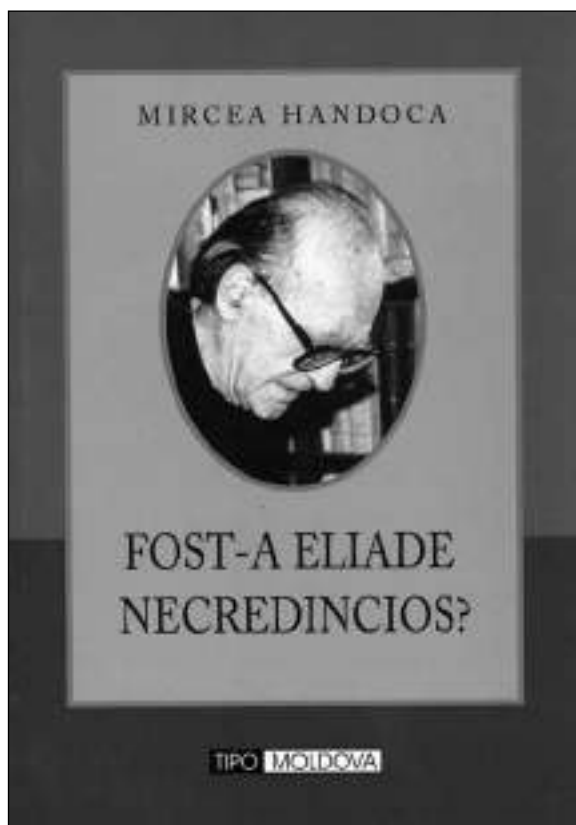
Dans le commentaire ci-dessous deux thèmes principaux sont mis en évidence, thèmes analysés par Mircea Handoca dans son dernier volume dédié à Mircea Eliade. Le premier thème est annoncé dès le titre et il reflète le lien de l'écrivain, Eliade, avec la religion et l'Église, sa vision concernant la croyance et le Christianisme («le christianisme cosmique» opposé à celui ecclésiastique), les différentes variantes de lecture de la Bible, l'union de deux églises chrétiennes. Le second grand thème concerne la manière dont ont été abordées et reflétées l'œuvre et la personnalité du grand historien des religions dans la critique littéraire roumaine et étrangère.

Par l'intermédiaire des témoignages évoqués et par les amples citations groupées dans les deux plus grands chapitres du volume, Mircea Handoca réussit à crayonner un portrait complexe, expressif, avec beaucoup de lignes inédites, du savant, de l'écrivain et de l'homme Mircea Eliade, au-delà des clichés et des mystifications.

Mots-clés: Eliade, orthodoxie, christianisme, nationaliste, séparation, cliché, héros intellectuel.

Ultimul volum publicat de regretatul cercetător Mircea Handoca, *Fost-a Eliade necredincios?*, apărut la Editura Tipo Moldova din Iași, este o suită de secvențe din filmul destinului unui român de anvergură universală, al unui *erou intelectual*, ca să preiau sintagma prin care Călinescu îl caracteriza pe Vasile Pârvan, altfel spus

unul dintre cei meniți să ne salveze de provincialism (boală românească grea!), de mediocritate, de fragmentarismul pe care îl deplângea Cioran, dar nu numai el. Titlul e cel al unui eseu din cuprinsul cărții în care autorul își propune să răspundă la întrebarea: *a fost sau nu credincios Eliade?* Mircea Handoca, editorul, biograful, bibliograful și



strașnicul „păzitor” al teritoriului eliadesc, pornește de la ceea ce spusese Cioran pe la jumătatea secolului trecut: „Dintre oamenii cu preocupări religioase, puțini sunt așa de puțin religioși ca Eliade”. Handoca nu împărtășește această afirmație, dar nici nu susține că Eliade ar fi fost „un practicant religios”. Face însă o comparație ce i se pare nu lipsită de relevanță cu Ștefan a Petrei Ciubotariul: aidoma humuleșteanului, „copilul (Mircea Eliade) credea și simțea că biserica e în sufletul omului”. Citează în context și o mărturie a Corinei-Cornelia Alexandrescu, sora savantului și scriitorului, ce este, în fond, relevantă mai degrabă privind natura etică a lui Eliade: „Era darnic și sensibil la suferința oricui și toată viața a fost generos. Când mergea la școala primară din strada Mântuleasa, dacă întâlnea vreun nevoiaș, ușor se lipsea de banii primiți de la mama să-și cumpere cornuri pentru recreații”. Un argument ceva mai solid invocat de Handoca îl constituie un text din *Itinerariul spiritual*, publicat de Eliade în 1927, în ziarul „Cuvântul”, intitulat

Ortodoxia. Viitorul istoric al religiilor scria, atunci când avea doar 20 de ani: „Un ortodox poate fi ascet sau păcătos. Ce însemnătate poate avea faptul acesta? Experiența religioasă, dragostea către Christ – rămân aceleași”. Apoi, Handoca citează pe larg dintr-o scrisoare din ianuarie 1953 a lui Eliade către Vintilă Horia, în care se referă la creștinism și la problema unificării ortodoxiei cu catolicismul. În epistola trimisă celui ce va scrie romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, Eliade susține că „ortodoxia românească e o creație a romanității orientale, la care s-a adăugat, din nefericire, limba liturgică veche – bulgara; dar asta destul de târziu și vocabularul, dacă ne-a rămas, nu a putut desfigura creștinismul nostru, plămădit cu secole în urmă”. Noi, românii, subliniază Eliade, suntem neîndoios „urmașii romanității orientale” și „Roma însăși are mare nevoie de această romanitate orientală”. În fine, e de luat în considerare cu atât mai mult astăzi, în condițiile globalizării, ceea ce observa și, totodată, prevedea Eliade acum aproape 65 de ani: „Europa se ofilește și moare. Singura ei șansă de supraviețuire suntem noi, Centrul și Răsăritul, îndeosebi Răsăritul, care încă nu și-a cântat cântecul și ale cărui rezerve spirituale sunt incalculabile (Ortega mă întreba odată: Ce faceți cu Orpheu? Când ni-l dați?)” Marele istoric al religiilor se arăta mai mult decât optimist: „Știm doar că unirea (dintre cele două biserici: ortodoxă și catolică – *nota mea C.C.*) se va face”.

În India, Eliade a fost pe punctul de a renunța la ortodoxie, urmând să se însoare cu Maitreyi, fiica maestrului său Dargupta, și să se convertească la hinduism. Au intervenit însă conflictul binecunoscut și izgonirea păcătosului din Rai. La puțin timp după toate acestea, într-o scrisoare adresată lui Vittorio Macchioro și datată 15 martie 1931, Eliade făcea câteva considerații edificatoare în ceea ce privește viziunea sa asupra creștinismului și a ceea ce numim credință religioasă: „Există un minunat proverb românesc care spune: «Suntem creștini așa cum arborii sunt arbori și păsările păsări.» E ca și cum ai spune că suntem creștini *pentru că suntem oameni*. În românește, cuvântul



«creștin» este identic cu acela de «om». Un țaran român crede că singura lui datorie este să fie «drept» și «bun»... și, fiind așa, e creștin. Pentru el, creștinismul nu este o dogmă, un organism exterior de norme și amenințări, ci baza creației, singurul sens al acestei vieți pământești. Din această cauză străinii cred că suntem «fataliști» sau «leneși» sau «indiferenți din punct de vedere religios». Este o înțelegere cu totul greșită a întregii probleme. Suntem doar toleranți și umili”. În fine – zicea tânărul de 24 de ani – „este ceea ce eu numesc «creștinism cosmic», opus celui ecleziastic”. Mircea Handoca evocă momentul când, la moartea lui Kierkegaard, în 1951, Mircea Eliade a urcat de mai multe ori la Sacré Coeur pentru a aprinde lumânări (“Numai ofranda aceasta simplă mă liniștește.”) și întreabă: „Poate fi numit un asemenea om necredincios?” Dar poate fi dat un răspuns bazându-ne pe fapte anecdotice precum acesta?! Un alt fapt este cel al (re)lecturii Noului Testament. Oricum, este de reținut *distingo*-ul lui Eliade referitor la variantele de lectură a Bibliei: „Desigur,

există mai multe lecturi ale Bibliei. Este cea a creștinului, a credinciosului sau, mai degrabă, a celui care își amintește că trebuie să fie credincios și creștin: zi de zi este uitat acest lucru. Este apoi lectura pe care o face istoricul. Și o a treia: aceea care recunoaște în această carte un foarte mare și foarte frumos model de scriere.” Mircea Handoca precizează că „Eliade s-a implicat în toate cele trei modalități”. Foarte interesantă și definitorie este o notă de jurnal a lui Mircea Eliade, din 15 februarie 1970: „Asist la slujba catolică la Oriental Institute, unde de câteva luni liturghia e acompaniată de «muzică de jazz» (de fapt, o ghitară, o trompetă, un saxofon). Sunt prins și cucerit. Sala e plină de tineret. Pentru prima oară văd tineri care nu se plictisesc și nici nu stau ca niște pietre, la o slujbă. «Transmisă» prin asemenea melodii, liturghia îi tulbură, îi atrage, îi interesează. «Și-au găsit limbajul pe care îl căutau?»”

Cât de modern, cât de receptiv la sensibilitatea noilor generații este Mircea Eliade! Și cât de vizionar! După aproape un deceniu

de la data acestei însemnări reproduse de Mircea Handoca, în Sfântul Scaun papal de la Roma urca Ioan Paul al II-lea care avea să promoveze și să cultive sistematic și fecund cele mai diverse forme de emancipare a limbajului religios și de implicare a Bisericii în actualitate.

Un capitol substanțial al volumului privește relația lui Mircea Eliade cu Adrian Marino. Acesta l-a vizitat prima dată pe Eliade în 1975, la Paris, împreună cu Vasile Nicolescu, înalt funcționar în sistemul „culturii socialiste”, nu tocmai agreat în epocă. La scurt timp, îi schița lui Eliade un portret în volumul *Caiete europene*, apărut în 1976: „Sfios, aproape timid, lipsit de orice morgă... Îl simțim atașat culturii române, limbii române, în care, de altfel, gândește și scrie... Este un adevărat savant român, modern, poliglot, cu deschidere spre universalitate. Hermeneutica simbolurilor pe care o practică dă sugestii importante și hermeneuticii ideilor literare pe care încerc să o pun la punct chiar acum la Paris și la Cluj. L-am mai revăzut încă de două ori, la fel de discret, de afabil, de profund, serviabil, spontan, candid și deloc exorbitant, deloc «genul genial», frenetic și cabotin, care m-a făcut cândva să sufăr cumplite.”

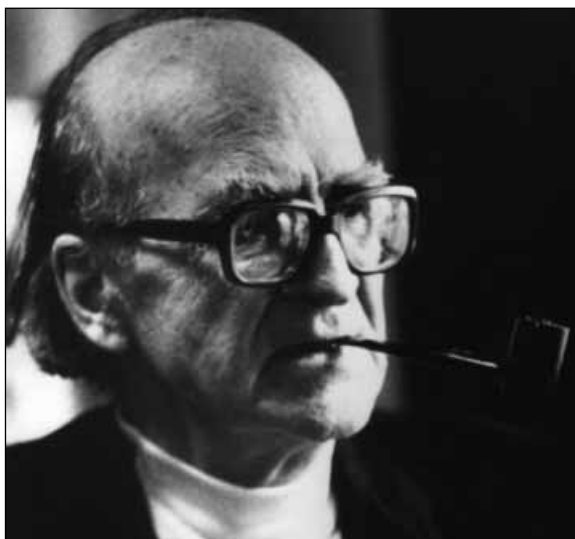
Poate că dacă nu am fi citit memoriile lui Marino, am fi putut ezita în identificarea sursei cumplitei „suferinți” ce o suportase „cândva” biograful lui Alexandru Macedonski. Așa, nu ne este deloc greu să observăm că cel vizat este nimeni altul decât G. Călinescu. Numai că cel portretizat atât de elogios în „Carnete” (în paranteză fie spus, scriere pe alocuri, și anume prin părțile esențiale, psihanalizabilă, cum mi-am permis s-o calific chiar în interviul pe care i-l luam autorului la apariția ei cu mulți ani în urmă) avea să cunoască serioase modificări de imagine în viziunea hermeneutului de la Cluj. Astfel, ne informează Marino, Mircea Eliade „nu avea nicio educație și sensibilitate efectiv artistică. Pictura și muzica nu-i spuneau nimic”. Generația al cărei lider unanim recunoscut a fost?! Ei bine, deși un detractor feroce al lui Călinescu, Marino împărtășește, dezinvolt, tocmai formula de un laconism ghilotinant a genialului critic:

„Generația bombastică și Mircea Eliade, critic”. A trecut însă o vreme și la șirul „suferințelor” lui Adrian Marino produse de Călinescu se adăugau cele pricinuite de Mircea Eliade. În *Viața unui om singur*, un capitol se intitulează, șocant, „Marele eșec: G. Călinescu”. Eliade a constituit, și el, pentru Marino tot un „mare eșec”! Deși a scris o carte de referință despre opera marelui savant, el pretinde că îi erau total necunoscute articolele prolegionare ale lui Eliade! Asta până la începutul anilor '80, când „subprodusul” Ioan Petru Culianu l-a rugat să consulte colecția „Bunei Vestiri” și să-l informeze despre textele în cauză. Acestea l-au determinat să regrete până și faptul că a scris *Hermeneutica lui Mircea Eliade*! Mai ales că, fatală coincidență, chiar la data când lucrarea intra în atenția unei edituri pariziene, ar fi avut un alt moment de iluminare; și-a dat seama că marele cărturar era „curtat, menajat, tolerat” și folosit de autoritățile românești ca agent de influență privind acordarea Premiului Nobel pentru Pace lui Nicolae Ceaușescu! Scop în care – denunță după decenii Marino – fusese „expediat” la Paris și Constantin Noica! Așadar, cel puțin ciudat, aflăm din sursă, nu-i așa, sigură că Adrian Marino era foarte bine informat, de vreme ce cunoștea până și rolul care i se rezervase lui Eliade în jocul de șah propagandistic al regimului de la București. Defectele celui pe care atâta îl admira la data apariției „Caietelor europene” i se dezvăluie tot mai mult lui Marino pe măsură ce trece timpul. Unul dintre ele, în opinia sa, e că „Mircea Eliade iubea succesul, publicitatea, notorietatea. Și nu numai din egotism și egoism superior, dar și ca metodă de promovare științifică și literară. De unde zeci de notații pe tema ecourilor favorabile pe care le înregistrează peste tot: premii, omagii academice, distincții, recompense etc.” În ceea ce privește atitudinea față de România, pe Eliade nu-l interesau decât succesul și publicitatea, încât „declara fără nici o jenă: «România nu mă interesează decât dacă sunt publicat». Prima întrebare pe care mi-o pune era următoarea: «Cine a mai scris despre mine?» Devenise o adevărată fixație. Puțin îi păsa, în realitate,

de soarta culturii noastre. Mai mult, „Eliade era dispus să meargă foarte departe cu «colaborarea» sa cu regimul comunist”. Față de această afirmație, Mircea Handoca procedează corect, reproducând dedicația lui Marino pe chiar *Hermeneutica*... oferită lui Dumitru Popescu, secretar cu probleme de propagandă al CC al PCR, omul care controla totul la acel moment în cultura, arta și publicistica românească. Era anul 1980: „Tovarășului Dumitru Popescu, cu multe mulțumiri și recunoștință pentru sprijinul *decisiv* acordat apariției acestei cărți – o «premieră absolută», cu rugămintea de a o apăra în continuare de loviturile joase, murdare ale odiosului Vasile Nicolescu, satrapul presei literare românești. Omagiul lui Adrian Marino”. Nu-mi este greu să-mi imaginez aerul cel puțin condescendent-ironic, dacă nu disprețuitor, cu care Dumitru Popescu – altminteri inteligent, cultivat și bun cunoscător al psihologiei intelectualului și scriitorului român – a citit „subalterna” dedicație, ca să folosesc și eu epitetul cu care Andrei Pleșu califica misivele lui Marino către Constantin Noica. Îl va persifla însă și pe filosoful de la Păltiniș după ce îi ridicase osanale.

În capitolul cel mai întins al cărții, 120 de pagini, intitulat „Pro și contra Eliade”, Mircea Handoca ne oferă o imagine sintetică a modului cum a fost și este reflectată figura lui Mircea Eliade în publicistica românească și străină. Retrospectiva este răspunsul la solicitarea unor „tineri elia-dești” care l-au rugat „să prezinte în rezumat – cu extrase – cele mai importante articole *pro și contra*” lui Eliade, ce privesc deopotrivă opera și biografia savantului și scriitorului. Rezumatul este edificator. Aproape că ne-am obișnuit, din păcate, cu un portret fals al lui Mircea Eliade din cauza deformărilor, a clișeelelor din care unii nu mai pot ieși, a lipsei de informare corectă, a refuzului de a analiza faptele *sine ira et studio*. Există comentatori atât de încremeniți în niște clișee aberante, atât de iresponsabili în emiterea unor „judecăți” și enunțuri total nefondate, cărora nu-ți mai rămâne decât să le spui, cu vorbele lui Mircea Iorgulescu, adresate unei autoare din Franța a unei cărți

pline de calomnii la adresa lui Eliade, dar nu numai a lui, că nu-i mai poți crede nici măcar atunci când afirmă că Parisul este capitala Franței... Din fericire, comentariile bine documentate și aplicate la text, obiective, bazate pe mărturii revelatoare, rigurose argumentate sunt totuși preponderente. Critici, istorici ai culturii, esești, români și străini, din toate generațiile, trasează profilul real sau măcar credibil al savantului și scriitorului, al profesorului și publicistului Mircea Eliade. Rezumatul alcătuit de Mircea Handoca cuprinde ample extrase din texte semnate de nume prestigioase. Ele dau impresia unui *symposion*, în care discursurile se rostesc când calm, echilibrat, când mai vehement, opiniile fiind nu doar diferite, ci și, uneori, antinomice. Evoc aici un caz. În 2002, la apariția ediției în limba engleză a *Jurnalului* lui Mihail Sebastian, Andrei Codrescu, se... despărțea mai mult sau mai puțin cordial de Mircea Eliade. Sigur, hotărârea lui Codrescu nu e de natură să ne zguduie, să producă vreun cutremur de grad înalt în lumea culturală. În paranteză fie spus, astfel de „despărțiri” sunt ușor ridicole. Înainte de toate, pentru a te despărți de un mare spirit, precum, de pildă, Constantin Noica de Goethe, presupune ca mai întâi să te fi aflat „împreună” cu el, vreau să spun într-o profundă comuniune spirituală cu cel de care te despărți. Altfel, riști să fii întrebat, tot în maniera lui Noica: dar cine te crezi dumneata, domnule?! O evoc totuși tocmai pe aceea a lui Andrei Codrescu, nu fiindcă i-aș conferi, repet, vreo semnificație aparte, ci mai mult pentru replica pe care a primit-o la momentul declarării ei într-un articol din „Dilema” din partea lui C. Stănescu în „Adevărul literar și artistic”. E de precizat că ne aflăm atunci într-o perioadă în care *Jurnalul* lui Mihail Sebastian, autentic eveniment editorial cu multiple ecouri, poate cea mai importantă operă a celui ce scrisese *De două mii de ani*, romanul-jurnal binecunoscut, prefătat de Nae Ionescu, ocupa prim-planul publicisticii de la noi și din alte spații culturale, fiind însă supralicitat uneori din perspective ce riscau să întunece adevăratele virtuți ale scrierii, nu puține. Între altele, Andrei



Codrescu releva: „Sebastian descrie, cu detalii cutremurătoare «rinocerizarea» prietenilor săi intelectuali seduși de fascism. Dar nici una dintre aceste transformări nu a fost atât de uimitoare ca aceea a lui Eliade. Afilieră lui Mircea Eliade la fascism nu a fost doar un flirt... Eliade nu a fost doar un simplu radical de duminică. El a fost un membru activ al Gărzii de Fier pronaziste”. Apoi, Codrescu îi reproșează istoricului religiilor că „nu a scris nimic prin care să arate că își regretă trecutul fascist, în contrast izbitor cu un alt erou al vremurilor mele de început, filosoful româno-francez E.M. Cioran, care declarase că simpatiile sale pentru Garda de Fier au fost o greșală îngrozitoare”. A.C. încerca și o scurtă caracterizare a filozofiei lui Eliade care ar fi „cu lustrul său «științific», o evidentă recuperare nietzscheană a religiilor păgâne și a culturilor extatice. Într-o formă nerafinată, astfel de idei mistico-mitice păgâne erau parte integrantă a ideologiei național-socialiste oficiale”. Autorul articolului din „Dilema” se arăta afectat de efectele nefaste ce pot decurge din „idolatrizarea necritică a intelectualilor interbelici”, exprimându-și totodată speranța că *Jurnalul* lui Sebastian „va avea un efect umanizant și asupra celor care, din ignoranță sau nesimțire, își permit să celebreze pe față monștri precum Ion Antonescu”. C. Stănescu semnala în textul lui Andrei Codrescu grave lacune de informație, afirmații cel puțin hazardate, dar de

fapt mincinoase, intolerabile improprietăți de limbaj și derapaje ce țin de elementara logică. Criticul scria pe bună dreptate că A.C. „se poate despărți de Eliade cât poștește, dar nu cu prețul unor informații inexacte, rodul explicabilei stări emoționale din *Jurnalul* lui Sebastian transferată asupra cititorului său”, între care acelea că Eliade ar fi fost „membru activ” al Gărzii de Fier și antisemit, când în realitate el a fost doar simpatizant „legionar” și naționalist, iar naționalist nu înseamnă nicidecum antisemit sau asist. C. Stănescu mai constata că A.C. folosește greșit cuvântul „lustru” sau mai suscitata sintagmă „idolatrizare necritică”. Or, explica semnatarul articolului din „Adevărul literar și artistic”, seria 1990-2005: „«Idolatrizarea» n-are cum fi «critică», iar dacă admitem «necritică» instaurăm o contradicție în termeni...” Dar, firește, dincolo de formă, trebuie avute în vedere faptele, iar acestea nu justifică deloc „îngrijorarea” ce l-a cuprins pe A. Codrescu, căruia C. Stănescu îi reamintește că sunt numeroase studiile și luările de poziție – precum cele aparținând lui Z. Ornea, Martei Petreu sau lui Adrian Marino – privind extrema dreaptă din România și trecutul unor intelectuali de frunte care au simpatizat cu ea. Criticul conchidea tot cu o avertizare, ca și preopinientul său, dar nu insolentă ca aceea, ci doar de o fină ironie: „Legitimă și necesară din unghi personal, «despărțirea» de Mircea Eliade nu trebuie să împovăreze moștenirea acestuia cu îngrijorări excesive.”

Dacă bine îmi amintesc, Nichita Stănescu i-a ridiculizat odată pe detractorii și acuzații lui Eminescu, spunându-le că pe autorul *Odeii (în metru antic)* îl doare în cenușă de ei. Metafora, căci de o metaforă e vorba, se potrivește de minune și în cazul lui Mircea Eliade.

Inspirată ideea „tinerilor eliadești” de a-i solicita lui Mircea Handoca să introducă în volumul său capitolul ce cuprinde texte polemice, precum cel la care m-am referit. Ea aparține unor tineri care, e de presupus, vor să cunoască adevărul și numai adevărul privind istoria și cultura românească, liberi de resentimente și idiosincrazii, de clișee, etichetări și puseuri demitizante.

Recuperarea eului

Abstract

Textul de față se referă la corespondența de aproape o jumătate de secol (1956-2000) a lui Mircea Zăciu cu Octavian Șchiau, alcătuită de fostul lor student, Ilie Rad, profesor universitar și cercetător, îngrijitor al mai multor volume de aceeași factură. Colegi la Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai” și prieteni de o viață, Mircea Zăciu și Octavian Șchiau au dialogat epistolar în perioada când activau profesional ca lectori de română în Germania: Zăciu la Köln, apoi la Bonn, Șchiau la Tübingen și Leipzig. Scrisorile date acum publicității relevă, pe lângă strânsa amicitie a celor doi, preocupări asemănătoare din sfera umanistică, de la literatură, arte plastice, spectacole și proiecte proprii, pigmentate cu episoade existențiale de familie sau birocratice, care au făcut în urmă cu decenii, farmecul stilului epistolar, apropiat actualmente, până la confundare, cu literatura..

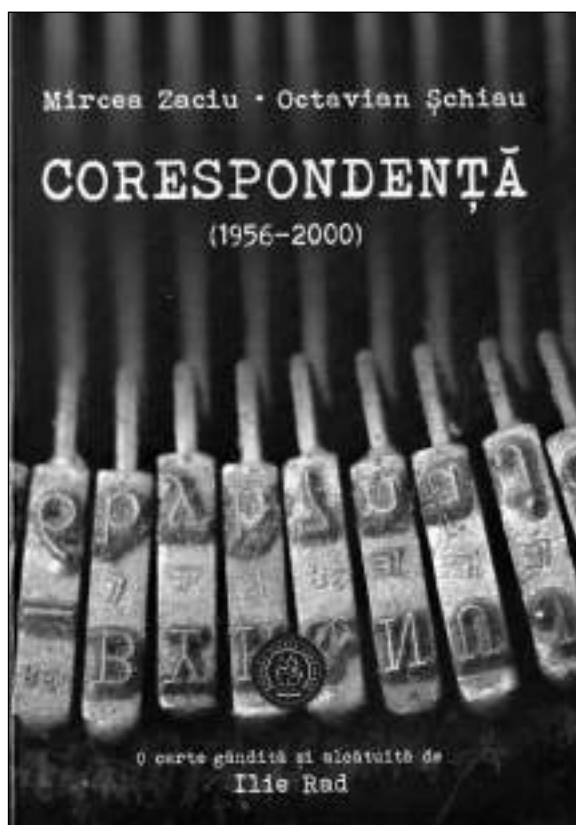
Cuvinte-cheie: Mircea Zăciu, Octavian Șchiau, corespondență, memorialistică, document, literatură.

The present text refers to correspondence nearly half a century (1956-2000) of Mircea Zăciu with Octavian Șchiau, made by their former student, Ilie Rad, university professor and researcher, a carer of several volumes of the same nature. Colleagues at the Faculty of Philology of „Babeș-Bolyai” University and friends of a lifetime, Mircea Zăciu and Octavian Șchiau had dialogued epistolary in the period when they were Romanian lecturers in Germany: Zăciu in Köln, then in Bonn, Șchiau in Tübingen and Leipzig. The letters now published reveals, in addition to their close friendship, similar concerns in the sphere of humanistic, from literature, fine arts, performances and their own projects pigmented by existential family or bureaucratic episodes who did decades ago, epistolary style charm, actually near confounded with literature.

Keywords: Mircea Zăciu, Octavian Șchiau, correspondence, memoirs, documents, literature.

Un fapt caracteristic prozei românești de după insurecția decembristă e proliferarea fără precedent a modalităților de creație subiectivă. Niciodată anterior nu au apărut, într-un spațiu temporal cam de aceeași întindere, atâtea memorialistică, atâtea corespondență, atâtea jurnale, atâtea „convorbiri” ca din 1990 încoace. Situația reliefează un aspect de istorie literară cu implicații sociopsihologice semnificative. În precedentele decenii postbelice, spiritul colectiv, propriu socialismului, acționase și în

literatură, ca în toate domeniile, sub impulsul tendinței de drastică limitare a subiectivității, de estompere a diferențierilor individuale, de obiectivare forțată, ce nu putea duce, dacă se înfăptuia pe măsura cerințelor „forței conducătoare a societății”, decât la nivelarea, dacă nu la anihilarea, personalităților. S-a încercat modelarea în acest sens chiar și a poeziei lirice. Critica acorda (la comandă) o deosebită prețuire „marelui poem epic” și practica o asemenea mefiență față de inefabilul individual încât își recon-



sidera chiar terminologia specifică, înlocuind adesea vocabula „poetul” cu sintagma „eroul liric”.

Expansiunea, acum, a subiectivității chiar și pe tărâmul prozastic implică, poate, și un act de defulare, o reacție la poeticele depersonalizante. Și, poate, pe de altă parte, nu-i fără semnificație că unii dintre cei mai prodigioși autori de proză subiectivă sunt de origine ardeleană. Epic, obiectiv, la cel mai înalt nivel artistic, și în poezie, prin Budai-Deleanu și Coșbuc, și, cu atât mai mult, în proză, prin Slavici și Rebreanu. Ardealul literar și-a revelat, cu tot atâta vigoare și originalitate a expresiei, prin Goga și Blaga, în primul rând, și dimensiunea lirică, iar prin unii dintre scriitorii de după al doilea război, ca I.D. Sârbu, Ion Brad, Mircea Zăciu, a participat substanțial la revirimentul prozei memorialistice.

Unul dintre cei mai dinamici stimulatori ai unei asemenea proze a devenit, de pe la începutul actualului mileniu, Ilie Rad, profesor la Facultatea de Jurnalism a Universității din Cluj, autor a 14 volume de profe-

luri diferite (memorialistică, istorie literară, stilistică), editor și prefațator al cam tot atâtor, colaborator la dicționare de literatură românești și străine, director al „Revistei de istorie a presei” din Cluj, colaborator și la o seamă de alte periodice. Dintre amintirile cărți, ultimele două, de proporții monumentale, conțin corespondență. Corespondența sa, a lui Ilie Rad, din aprilie-octombrie 1913, cu Ion Brad, și, respectiv, corespondența de aproape o jumătate de secol (1956-2000) a lui Mircea Zăciu cu Octavian Șchiau, „gândită și alcătuită” de fostul lor student. Și adnotată, trebuie specificat. Notele editorului sunt de ordinul sutelor și ele facilitează sensibil parcurgerea celor aproape 200 de scrisori. Colegi la Facultatea de Filologie a Universității „Babeș-Bolyai” și prieteni de o viață, Mircea Zăciu și Octavian Șchiau s-au găsit în situația de a dialoga epistolar, în perioada când, fie unul, fie celălalt, fie amândoi, activau profesional, ca lectori de română, în Germania: Zăciu la Köln, apoi la Bonn, Șchiau la Tübingen și Leipzig.

Remarcabilă literar, antrenantă, prin palpitul afectiv și, implicit, prin calitatea „expresivității involuntare” (cum ar spune Eugen Negrici), corespondența celor doi profesori clujeni de literatură română (Șchiau, veche, Zăciu, modernă și contemporană), prematur decedați, e, în aceeași măsură, instructivă, prin conținutul de ordin documentar. Tomul construit de Ilie Rad depozitează o cantitate considerabilă de informație privind, pe de o parte, condiția dascălilor români aflați la lectorate universitare din Occident, situația lor materială, mai tot timpul precară, experiența adaptării la realități deosebite de cele de acasă, raporturile cu colegii și studenții, șicanele funcționarilor birocrati, atât ale celor din România, cât și ale celor din ambele state germane), preocupările intelectuale, eforturile de a-și lărgi cât mai mult orizontul cunoașterii, profitând de posibilitățile oferite de orașe cu mare tradiție culturală, pe de altă parte, gândul la cei lăsați în țară, părinți, frați, rude, prieteni, îngrijorări pentru fiecare dintre aceștia, în special, bineînțeles, pentru cei bătrâni și bolnavi, străda-

nia de a satisface, din salarii modice, permanente cereri, mai ales de medicamente ce nu se găseau în România. Nu lipsesc din scrisorile universitarilor clujeni succinte descrieri de peisaje vest-europene, prilejuite de călătorii în regiuni și orașe încântătoare ale Germaniei, în Franța, în Italia și în alte țări și mici semnalări de aspecte sociale, provocatoare de impresii diferite, pozitive și negative.

Constant, scrisorile din Germania includ paragrafe sau măcar propoziții privitoare la situații din țară; din familiile trimițătorilor, din Universitatea Daciei Superioare, din lumea literară, din redacții, din zona politicii; cele expediate din Cluj de către unul sau altul dintre corespondenți celuilalt, aflat temporar în străinătate, îl țin pe respectivul la curent cu tot ce e de natură a-l interesa, cu tot ce se petrece notabil în mediile cunoscute ambilor și, în genere, în municipiul de pe Someș și în întreaga patrie. Raiul numelor de colegi, de confrăți în ale scrisului, de intelectuali din sfera umanistică, și nu numai, compun un repertoriu onomastic larg, care, împreună cu notele biobibliografice ale editorului, fortifică spațiul epistolar al volumului prin elemente de cronică a vieții intelectuale dintr-un mare oraș în decursul ultimelor decenii socialiste și primul de după doborârea dictaturii.

Dintre cei doi epistolieri semnatari ai tomului „gândit și alcătuit” de Ilie Rad, cel mai productiv e Zăciu. Lui îi aparține trei sferturi din *Corespondență*. Istoric literar cu vocație de prozator și dramaturg, declarată anterior îmbrățișării disciplinei în care s-a realizat pe deplin, confirmată de cărți de călătorie, piese de teatru, scenarii cinematografice, nu mai puțin de compactul jurnal în patru volume (1993-1998), el a avut și vocația prieteniei, exprimată în nevoia de convorbire permanentă, în toate felurile (nemijlocit, telefonic, epistolar) cu cei de care se simțea legat sufletește. O spune el însuși, clar, într-o scrisoare trimisă din Köln: „pentru noi, principalul eveniment al zilei se consumă în jur de 9-10 dimineața, când vine poșta. E cea mai mare bucurie, dar și decepție, adesea, care marchează apoi atmosfera întregii zile”. Înainte de apariția

corespondenței cu Șchiau, s-au editat nu mai puțin de cinci volume de profil asemănător: în 2001, de către Aurel Sasu și Mircea Petean, *Întoarcerea învinsului* (amintiri, cu o secție epistolară); în 2003, sub îngrijirea Mariei Cordoneanu, *Dialog epistolar* (Zăciu-Brad); în 2008; *Amiaza cea mare*, corespondență Sasu-Zăciu; în 2012, prin devotamentul Luciei Papahagi, *O insulă de clujeni neclujeni la Cluj. Corespondență Mircea Zăciu-Marian Papahagi*, și, cine știe, s-ar putea ca, în viitor, să ne pomenim și cu alte apariții de genul acesta.

Însușirea primordială a corespondenței lui Mircea Zăciu, indiferent cui ar fi adresată, e aceea de a-i exprima (asemenea jurnalului) nedisimulat personalitatea. Avem și în scrisorile către Octavian Șchiau, ca în toate celelalte, un autentic Zăciu „par lui-même”. Portretul său interior se întocmește nu atât prin autocaracterizări, prin pledoarii *pro domo*, cât prin vocația manifestă a comunicării, prin înclinația spre confesie, prin impulsul de a-și împărtăși cât mai prompt celor apropiați preocupările, dorințele, proiectele, bucuriile, elanurile, revoltele, dezamăgirile. Invarianta spuselor sale de orice natură, când se adresează prietenilor e sinceritatea frustă, nu rareori brutală. Nicio dată el nu formulează „diplomatic”, eufemistic, aluziv; întotdeauna se exprimă franc, univoc. Și nu ezită să lanseze opinii și să adopte atitudini de moment, schimbătoare, unele rectificate cu timpul. Scriitor apreciat, în 1957, autor al câtorva scenarii de film și al monografiei *Ion Agârbiceanu*. Zăciu îi scrie lui Șchiau, în aprilie, că detestă literatura, că ea „îi face greață” și că, în schimb, adoră pictura și muzica, acestea părându-i „mult mai pure”. Câteva luni mai târziu, reia confidența, zicând că ajunsese „să-i iubească pe plasticieni mai mult decât pe scriitori”, găsindu-i pe cei dintâi „mai cinstiți față de arta lor decât ceilalți”. Spre motivarea opțiunii, elogiază calitățile umane și creația lui Catul Bogdan, a lui Ion Vlasiu, a lui Gheorghe Saru și a lui Constantin Dipșe. Șansa de a fi vizitat, la București, Muzeul Zambaccian, într-o zi cu lumină atât de blândă „încât” simțea că îl doare (...) fiecare frunză ce cădea”, o califică

drept „o mare fericire”. Tot atât de puternice emoții îi stârnește muzica: „la radio e o muzică de jazz turbată”, care „mă odihnește grozav”. Încântări îi procură și spectacolele de teatru „(...) a avut loc aici o premieră (...) a *Hecubei* lui Euripide. A fost foarte frumos, nu credem că teatrul antic poate fi atât de zguduitor și de pasionant”. „Bucureștiul m-a reconfortat prin Festivalul Caragiale, unde am văzut (...) vreo patru piese, seri la rând, unele remarcabile. Festivalul a avut un enorm succes de public și era stimulator să vezi asaltul sălilor în serile de spectacol, publicul umplea până la refuz sala mare a Naționalului”. Dar teatrul implică literatura. Admirând spectacole, Zăciu admiră, implicit, și piesele reprezentate. De altfel, într-o scrisoare din Köln, el menționează că „citește aproape tot ce apare acasă”, că „se ține la curent cât poate mai mult cu mișcarea literară”. Lecturile, audierile de muzică, vizitățile de muzee, vizionările de spectacole nu-l sustrag niciodată muncii de specialitate, studiului, efortului permanent de a-și spori calificarea profesională. „Am de gând – îi scria lui Șchiau din Germania – să încep la modul cel mai serios să umplu lacunele culturii mele (și sunt destule, har Domnului!) și probabil să învăț încă o limbă. Ezit între engleză și germană.”

Muncitor tenace, Mircea Zăciu a înțeles să-și dubleze activitatea în învățământ și travaliul scriitoricesc cu încă o activitate absorbantă: pe tărâmul presei. Colaborator, din studenție, la ziare și reviste, el s-a angajat, în 1957, redactor al săptămânalului, atunci întemeiat, „Tribuna”, și și-a luat funcția cât se poate de în serios. Încins de ambiția comună a „tribuniștilor” de a concura redutabil nu doar revista locală rivală „Steaua”, ci și presa literară din București, Zăciu s-a străduit nu numai să scrie pentru gazetă cât mai mult și mai bine, dar și să atragă în coloanele ei noi talente și capacități intelectuale. Lui Șchiau îi propune să devină corespondentul de la Berlin al „Tribunei”.

Succesor, prin profesie și prin întreaga formație moral-intelectuală, al învățaților Școlii ardelenene și al continuatorilor acestora, Zăciu și-a asumat și acțiunea de „luminare”

a lor, dându-și plener contribuția la făurirea unor instrumente de consolidare a bazei culturii naționale, precum „micul dicționar” *Scriitori români* (1978), *Dicționarul scriitorilor români*, în patru volume (1995-2002) și *Dicționarul biografic al literaturii române*, două volume (2006), contribuție implicând (cum o atestă și corespondența cu Șchiau) o muncă epuizantă, cu un consum de nervi încă și mai ruinător, provocat de vederile strâmte, de incultura și reaua credință a factorilor politici de avizare. Datorită imixtiunilor stupide ale respectivilor factori, ultimele două dicționare, definitivitate în 1984, n-au putut apărea decât după prăbușirea regimului ceaușist.

Notațiile privind îndeletniciri profesionale, lecturi, audiții, vizionări apar, în corespondența lui Zăciu cu Șchiau, în devălmășie cu sumedenii de alte dezvoltări ca, bunăoară, cele despre călătorii. Era în firea lucrurilor ca autorul volumului *Teritorii* (1976) să profite de șansa obținută în Occident de a cunoaște noi spații și cui era să-și comunice mai întâi impresiile scriptic, dacă nu prietenului celui mai bun? Sunt impresii lucide. Favorabile sau defavorabile, în funcție de obiectul referențial, dar și de dispoziția momentană a emițătorului. Par suscitade de opere de artă diferențiate valoric sau receptate mai mult sau mai puțin adecvat. Călătorind, în 1968, în sudul Germaniei, lectorul român de la Köln apreciază, la sfârșit, că „a făcut o rută splendidă (...) pe la München, Freiburg, Schauniseand (la 1.300 m în munte, pe o vreme splendidă, cu soare și cer senin), apoi la Tübingen, pe Valea Neckarului”. Cu acel prilej, el „a descoperit o Germanie mai familiară și mai blândă, cu peisaje dulci, cu orașe pitorești, tipice, cu un farmec aparte”. Nu un asemenea oraș era din punctul său de vedere Bonnul, „ațipit și fad”. De câte ori putea, Zăciu mergea, fie și „fără o treabă precisă”, la Köln, unde activase anterior și unde era, pentru el, „foarte plăcut ca, după 20 de minute, să te pomenești în forfota unui mare oraș multicolor și plin de lume cosmopolită”. Moderat sunt apreciate de noul „peregrin transilvan”, în 1970, orașele franceze în care poposește, inclusiv Parisul.

Avignonul îi apare ca fiind „ca Oradea sau Gherla, cu nimic mai grozav”. Localități „sinistre și neprietenoase” sunt, pentru el, Lyonul și Dijonul. Nici Parisul nu-l (mai) cucerește: „La Paris m-a ajuns vremea rea, astfel că nu mi-a prea tihnit. Am umblat, totuși, prin ploaie, și am văzut unele spectacole, dar am cheltuit enorm de mulți bani. Parisul e de trei ori mai scump ca acum doi ani, când l-am văzut prima oară. Și după Londra și Roma, nu-mi mai spunea același lucru ca odinioară. Îi rămân femeile, picanteria, luxul, cărțile care m-au zăpăcit, teatrele. Dar încolo...” Ca frenetică admirație este evocată, în schimb, traversarea unei bune părți a Italiei: „(...) am făcut o călătorie așa de frumoasă cum numai în vis aș fi îndrăznit să sper. Totul mi-a ieșit cum am dorit, am văzut enorm într-o lună încheiată, străbătând Italia de Nord, de la Alpi până la Capri, Napoli.” Venind din Germania, cu o mașină, a străbătut „Tirolul austriac și Alto Adige, trecând Alpii prin Pasul Brennero, peste Europa Brücke, în niște priveliști de vis. De acolo apoi am văzut Bolzano, Trento, Verona, Modena, Bologna, Florența, Siena, Prato, Pistonia, San Gimignano.” La Roma, unde a stat două săptămâni, „a văzut tot ce omenește se poate vedea, umblând pe jos, ca un nebun, de dimineața până noaptea. Vremea era de o frumusețe nespusă, ziua, cald, ca la noi, în iunie, uneori ca-n iulie. Serile – catifelate și albastre, încât nu-ți venea să te culci. Roma e o vrajă, care te prinde și te învăluie, cum nici un oraș n-are un farmec similar. Grădinile, portocalii de basm, muzeele, ruinele celebre, totul m-a fermecat.”

Odată cu dimensiunea intelectuală, corespondența lui Mircea Zăciu revelă întregul fond omenesc al personalității sale. Cărturarul cu un apetit de cunoaștere ilimitabil, cu o putere de muncă ieșită din comun, apare, în scrisorile către Octavian Șchiav (ca și în cele trimise altor prieteni), ca având o sensibilitate de o finețe extremă, gingașă până la *morbidezza*, generoasă până la abnegație, variabilă după împrejurări, pasibilă de a se transforma în irascibilitate. Confesiile de natură livrescă, opiniile estetice, judecățile științifice alternează cu destăi-



nui de ordin familial și personal intim, cu mărturisirea îngrijorărilor provocate de veștile rele primite de la ai săi (îmbolnăviri, impasuri financiare etc.), cu menționarea propriilor frecvente probleme de sănătate, precum și a dificultăților sale de adaptare la clima, cutumele, specificul alimentar din orașele în care locuiește și a locurilor pe care le traversează, cu împărtășirea de simțăminte inefabile și proiecte de viitor în cadrul conjugal: „(...) iubesc. Și sunt așa de fericit cum niciodată n-am fost. Nu știu cum să-ți explic, în viața mea s-a întâmplat ca, în mijlocul feluritelor necazuri (...) să fiu, totuși așa de bucuros. O fericire care mă inundă, ca o apă, vara, răcorindu-mă, făcându-mă să uit tot și să nu dau importanță decât sentimentului ce mă îmbată”. Iubirea „amenință să-i paralizeze orice altă preocupare, orice alt gând, intenție sau inițiativă. Stau prost, toată ziua, ascult jazz, întins pe divan (...) Pe urmă, bat străzile în neștire, pe ceață, pe ploaie, pe ger, pe zăpadă, pe ce-o fi. Ieri, m-am întors acasă abia după miezul nopții.” Căsătorit, dar găsindu-se la Köln, departe de consoarta rămasă în Cluj, profesorul așteaptă proiectata ei vizită cu o nerăbdare exacerbată de teama că s-ar putea întâmpla ceva de natură s-o împiedice: „Numai de-ar veni Corina, căci trăiesc un coșmar că nu va veni, tot mi-e teamă să nu intervină ceva, să nu se îmbolnăvească cineva și să nu poată pleca etc. Ar fi groaznic pentru mine, care am imaginat de atâtea ori

cum o s-o aștept și pe unde o voi conduce. Număr zilele, cu tremur". Mistuitor devine pentru el, ca tată, dar și înseninător, dorul de copii (care sunt „soarele vieții” sale): „nu pot rezista de a telefona, în fiecare duminică, alor mei, măcar să aud vocile dragi ale copiilor, care-mi povestesc tot ce au mai făcut, încă acele minute răscumpără orele triste de peste săptămână.”

O determinativă pondere de conținut, în întregul cuprins a corespondenței dintre cei doi slujitori ai învățământului românesc, o au referirile la oameni și fapte din lumea în care ei își exercită profesia. Căci, naturi diferite (unul – hipersensibil, susceptibil, anxios, defetist, expansiv, dar și repezit, generos, însă și vindicativ; celălalt – ponderat, chibzuit, calm, concesiv), Zăciu și Șchiau au judecați de realitate comune, apreciază convergent conduita celor cu care vin în contact, adoptă atitudini de bun simț, își îndeplinesc îndatoririle onest și chiar cu supramăsură, își revendică drepturile, dar nu râvnesc la recompense disproporționate. Realitățile vizate de ambii sunt cam de aceeași speță, însă diferă stilul semnalizării lor. Zăciu formulează aproape întotdeauna pasional, fără disimularea subiectivității, fără cenzurarea zvâcnetelor temperamentale; Șchiau știe să-și mențină stăpânirea de sine, în orice situație, să judece detașat, chiar și atunci când în cauză este el însuși. În timp ce, bunăoară, Zăciu denunță cu indignare ingratitudinea colegilor de catedră din Cluj, care, la un Crăciun, nu-l învredniciseră decât de felicitări convenționale, deși fiecare îi datora câte ceva (“am primit o scrisoare de la Catedră, așa de rece și oficial semnată, ca o condică de prezență, fără un cuvânt cald, încât mai bine m-ar fi scutit”; dintre „foștii asistenți, cărora le-am făcut numai bine, promovându-i, sprijinindu-le însăși intrarea în facultate, *illo tempore*, nici unul nu s-a oferit să mă înlocuiască (fiind bolnav) nu la examene ca atare, dar măcar la asistența la examenul scris și corectarea teancurilor de teze”), Șchiau notează un fapt analog cu înțelegere și resemnare: „M-au întristat (..) veștile de la Catedră (...) mă gândesc la atitudinea prietenilor și colegilor noștri, mai ales a celor din generația

noastră. Deși le-am scris tuturor (...), tac, nu dau nici un semn de viață (...) Probabil, această izolare o aduce și vârsta: într-o vreme, am tot sperat că au rămas aceiași, de aceea le-am scris, dar se pare că nu e așa. Uneori, mă gândesc că, totuși, nici nu trebuie să-i judec atât de aspru, ținând seama de starea tensionată în care trăiesc”.

Interesante sunt scrisorile lui Șchiau, pe de altă parte, prin semnalarea unor situații de după 1990, din fosta RDG, relevante social. Cea mai izbitoare e creșterea galopantă a scumpetei. Dacă, nu cu mult timp înainte, având 100 de mărci în buzunar, „erai cineva”, „acum, această sumă se lichează la o cumpărătură obișnuită pentru a-ți umple coșnița”. Vorbind de „moștenirea” lăsată în Germania estică de socialism, românul din Leipzig găsește că acolo, ea „este parcă mai catastrofală decât la noi”. El, de pildă, nu poate vorbi la telefon, deoarece unde locuiește nu există aparat, iar la aparatul de la Seminar, unul singur, nu are acces. Totul, de altfel, în Germania „democrată”, îi apare degradat față de cum știa că era altădată. Oamenii nu sunt altfel decât în țările înapoiate, căci și pe ei „socialismul i-a învățat (...) să fie murdari și necivilizați.” În fosta RDG, nu erau rare actele de huliganism, și apăreau accente de șovinism, el însuși fiind obiectul unuia dintre acestea. Vorbind într-o seară pe stradă cu cineva în limba română, un necunoscut îi somează să vorbească nemțește.

Deosebirea de temperament învederată de corespondența universitarilor români se precizează mai ales în circumstanțe dintre cele mai comune, mai prozaice ale realității cotidiene. Ambii se confruntă, și în țară și în străinătate, cu felurite adversități, însă de Zăciu belelele se țin lanț. Neconținut, ceva îi tulbură liniștea lăuntrică necesară desfășurării normale a muncii pe care o prestează, de la frecvente îmbolnăviri, ale sale sau ale cuiva din familie, la desconsiderarea meritelor de către ierarhia mai mult sau mai puțin științifică din învățământ, ca și de cea politico-administrativă, de la momente de jenă financiară extremă, în care se vede nevoit să-și vândă lucruri de primă necesitate, la invidii și aversiuni fățișe sau inabil

disimulate ale unor colegi de catedră și la mașinații ticăloase prin care i se provoacă neajunsuri de către unii dintre cei pe al căror sprijin conta. Cele mai traumatizante zguduiri le suportă în mediul academic și în cel familial. Abstracție făcând de mici mizerii curente, de tot felul de sâcâieli, Zaciuc e lovit frontal, crud, prin tergiversarea, timp de câțiva ani, a confirmării titlului de doctor și, implicit, a promovării la un grad didactic superior, preferându-i-se unii vădit inferiori și fără doctorat. Înaintează, natural, memoriile la toate organele de resort, dar nu i se răspunde de nicăieri. Acest tratament îl demoralizează, firește, și, în general, climatul universitar clujean îi repugnă atât de tare încât, de la o vreme, nu mai calcă în facultate decât atunci când nu are încotro. Preferă să stea la „Tribuna”.

Profesorul Zaciuc are, nu-i vorbă, în universitate și prieteni, precum, dintre cadrele didactice tinere, Ioana și Liviu Petrescu (pe care însă îi pierde, căci mor în floarea vârstei), Ion Pop, Marian Papahagi, Livia Grămadă și, bineînțeles, Octavian Șchiau, iar dintre profesorii în vârstă, C. Daicoviciu, Ștefan Pașca, Ștefan Pascu, Ion Breazu, la care ține cu tot sufletul. Îmbolnăvirea, cu atât mai mult decesul, câte unuia dintre ei îl afectează profund. Un exemplu e tonul vădit îndurerat al paragrafului ce, într-o scrisoare, vestește lui Șchiau dispariția „Bătrânului”, a lui Constantin Daicoviciu. Prin această dispariție, Universitatea s-a umplut de jale și pustiu: „Nu-ți pot spune cât de mult m-a lovit această moarte. Era ultimul meu Mare Prieten. Am senzația că sunt definitiv foarte singur în acest oraș, în care nu-mi găsesc niciun rost. La universitate, totul se năruie, și la propriu și la figurat. Mi-am adus toate cărțile acasă, cabinetele se „repară” și nu avem nici unde ține o consultație sau primi un om. Pe coridoare e pustiu (...)”.

Așadar, îi scrie Zaciuc lui Șchiau spre sfârșitul anului 1971, prietenii „se tot răresc”, drept urmare a trecerii unora în neființă, prin înstrăinarea altora, și adaugă: „am senzația că numai cu tine pot vorbi cu inima total deschisă”. În raport invers proporțional cu pierderea de prieteni, sporesc pen-

tru profesor intrigile, frustrările, umilințele. I se fac atâtea măgării (după socoteala lui), încât se întreabă „cât o să mai reziste la acest tangaj de nervi, tensiune, spaime și nesiguranță”. Mereu îl bate gândul de a pleca definitiv din Cluj (eventual la București) și chiar de a se expatria. Căci nu vede „ce mai caută în țară”. „Mi s-a arătat mereu că nu e nevoie de mine (...) Universitatea și-a bătut joc de mine timp de 6 ani”. S-ar duce la București, unde i s-a oferit „un post foarte bun”, dar i-ar fi mult prea greu să-și ia acolo și părinții, pe care de abia i-a transferat de la Oradea la Cluj. Până la urmă tatonează, totuși, posibilitatea de a se angaja la vreo universitate din Germania și n-o găsește. Le e greu și acolo străinilor să-și facă un rost. Stabilite și ele, din 1990, la Bonn, soția și fiica lui Zaciuc abia își duc zilele: una dintr-un ajutor de șomaj ce poate să-i fie oricând retras; cealaltă, dintr-o pensie alimentară. Ros de sentimentul de a fi străin în țara lui, profesorul Mircea Zaciuc mărturisește a fi prins ură și față de „acest Occident, care altădată făcea un caz zgomotos din «drepăturile omului» și libertatea de circulație, iar acum nu mai știe cum să le calce în picioare”.

În ultimii ani de viață, Mircea Zaciuc, epuizat psihic și tot mai mult predispus la îmbolnăviri, adesea chiar bolnav, bântuit de gândul morții, dezamăgit de toate, resemnat să nu mai aibă prieteni, să nu mai aștepte nimic de la nimeni, consideră că, pentru el, „trecutul e mort”. Are, totuși, o ultimă confruntare cu lumea, cea mai dură din câte fusese antrenat. De pe urma ei, dobândește pacea eternă. Halucinant, „lumea cu care e constrâns să se lupte în tribunale” este o parte din propria sa familie (în sens larg). Rude orădene apropiate vor să-l deposeze de casa din Cluj și, pentru aceasta, recurg la toate abjecțiile, nu se dau înapoi de la nici o nelegiuire.

Ultima scrisoare a lui Zaciuc către Șchiau e datată 18.II.2000.

Prin editarea corespondenței dintre cei doi universitari, după toate normele științifice, Ilie Rad a îmbogățit fondul documentar al istoriei literaturii române cu o nouă sursă de informație, vrednică de tot interesul.

Serge FAUCHEREAU

Céline Arnauld



Abstract

Poeta Céline Arnauld puțin cunoscută publicului larg și chiar criticilor de profesie (de origine română se pare) ar trebui redescoperită dat fiind că propune un limbaj liric inovator și substanțial în ambianța avangardismului anilor '20. A fost căsătorită cu un poet belgian Paul Dermée, care a introdus-o în mediul poezilor francezi, dadaști, suprarealiști și avangardiști, precum Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Tristan Tzara, Louis Aragon, Paul Eluard. Socotită o mai bună poetă decât soțul ei, Céline Arnauld este cea care a dat naștere formulei "poezie = scobitoare".

Cuvinte-cheie: Céline Arnauld, dadaism, suprarealism, avangardismul anilor '20, poezie feminină.

Poetess Céline Arnauld (seeming to have Romanian origin), known very few to the general public and even to professional critics should be rediscovered considering she proposes an innovative and substantial lyrical language into 20s avant-garde environment. She was married to a Belgian poet, Paul Dermée, who introduced her to the French poets, Dada, surrealist and avant-gardists such as Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob, Tristan Tzara, Louis Aragon and Paul Eluard. Considered to be a better poet than her husband, Céline Arnauld is the poetess who discovered this avant-gardist formula: „lyrics = tooth-pick”.

Keywords: Céline Arnauld, Dada, Surrealism, Avant-garde of 20 years, feminine lyrics.

«Le vrai poète est toujours engagé» et doit exprimer «non seulement ce qu'il y a de sublime et de fantasmagorique dans ses rêves, mais aussi le tragique et le pathétique de la vie des hommes.»

**«LES HOMMES NE SUPPORTENT
PAS LA SUPÉRIORITÉ
DE LA FEMME»**

*Auteur d'une œuvre poétique singulière,
seule femme à avoir publié un manifeste dada,
elle est la grande oubliée à découvrir d'urgence.*

Tout au début des années 1970, à la suite d'un article sur le dadaïsme parisien, où un petit paragraphe était consacré à Céline

Arnauld, un poète belge qui l'avait connue, Pierre Bourgeois, et un érudit français fin connaisseur de son époque, Michel Décaudin, m'avaient chacun à leur manière écrit leur plaisir de voir prêter un peu d'attention à cette poétesse oubliée. Je m'étais promis de regarder son œuvre de plus près. En 1980, son nom réapparaissait dans les *Vingt mille et un jours* de Philippe Soupault: «Elle était timide et dévouée. Elle a été injustement étouffée. Il serait peut-être juste de relire ses poèmes.» Je me suis mis alors à collecter tous ses livres (onze en tout). Ils n'étaient ni rares ni très coûteux, vu le peu de cas qu'on faisait de son œuvre. Je ne lui ai pas consacré la moindre page, jusqu'aux



années 1990 où Décaudin m'a relancé sur cet ancien projet, et le poète belge Fernand Verhesen mettait à ma disposition sa correspondance avec la poétesse et celle du peintre et écrivain Pierre-Louis Flouquet. Vingt ans après, toujours rien de ma part: suis-je donc si paresseux, si peu persévérant? Or voici que vient de paraître dans les Classiques Garnier une édition de ses *Œuvres complètes*. Faute de m'absoudre de mes attermoissements, ce me sera au moins l'occasion de quelques réflexions qu'elle soulève lorsqu'on considère la littérature de l'avant-garde historique française du cubisme au surréalisme.

En vérité, même ceux qui l'ont fréquentée ne savaient pas grand-chose de Céline Arnauld Toujours en retrait dans l'ombre de son mari, Paul Dermée qui, au contraire, se mettait volontiers en avant dans le dernier bateau, elle ne parlait guère de sa vie personnelle: «Ma vie de nomade ne m'avait donné qu'une religion, celle du merveilleux», dira-t-elle. Michel Seuphor déclarait qu'elle était «d'origine roumaine et sans doute plus douée en poésie que son mari.

Dermée le pensait lui-même et travaillait double [...] afin que sa femme ait tous les loisirs désirables pour écrire, rêver. C'était une femme peu loquace et parlant d'une voix douce, souvent vêtue de robes rose pâle sur lesquelles elle appliquait au corsage une rose de même couleur». C'est pourtant cette discrète personne qui tient un rôle dans, la pièce la plus ahurissante de Tristan Tzara, *La Première Aventure céleste de M. Antipyrine* en compagnie des dadaïstes les plus radicaux, lors d'une manifestation dada en mars 1920. Dans le groupe dada, elle est la seule femme à publier un manifeste très impertinent aux côtés de Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Francis Picabia, Philippe Soupault: «Poésie = cure-dent». Elle dirige même l'éphémère revue *Projecteur* où l'on retrouve tous les dadaïstes...

Mais qui était-elle? Née Carolina Goldstein à Calarasi en Roumanie, d'une mère roumaine et d'un père (français?) diplomate, elle semble avoir vécu au gré des nominations paternelles. On sait seulement qu'elle a achevé ses études secondaires à

Bucarest et qu'à une date indéterminée elle est arrivée à Paris et a suivi les cours de Pierre Janet. Elle y rencontre le poète belge Paul Dermée qu'elle épouse en novembre 1914. C'est lui qui l'introduit auprès de Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy et des milieux cubistes de l'époque. Elle apprend vite puisqu'en 1919 paraît son premier livre connu, *Tournevire*, sous-titré «roman», où, bien qu'elle s'en défende, l'influence de Reverdy est manifeste: ruptures dans l'enchaînement des idées, syntaxe brisée, décrochements typographiques, mais déjà un sens des images exceptionnel: «Les chevaux de bois tournaient mélancoliquement comme un prologue» ou bien «Les digitales de la forêt se mirent à sonner».

En 1920 commence la tapageuse époque dada avec l'arrivée de Tristan Tzara à Paris. Si Céline Arnould n'y est pas la plus ostensiblement provocatrice, au moins y est-elle totalement engagée. «On peut tout dire dans la colère et garder le cœur pur», affirme-t-elle en 1921 dans l'agressif *Pilhaou-Tbibaou* de Picabia. Dermée qui n'a de cesse de diriger une revue à lui, a fondé *L'Esprit nouveau* pour défendre la nouveauté esthétique sous toutes ses formes. Céline Arnould va y donner de nombreux articles, même lorsque son mari aura été évincé de la direction. Elle ne parle que de ce qu'elle aime, de son admiration pour Lautréamont qui ne se démentira jamais ou de son goût pour les premiers films de Chariot ou de Zorro. Ses livres se succèdent: *Poèmes à claires-voies* (1920), *Point de mire* (1921) dont Antonin Artaud rend chaleureusement compte («Une image appelle une autre image d'après des lois qui sont les lois mêmes de la pensée»), puis *Guêpier de diamants* (1923), *L'Apaisement de l'éclipsé* (1925). À partir de là, elle renonce à une participation active à la vie littéraire. Publier parfois un poème lui suffit. Quand elle réapparaît dans un groupe, c'est comme amie ou invitée de quelque vernissage de «Cercle et carré», entre Arp et Mondrian.

Après presque dix ans de silence, elle publie en 1934 *La Nuit rêve tout haut*, une énigmatique prose dialoguée. *Heures intactes* (1936), son livre suivant est peut-

être celui qui nous émeut le plus, car elle convient stoïquement de sa solitude («Je me suis dépouillée du lourd fardeau d'aimer») et de l'insuffisance de la féerie onirique: «Le vrai poète est toujours, engagé» et doit exprimer «non seulement ce qu'il y a de sublime et de fantasmagorique dans ses rêves, mais aussi le tragique et le pathétique de la vie des hommes». Le monde de l'époque est en effet très inquiétant - émeutes à Paris, fascisme, triomphe du nazisme, guerre en Chine, guerre en Espagne...

Je connais toutes les misères

Et tous les chemins qui mènent au suicide.

L'inquiétude n'est pas sans fondement et le thème récurrent du suicide n'est pas une pose. C'est bientôt la guerre mondiale, la défaite, la clandestinité. À la Libération, le couple Janssen (c'était le vrai nom de Dermée) ayant échappé à la Gestapo et aux collaborationnistes revient à Paris, lui, malgré une santé chancelante, à la Radio nationale, elle à l'écriture. Le recueil *Rien qu'une étoile* (1948) est tout entier traversé par la présence de la mort, tous les morts de la guerre et la sienne propre: «Le chœur des morts tressaille et crie dans nos sommeils.» Dermée meurt le 27 décembre 1951. Désespérée, Céline Arnould se suicide au gaz le 21 février suivant, après avoir prévenu la police et fait ses adieux à quelques proches. Ce même jour, elle adresse à Roger Richard une déclaration solennelle sans amertume qui conclut singulièrement: «Les hommes ne supportent pas la supériorité de la femme.» Michel Seuphor écrit à Flouquet qu'il était le seul écrivain parmi les quelques personnes assistant à son enterrement.

L'écriture et la littérature n'ont pas de sexe, c'est évident; mais celles qui écrivent en ont un et la discrimination à l'encontre de la génération de Céline Arnould justifiait son ultime assertion. Elle n'est sans doute pas le seul écrivain oublié de la littérature avant-gardiste - en France, précisons-le, car l'entre-deux-guerres accordait une place éminente à l'Américaine Gertrude Stein, à l'Allemande Else Lasker-Schuler ou à la Britannique Virginia Woolf. Comment

expliquer que l'avant-garde parisienne qui, de Toyen à Claude Cahun et de Sonia Delaunay à Sophie Taueber, a accueilli de nombreuses femmes dans les arts, en ait compté si peu dans les lettres? Ce cours des choses ne changera qu'après la seconde après-guerre. Il est vrai que la France n'a accordé le droit de vote aux femmes qu'en 1945, mais l'explication se trouve plutôt dans une mentalité de l'époque qui mérite qu'on s'en souvienne. On leur a toujours accordé une place dans le domaine romanesque, comme à de bonnes raconteuses d'histoires psychologiques: Mme de La Fayette, Mme de Staël, George Sand, Colette. Une par siècle? Elles écrivaient donc des romans, parfois des lettres, sûres de n'être pas prises au sérieux dans d'autres domaines. Dans l'entre-deux-guerres on les préférait encore dans des rôles de muses, de fées ou, à la rigueur, de sorcières, mais la recherche formelle, le débat d'idées n'étaient pas leur affaire, pensait-on jusque dans les milieux les moins paternalistes. Il faudra attendre l'époque de Simone Weil, Nathalie Sarraute et Simone de Beauvoir pour voir changer cette opinion.

Dans son copieux et encore pertinent *De Baudelaire au surréalisme* (1933, édition révisée en 1952), Marcel Raymond ne consacre que quatre pages à la *littérature féminine* française, presque entièrement consacrées à Anna de Noailles et Renée Vivien, figures plus ou moins disparues aujourd'hui. Faudrait-il lui en vouloir d'avoir omis la baronne d'Oettingen (Roch Grey ou Léonard Pieux, en littérature), collaboratrice et mécène des *Soirées de Paris* d'Apollinaire? Aurait-il dû mentionner la proluxe Valentine de Saint-Point auteur d'un *Manifeste de la femme futuriste* et d'un *Manifeste de la luxure* (1912-1913) qui valent bien la jactance des futuristes mâles? Sans réclamer pour Céline Arnauld une place dominante, convenons que ses livres méritaient mieux que l'oubli où sont tombés ceux de ces dames.

En 1929 paraissait une *Histoire de la littérature féminine en France* par Jean Larnac. À cette date, Céline Arnauld, qui avait déjà publié cinq livres se voit expédiée en une

seule ligne qui concède qu'elle était la «première poétesse ayant cultivé l'art cérébral». En fin d'analyse, Jean Larnac nous offre de terribles prévisions:

Peut-on espérer voir bientôt quelque femme-écrivain s'engager dans l'un des chemins récemment ouverts par la littérature moderne? Je ne le pense pas. Les tendances modernes sont peu favorables à l'éclosion d'un talent féminin. Le roman, tel que l'ont fait MM. Giraudoux, Soupault, André Breton et quelques autres, montre des tendances cérébro-mystiques d'ordinaire étrangères aux femmes, inhabiles dans le domaine de l'abstraction et de la fantaisie intellectuelle. La poésie des surréalistes et de leurs successeurs, qui n'est qu'un jeu cérébral et ne représente rien d'accessible aux sens, leur est également fermée-Comment ne s'est-il pas trouvé alors une de ces personnes si peu cérébrales pour flanquer une baffe à ce M. Larnac si bien nommé? Tant pis. C'est loin tout ça.

TOUT DOUX

L'hiver clopin clopant sur des béquilles de braise

A emporté sa boîte de neige

Parmi les rires des femmes - blancs comme l'aube

Et cette boule de cristal qu'on appelle fantaisie

*Qui que tu soies passant va porter à l'infini
Qui se trouve au bord du chemin creux*

(Ce point blanc cloué sur l'horizon

Ce n'est pas un nuage mais une immense grimace

Une éclaboussure de glace - un miroir porte-bonheur

Va donc porter passant

Cette ombre oubliée par le temps

Dépose-la sur l'infini d'argile et de granit.

Pour pétrir un immense four Pour y brûler le passé

Et les jours de chagrin et d'ennuis

Et n'oublie pas de dire le mot

Tout doux

Céline Arnauld, *Point de mire*, 1921

Prezențe românești la Cabaret Voltaire

Résumé

Scrierile, faptele și gesturile lui Tristan Tzara, lider al mișcării Dada, au suscitât, pe bună dreptate, o impresionantă bibliografie internațională. Alți doi artiști născuți în România au avut parte de un tratament mult mai discret.

Marcel Iancu (1895, București – 1984, Tel Aviv) participă la aventura Dada pe timpul existenței Cabaretului Voltaire și după. A fost prezent la toate manifestațiile, din prima seară a Cabaretului Voltaire, ca și Tzara, până la sfârșitul aventurii dadaiste pe pământ elvețian, în 1919, când pleacă în Franța, urmat la scurt timp de Tzara. Marcel Iancu a contribuit prin creația plastică – desene, gravuri, tablouri, măști, costume, obiecte, ilustrații de carte, afișe – la constituirea identității vizuale a Dada.

Arthur Segal (la naștere Aron Sigalu, 1875, Iași – 1944, Londra). Refugiat în timpul războiului în Elveția, participă din prima seară la Cabaret Voltaire. Este prezent cu gravuri în revistele „Cabaret Voltaire”, „Dada 3” și „Der Zeltweg” și la expozițiile Galeriei Dada alături de ceilalți artiști aderenți sau apropiați ai mișcării Dada: Hans Arp, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber, Alberto Giacometti, Hans Richter, Marcel Janco, Viking Eggeling. Elaborează teoria „echivalenței”, o expunere a principiilor sale estetice din perspectiva unei etici umanist-egalitariste în care răzbat opțiunile socialiste din tinerețe. Ideile sale nu rămân fără ecou în mediile dadaiste, iar realizările plastice ale lui Segal sunt parte din marea campanie de reformare a limbajelor artistice reprezentată de Dada și de celelalte avangarde de la începutul secolului al XX-lea.

Cuvinte-cheie: Dada, Tzara, Cabaret Voltaire, Iancu/Janco, Segal, avangardă.

Les écrits, ainsi que les gestes et faits de Tristan Tzara, initiateur et leader du mouvement Dada, ont suscité une impressionnante bibliographie internationale. Deux autres artistes nés en Roumanie ont eu droit à un traitement beaucoup plus discret.

Marcel Iancu/Janco (1895, Bucarest – 1984, Tel Aviv) participe, au même titre que Tzara, à toutes les manifestations dada: représentations, expositions, publications, de la première soirée au Cabaret Voltaire (5 février 1916) jusqu'à la fin de l'aventure dadaïste en Suisse. Marcel Iancu/Janco contribue par son œuvre plastique de ces années: peintures, dessins, gravures, masques, costumes de théâtre, objets, reliefs, sculptures, graphisme à l'identité visuelle de Dada.

Arthur Segal (né Aron Sigalu, 1875, Iași – 1944, Londres). Quitte le pays très tôt et suit les cours des écoles d'art de Berlin, Munich et Paris. Participe à Berlin à la fondation du groupe Neue Secession. Proche des expressionnistes allemands. Multiplie les expositions en Allemagne et en Suisse. En 1910, première exposition personnelle à Bucarest, présent aussi au salons de Tinerimea Artistică. Réfugié pendant la guerre en Suisse, entre en contact avec les écrivains et les artistes présents à Monte Verità – communauté en quête d'un idéal utopique qui devait concilier vie spi-

rituelle et intégration harmonieuse dans la nature. Sollicité par Hans Arp, participe aux publications „Cabaret Voltaire”, „Dada 3”, „Der Zeltweg” et aux expositions de la Galerie Dada. Ses travaux théoriques sur les équivalences ainsi que les réalisations plastiques de cette époque participent de la grande campagne de renouvellement des langages artistiques engagée par Dada et les autres avant-gardes historiques du XXème siècle.

Mots-clés: Dada, Tzara, Cabaret Voltaire, Iancu/Janco, Segal, avant-garde.

Cronicile lui Tzara (*Chronique Zürich*, *Chronique Zürich II*, *Chronique zurichoise* 1915-1919) nu dezvoltă contribuțiile participanților la Cabaret Voltaire. Studiile consacrate fenomenului Dada și mărturiile unor participanți au creat un vast corpus documentar în care apare și o altă față a mișcării – neînțelegeri, certuri, rupturi, revendicări justificate, abuzive sau fanteziste – și a celui care s-a impus ca lider – caracterul puțin fiabil, setea de glorie, arivismul. Trăsături pe care el însuși le proclamă și le asumă, ce-i drept în regim de relativitate absolută: DA=NU. În apărarea lui, e de amintit că poetul le-a consacrat artiștilor care l-au însoțit în aventura Dada și celor pe care îi aprecia, în anii de la Zürich sau mai târziu, articole, note, comentarii, texte incluse în cataloagele unor expoziții: Hans Arp, Marcel Iancu, Max Ernst, Francis Picabia, Man Ray, Brâncuși. De asemenea, e util de precizat că Tzara a făcut din *cronici* un gen literar de sinteză, din care narațiunea și factologia sunt excluse.

E interesant de urmărit mai îndeaproape situația a doi artiști, cu atât mai mult cu cât amândoi sunt născuți în România. Primul, Marcel Iancu (Janco la sosirea în Elveția și cu această formă ușor deviată a patronimului va intra în istoria universală a artelor plastice și în toate referințele cercetătorilor străini), este un prieten din adolescență, companion, împreună cu Ion Vinea, al primei aventuri literare a lui Tzara (pe atunci S. Samyro) în România: revista „Simbolul”, 1912. Iancu participă activ la aventura Dada din prima zi, 5 februarie 1916, până la sfârșitul episodului elvețian, 1919. La sfârșitul acestui an, Iancu pleacă la Paris unde va fi urmat peste câteva săptămâni de Tristan Tzara. În mod aproape inexplicabil, când în februarie 1920 Tzara publică în

„Dada 6” lista președinților Dada, în total 77 de nume, Iancu nu figurează. Figurează în schimb Arthur Segal.

Marcel Iancu/Janco – un revoluționar discret

Marcel Iancu a contribuit prin creația plastică – desene, gravuri, tablouri, măști, costume, obiecte, ilustrații de carte, afișe – la constituirea identității vizuale a Dada.

Jurnalul lui Hugo Ball și notele lui Hans Richter conțin detalii prețioase despre configurația nucleului dadaist și liniile de forță din interiorul acestuia.

Hugo Ball: „24 mai 1916. Suntem cinci prieteni și ceea ce e straniu e că de fapt nu suntem niciodată perfect de acord în același





timp, cu toate că în ce privește esențialul suntem legați de aceeași convingere”.¹

Esențialul este necesitatea schimbării, negarea formelor, practicilor și concepțiilor despre poezie și artă și impunerea unor noi modalități în acord cu noua sensibilitate care-i locuia. Notele lui Ball continuă astfel: „Constelațiile sunt schimbătoare. Când Arp și Huelsenbeck se înțeleg și par inseparabili, când Arp și Janco se aliază împotriva lui H., apoi H. și Tzara contra lui Arp etc. O idee, un gest, o nervozitate sunt de ajuns pentru a modifica constelația fără să deranjeze în mod serios micul nostru cerc.”²

Hans Richter trasează și el contribuțiile specifice individuale la opera colectivă afla-

tă în plin progres: spiritul acid al lui Tzara, Huelsenbeck, obsedat de ritmurile africane și care biciuia în sens metaforic fesele publicului și continuă punând în relief și rolul altora de care se face mai puțin caz: „Dacă am imagina o trăsătură de unire între interpretările la pian ale lui Ball, vocea firavă, mică și artificială a lui Emmy Hennings (care alterna cântece folclorice și deocheate), și măștile africane abstracte ale lui Janco, care transportau publicul de la limbajul virgin al noii poezii în pădurea virgină a viziunilor artistice, putem realiza o parte din vitalitatea și entuziasmul care animau grupul.”³

Ball mărturisește că de Iancu se simte cel mai apropiat și admiră caracterul acestuia

1 Hugo Ball, *Hugo Ball, La fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, Préface de Hermann Hesse, traducere din germană de Sabine Wolf, Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, Paris, 1993, p. 132-133.

2 *Ibidem*, p. 133.

3 Hans Richter, *Dada – art et anti-art*, Editions de la Connaissance, Bruxelles, 1965, p. 18.



capabil de indulgență și înțelegere, fiind singurul din grup care se poate dispensa de ironie. În contrast cu Tzara, „impertinență premeditată la rece (sau la cald)”, după Hans Richter, Marcel Iancu, calm, discret, așezat, afectuos, neconflictual, este nu mai puțin un stâlp solid al Dada.

Hans Richter: „Participarea lui Janco, mai așezată și calmă, era tot atât de sinceră ca a lui Tzara. Familist de puțin timp, el trăia cu tânăra zi frumoasă sa soție și doi frați mai mici într-un apartament burghez lângă Kreutzplatz la Zürich. Acolo lucra și concepea - afișele Dada sunt aproape toate făcute de el; a făcut vizite ghidate în galerii, a scris scenarii și a participat, urlând, la poemele simultane. Nici o serată, nici o conferință nu s-a făcut fără el.”⁴

Hugo Ball face o descriere pasionată și subtilă a măștilor fabricate de Marcel Iancu, măști ce trimit la teatrul japonez sau la acela

al Greciei antice, fiind în același timp radical moderne. Pe de altă parte, nu poate fi ignorată influența directă și naturală exercitată asupra lui Marcel Iancu de manifestările culturii țărănești cunoscute în copilărie în România, dansurile, colindele, vicleimul cu Magi și Irozi executate cu măști grotești confecționate din materialele cele mai „umile” din arsenalul gospodăriilor țărănești: fragmente de țesături, lână colorată, bucăți de piele etc. Tom Sandqvist care susține rădăcinile românești ale dadaismului, bazându-și argumentele pe o impresionantă documentare, scrie despre măștile lui Iancu: „Asemănările formale dintre măștile de tip *turca* [i.e. *țurcă*, P.R.], înscenările *colindelor* și măștile și scenografia lui Janco sunt prea izbitoare ca să fie ne semnificative, în lumina presupusei internalizări a lui Janco și a scufundării sale în adâncurile culturii și ale *psyche*-ului. Și nu amintește oare gigantica păpușă de paie „Der Strohmann” Firdusi din *Sphinx und Strohmann* a lui Kokoschka de originile sale din vechea cultură țărănească, la fel cum *Krippenspiel*-ul lui Hugo Ball se asociază cu piesele Vicleimului din îndepărtatele sate românești?”⁵

Hugo Ball notează forța halucinantă a măștilor lui Iancu. Cei care le poartă sunt instantaneu subjugăți, ca sub efectul unui drog sau al unei formule magice: „Nu numai că masca impunea imediat costumația, dar ea ne dicta un fel anume de a ne mișca, prescriind o gestică patetică foarte specială, vecină chiar cu nebunia. Fără să fi premeditat nimic, nici măcar cu doar câteva minute înainte, am început să ne mișcăm și să executăm figurile cele mai bizare, drapați și acoperiți de obiecte inimaginabile, fiecare depășindu-l pe celălalt în inventivitate. Forța motrice a măștilor ni s-a comunicat într-un mod irezistibil. Dintr-odată, am înțeles semnificația unei asemenea măști pentru mim, pentru teatru. Măștile impuneau celor care le purtau executarea unui dans tragic și absurd.”⁶

⁴ Hans Richter, *op. cit.*, p. 20.

⁵ Tom Sandqvist, *DADA EST. Românii de la Cabaret Voltaire*, traducere din limba engleză de Cristina Deutsch, Institutul Cultural Român, București, 2006, p. 210.

⁶ Hugo Ball, *op. cit.*, p. 133-134.



În afară de măști și costume, Hans Richter remarcă originalitatea construcțiilor plastice ale lui Marcel Iancu din această epocă. El adoptă hazardul ca metodă de lucru și încorporează în operele sale „sculpturi și reliefuri inedite și abstracte”, obiecte și fragmente de obiecte aflate la îndemână. Hazardul, în sensul de spontaneitate, nepremeditare, soluție dictată de o dispoziție de moment, este proclamat de Tzara drept unul dintre principiile Dada. Hans Arp îl adoptă și îl proclamă drept „materia” lui preferată. Originalitatea lui Marcel Iancu, adept și el al soluțiilor dictate de hazard, se manifestă în domeniul materialelor folosite: „Fire de textile și fire de sârmă, pene și fragmente diverse devin astfel materialele preferate, anunțând ceea ce Schwitters începuse deja, mai metodic în detaliu, în aceeași perioadă cu el.”⁷

Dacă Tzara se arată parcimonios în materie de detalii referitoare la participarea lui Marcel Iancu la manifestările Dada, tot el este primul comentator al noii faze artistice a pictorului. Cu ocazia deschiderii primei expoziții Dada la Galeria Corray din Zürich, ianuarie-februarie 1917, Tzara scrie un text tradus în germană de Hugo Ball, un fel de prefață-catalog al expoziției. Fiecare artist este prezentat în câteva rânduri cu aportul său specific, așa cum impune economia unui prospect. Aici este remarcată tendința lui Marcel Iancu de a relaționa organic pictura, arhitectura și viața.⁸ Cu ocazia aceleiași expoziții, Tzara ține mai multe conferințe despre evoluțiile în arta modernă și despre artiștii expuși, mânuind cu abilitate și dezinvoltură stilul criticii de artă. Una este consacrată în întregime lui Marcel Iancu. După ce enunță principiul artei abstracte: experiența și trăirile artistului nu mai sunt reprezentate într-un obiect din natură, ci ia forma dictată de propria sensibilitate, Tzara formulează demersul particular al lui Marcel Iancu, și anume transpunerea în pictură a felului capricios și imprevizibil de a funcționa al asociațiilor de idei: „La început

⁷ Hans Richter, *op. cit.*, p. 52.

⁸ Note 1 sur quelques peintres, in OC I, p. 554.

s-a străduit să elibereze culorile de forme, fără însă să ne pună în prezența doar a scheletului conceptelor și fără să sustragă sensibilității moderne nimic din bogăția diversității. El dirijează culorile în jurul unui punct central, tot așa cum se întâmplă la nivelul gândirii cu asociațiile de idei imprevizibile. Imaginile sale trăiesc prin transparențele de o minunată densitate și prin constelațiile obținute din întretăierea dintre planuri și suprafețe.”⁹

Tot din perioada de la Zürich datează reliefurile colorate realizate de Marcel Iancu, un gen ilustrat începând din 1917 de Hans Arp. Tzara remarcă noul gen și raporturile subtile ce se stabilesc între aceste construcții ale lui Iancu și arhitectură: „Reliefurile în culori ale lui Marcel Janco, expuse în mai la Galeria Dada, sunt rezultatul ultimelor sale căutări. Ele se încorporează în suprafața murală ca părțile unei arhitecturi organice, tot așa cum în secolele trecute arta plastică se degaja în mod necesar și evident din întregul arhitectural.”¹⁰

Elemente din această prezentare se regăsesc în poemul intitulat chiar *Marcel Janco*, publicat de Tzara în primul număr al revistei „Dada”, iulie 1917:

„nervi zigzagați în cosmică armonică
trage trage linia peste foi și pauze
în lumina neagră oul caldă și bolnavă-
veselă prelungește grilajul
pentru el:
arta este stabilă sensibilitate gravitate
numărătoarea timpului foi și puncte
gravitatea necesităților imuabile în fante-
zia ordonată
marea regulă
viu reglată
a făcut sculpturi plane (*de surface*) până la
el se făceau suprapuneri de corpuri
și a folosit firul de sârmă ca desen în
spațiu (pentru prima dată)
partea superioară a construcției 3 animă
materia fir de sârmă vibrează sensibil
lună soare hipocamp albastru pe fundul
mării

el face reliefuri pentru a fi construite în
zid întreg arhitectural
productiv protest contra cadru, contra
baroc
continuă tradiția artei pure după 5 secole
de siropoasă reverie
direct realitate specializare fără influențe
exterioare și compromisuri
verticală bucurie numesc naivitate
 imaginea obiectului în suflet
în sânge
dureroasă amintire despre fier despre
maladie despre piatră
despre viori despre stofă despre ploaie
despre soldați despre mobile despre foc
care crescure în secolele trecute
ruginit religios amar
clară ordine în complexul total bogat
fără transformare, fără descompunere:
direct clar ordine realitate
tablouri: cu elemente pure: culori pe
formă linie punct
suprafață necesitate
în ordinea lui: luptă împotriva tempera-
mentului propriu
schelet-arbore-chibrituri freacă umanitate
împărțită în planuri largi benzi mari
acolo unde sondele și fumul sunt pensu-
le și cristalul se dizolvă
în mișcare”.

Creația polimorfă a lui Marcel Iancu, desfășurată în locurile în care a trăit, România, Elveția, Israel, va cunoaște de-a lungul timpului evoluții și ramificări, dar ea încorporează definitiv elementele esteticii elaborate în anii Dada: spontaneitate, hazard, alăturarea de realități îndepărtate, reprezentări ale inconștientului. Lucrările sale pun la contribuție toate tendințele pe care le-a cunoscut: secvențe de figurativ, fragmentarea geometrică și dispunerea simultaneistă în spațiu de la cubism, deformarea expresionistă, tăietura radicală a abstracționismului, linia pură a desenului practicat cu virtuozitate. El a instaurat un dialog permanent între operele sale, intervertind materialele și suportul. Astfel, a

⁹ *Marcel Janco et la peinture non figurative*, în OC I, p. 555-556.

¹⁰ *Ibidem*, p. 556.



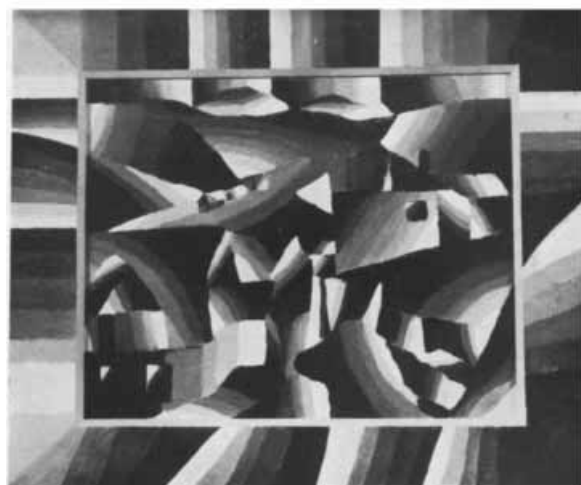
creat, uneori la distanță de mai multe decenii, picturi în ulei după reliefuri mai vechi sau invers, arătând, cu expresia inspirată a lui Tzara, că materia este vie.

În 1918, Marcel Iancu participă la expozițiile organizate în Elveția de grupul *Das Neue Leben*, iar în 1919 se numără printre fondatorii Asociației artiștilor revoluționari și semnează manifestul acesteia alături ceilalți „transfugi” dadaști, aderenți la noua grupare, Hans Richter, Eggeling, Arp, Segal – un act de trădare în ochii lui Tzara, ceea ar putea explica răcirea relațiilor dintre cei doi și omiterea lui Iancu dintre „Președinții Dada”. După o scurtă ședere în Franța, se întoarce în România ca „misionar al artei noi”.

Arthur Segal și teoria echivalențelor

Arthur Segal (la naștere Aron Sigalu, 1875, Iași – 1944, Londra) s-a născut într-o familie evreiască prosperă, petrece o parte a copilăriei la Botoșani, unde tatăl său, Itzak Sigalu, fondase o bancă în asociație cu alți membri ai familiei. Se formează în sânul familiei sale numeroase, deschise în egală măsură tradițiilor locale românești și evreiești, dar și culturii europene, în special germane. Ca și Tristan Tzara cu exact 17 ani mai târziu, este nevoit să părăsească țara în urma unui scandal, de natură politică în cazul lui, ce ar fi putut avea urmări grave pentru familie: după ce s-a înscris de la vârsta de 15 ani într-un club socialist, pregătește activ și participă la o demonstrație de 1 Mai la Botoșani, repede împrăștiată de poliție. Pleacă din România în august 1892 cu un pașaport austriac, direcția Berlin, unde trăiau alți membri ai familiei. Urmează cursuri de artă în centrele care contau în epocă, Berlin, Paris și München. Alți pictori români vor parcurge în deceniile următoare un traseu asemănător: Mattis Teutsch face studii la Budapesta, München și Paris, între anii 1902-1908, iar M.H. Maxy îl va avea profesor la Berlin, în 1922-1923, chiar pe Arthur Segal.

În 1904, Segal revine la Berlin, lucrează și participă la expozițiile organizate de



Secesiunea berlineză și noua Secesiune berlineză, în compania pictorilor expresioniști Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rotluff. În decursul anilor, concomitent cu înmulțirea expozițiilor la care participă, în special în Germania și Elveția, se lărgeste și cercul artiștilor pe care-i cunoaște și de care-l leagă aceeași voință de înnoire a limbajului plastic: Hans Arp, Paul Klee, Ardengo Soffici. Are prima expoziție personală la București în 1910 și participă la expozițiile anuale organizate de Tinerimea Artistică. Este epoca în care pictura lui nu s-a detașat de diferitele tendințe din epoca formării sale: impresionism în varianta pointilistă, Van Gogh, expresionism.

Odată cu izbucnirea războiului, se stabilește în Elveția, la Ascona, în vecinătatea comunității de la Monte Verità de orientare teozofică, reunind artiști, scriitori, intelectuali în căutarea unui mod de viață armonios, în comuniune panteistă cu natura. Regim vegetarian, tunici după model antic, nuditate, practică liberă a artelor făceau parte din regulile comunității. Dansul, conceput ca o comunitate de viață mistică ocupa un loc important la Monte Verità. Carl Gustav Jung, James Joyce, Rilke, Hermann Hesse se numără printre oaspeți, ca și pictorii Alexei Jawlensky și Paul Klee și toți membrii grupării Bauhaus. Dintre participanți, Rudolf Laban și dansatoarele Mary Wigman și Sophie Taeuber (viitoarea soție a lui Hans Arp) s-au numărat printre vizitatorii lui Segal în vila de la Ascona. Nu e o întâmplare că numele lor se regăsesc în *Cronicile* lui Tzara, ca spectatori sau protagoniști ai seratelor dadaiste de la Cabaret Voltaire – cazul dansatoarelor. Mai târziu, Tzara însuși, Hugo Ball, Emmy Hennings, Viking Eggeling se vor număra printre oaspeții lui Arthur Segal.

Legătura între Ascona și Zürich este făcută de Hans Arp, și e probabil că lui i se datorează prezența mai multor xilografuri de Segal la Cabaret Voltaire și participarea pictorului la seara de deschidere din 5 februarie 1916. Segal trimite lucrări la mai multe expoziții și publicații Dada, dar nu s-a implicat în manifestările dadaiste, ceea ce explică și puținătatea referințelor din cro-

nicile lui Tzara și din mărturiile celorlalți protagoniști.

După terminarea războiului revine la Berlin. Pictura lui reflectă în egală măsură căutările personale și tendințele primelor decenii ale secolului trecut. Atelierul lui este un loc de întâlnire și de dezbateri al celor mai cunoscuți pictori berlinezi din epocă. În 1936 se refugiază cu familia pentru o scurtă perioadă în Spania și apoi la Londra, unde pune bazele unei școli de pictură. Moare în urma unei crize cardiace survenite în timpul unui bombardament în iunie 1944.

Este prezent în prima seară la Cabaret Voltaire, venit probabil la îndemnul lui Hans Arp. Aceluiași Hans Arp i-a încredințat anterior mai multe xilogravuri care decorau pereții sălii de pe Spiegelgasse 1. Participă cu gravuri în lemn la revistele „Cabaret Voltaire”, „Dada 3” și „Der Zeltweg” și la expozițiile Galeriei Dada alături de ceilalți artiști aderenți sau apropiați ai mișcării: Hans Arp, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber, Alberto Giacometti, Hans Richter, Marcel Janco, Viking Eggeling.

Dacă apartenența lui Segal la „galaxia Dada” se rezumă la aceste elemente, este însă plauzibil ca ideile vehiculate și soluțiile artistice ale mișcării Dada să fi influențat propria reflecție și practică artistică. În perioada șederii în Elveția, Arthur Segal lucrează la teoria „echivalenței”, o expunere a principiilor sale estetice din perspectiva unei etici umanist-egalitariste în care răzbat opțiunile socialiste din tinerețe. Textul *Glei Gleichwertigkeit*, publicat în numărul unic al revistei „Der Zeltweg” din noiembrie 1919, trasează liniile directoare ale acestei concepții. În esență, Segal respinge instituirea unei ierarhii interioare între diferitele fenomene, obiecte, ființe reprezentate în opera de artă, propunând o lectură simultană a ansamblului, integrând astfel experiența cubistă și situându-se în proximitatea căutărilor lui Robert Delaunay în sensul simultaneismului. Fiecare secvență este echivalentă cu oricare alta, niciun raport de dominare-subordonare nu se stabilește între diferitele componente. În tablourile lucrate din această perspectivă fragmentele realității decupate sunt reparti-



zate într-o grilă densă care organizează spațiul pe verticală și orizontală. Tot astfel va proceda câteva decenii mai târziu Gherasim Luca în cubomaniile sale, cu deosebirea că el va folosi copii ale unor opere omologate de istoria artei drept capodopere. Fragmentele rezultate sunt asamblate după legile hazardului.

Impresia de profunzime din tablourile lui Segal nu mai este dată de perspectiva lineară, ci de dispoziția fațetelor care preiau culorile rezultate din descompunerea spectrului. Segal utilizează lumina ca materie. Procedul este denumit de el însuși „prismatism”.

Un element de noutate introdus de Arthur Segal este desființarea sau ambiguitatea limitelor tradiționale ale suprafeței pictate. Rama pictată (ca în tabloul *Femeie citind* de la MNAR din București) creează un continuum cu restul pânzei, pictura se revarsă astfel din limitele impuse și invadează spațiul exterior devenind parte din acesta. În aceeași ordine de idei, gravura din „Der Zeltweg” propune un tablou în tablou.

Teoria echivalențelor este cunoscută



printre membrii grupului dadaist încă înainte de publicarea fragmentului din „Der Zeltweg”, așa cum demonstrează notița inserată în revista „391”, numărul 8 din februarie 1919, realizat la Zürich. În întregime redactată de Francis Picabia (Pharamousse), ultima pagină este consacrată informațiilor diverse, adesea deviate către ironie, umor, farsă:

„Zürich: Arthur Segal a descoperit echivalența valorilor: pantalon=nor”.

Dincolo de această întâmpinare ironică, perfect coerentă cu ambianța publicațiilor dadaiste, echivalarea propusă de Segal a fenomenelor, obiectelor și valorilor ierarhizate de tradiție și omologate ca atare de uz și cutumă are un corespondent real în acțiunea întreprinsă de Dada de reabilitare a manifestărilor aflate la periferia codului cultural: teatrul popular, farsa, bâlciul, pantomima, făcând un principiu etic din reabilitarea prostului gust, ca răspuns polemic la

gustul înalt afișat de arta calificată drept burgheză. În artele plastice, același principiu este ilustrat de cultivarea efemerului și a derizoriului prin tehnici și materiale: tablouri-colaj, sculpturi și obiecte construite din materii umile și reziduuri. Artă nu e mai presus de orice altă ocupație umană, crede Segal. Tzara îi dă, implicit, dreptate când precizează că revolta Dada avea drept obiectiv reabilitarea vieții în fața supremației tiranice a Artei: „Artă, scrisă cu A mare, nu era ea pe cale să ocupe pe scara valorilor o poziție privilegiată, tiranică chiar, evoluând spre ruperea oricărei legături cu conțințele umane?” (*Dada contre l'art*, 1957).

Intrat într-un con de umbră din cauza morții premature, cu mai puțin de un an înainte de terminarea celui de-Al Doilea Război Mondial, Arthur Segal începe să fie redescoperit și apreciat. Privită astăzi, pictura lui pare a anticipa imageria erei digitale.

Paul CERNAT

„Insurecția de la Zürich”. O perspectivă politică

Abstract

Studiul își propune să discute fenomenul Dada, în special cel din perioada Zürich, dintr-o perspectivă politică. Fizionomia mișcării și strategiile sale de afirmare sunt privite ca manifestări anarhice moderne, antimilitariste și antiestablishment, ale unei culturi a Carnavalului, cu origini în Saturnaliile Imperiului Roman și tradiția populară medievală. Sunt evidențiate, de asemenea, cli-vajele culturale interne, cu accent pe importanța elementului periferic subversiv reprezentat de Tristan Tzara.

Cuvinte-cheie: dadaism, carnaval, politic, periferic, neutralitate.

Study aims to discuss the phenomenon Dada, especially from the period Zürich, from a political perspective. The physiognomy of movement and its strategies for affirmation anarchic manifesta-tions are seen as modern and antiestablishment and antimilitarist, of a culture of Carnival, with Saturnalia origins in the Roman Empire and the medieval popular tradition. Are highlighted also internal cultural cleavages emphasizing the importance peripheral subversive element represented by Tristan Tzara.

Keywords: Dadaism, carnival, politically, peripherally, neutrality.

„Lorsque je fondai le Cabaret Voltaire, j'étais convaincu qu'il aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indepen-dence, mais aussi la prouver”, nota, retro-spectiv, Hugo Ball în jurnalul său din 1913-1921, *La fuite hors du temps*¹, adăugând că, atunci când a cumpărat sala Meierei din Zürich de la Jan Ephraim, i-ar fi mărturisit intenția de a organiza în ea un „cabaret internațional”, decorat cu picturi și gravuri din toate țările. Proaspăt refugiat din calea masacrului mondial în Elveția neutră, împreună cu partenera sa de viață, artista de varieteu și poeta Emmy Hennings, Ball își dorea ca revista „Dada”, purtătoarea de cuvânt a activității Cabaretului, să devină o

„revistă internațională”. Răspărul față de război și naționalismele care l-au făcut posi-bil sunt afirmate explicit, ca și caracterul independent al artiștilor: „Il doit préciser l'activite de ce Cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au dela de la guerre et des patries, des hommes independants qui vivent d'autres ideaux”. Într-un studiu recent dedicat dadaismului american, para-parallel celui zürichez, dar nu străin de acesta, ilustrat în epocă prin artiști precum Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Alfred Stieglitz sau Artur Cravan și, revuis-tic, prin „The Blind Man” sau „New York Dada”, Cosana Nicolae-Eram insistă asupra acestui aspect, citându-l pe criticul german Martin Puchner, din *Poetry of the Revolution*:

Paul CERNAT, Universitatea din București, Facultatea de Litere, e-mail: cernatpaul@gmail.com.

¹ *La fuite hors du temps*, trad. Sabine Wolf, Monaco, Éditions du Rocher, 1993, p. 38.

Marx, Manifestoes and the Avant-Garde, Princeton, 2006, care afirmă că Dada a „redirecționat comunitatea imaginară a statului-națiune într-o direcție plurilingvă și nonnațională”.²

În manifestul futurist din 1913, F.T. Marinetti își propunea să exploateze în sens mașinist potențialul teatrului de varietăți, apoi spiritul Comediei dell'arte. Dada va merge și mai departe, substituind ceea ce Caius Dobrescu numea, pe urmele lui Gilbert Durand, „cultura Războiului” cu o bahtiniană „cultură a Carnavalului”. În acest sens, Dada poate fi privit nu doar ca o disidență, ci și ca un mutant al Futurismului italian. Într-un capitol incitant al volumului *Modernitatea ultimă*³, eseistul român dezvoltă una dintre cele mai spectaculoase teorii autohtone despre avangarda europeană a momentului, din păcate puțin evidențiată până acum. E vorba de un model cultural tripartit, cu fundament antropologic – Războiul, Revoluția și Carnavalul – în care fiecare tipologie e asociată tropismelor politice ale unor mișcări avangardiste: Futurismului italian i-ar corespunde, astfel, ca dominantă, cultul Războiului (cu estetizarea aferență), venit pe filiera culturii aristocratice a Decadenței; Suprerealismului, dar și Futurismului rus sau Constructivismului german i-ar corespunde Revoluția bolșevică, iar Dadaismului zürichez – Carnavalul popular. „Întregul stil Dada trimite spre tradițiile subterane exprimate de Mihail Bahtin”, afirmă Dobrescu, adică, în termenii aceluiași Bahtin, spre o „cultură a pieței publice”, omoloagă „dialogismului esențial al limbajului”. Originarea în tradiția medievală sau antică, saturnalică, a sărbătorilor populare, implică negarea oricărei diferențe între „arta înaltă” și cea „joasă”. Pentru Tzara, arta Dada vizează recuperarea unei purități infantile, regeneratoare, pline de prospețime aurorală, trimițând altminteri la o tradiție a pieței publice, deschise „repre-

zentățiilor de orice fel, mimei, burlei, misteriilor, dramelor «sîngeroase», circului, cântăreților ambulanți: un spațiu al paradoxurilor și fluidităților latente, care deveneau manifeste”. Analogiile cu paradoxurile budiste, cultivarea programatică a coincidenței contrariilor în vederea neutralizării reciproce a polarităților conflictuale, dar și similitudinile cu tradiția și mistica hasidică, pe latura exuberanței sale comice, au fost evidențiate de majoritatea exegeților, de la Henri Behar⁴ la Andrei Codrescu⁵ și Tom Sandquist⁶, spre exemplu. La un deceniu după momentul Zürich, întâlnim o situație similară și în *Istoria literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu, unde avangarda apare descrisă ca „libertate saturnalică de sclav beat”. De remarcat că atât Saturnaliile Imperiului Roman, cât și spiritul carnavalului popular medieval, memorabil sintetizat prin formula *faites que vous voudras* a lui Rabelais, sunt fenomene prin excelență efemere, desfășurate la ocazii speciale ca supape ale culturii dominante. Dada însuși are un caracter efemer, de ruptură eliberatoare; toate încercările lui Tzara & Co de a-l face să dureze și să se extindă după încheierea războiului s-au dovedit a fi problematice, spre deosebire de cazurile Futurismului sau Suprerealismului.

Pentru Caius Dobrescu, „membrii fondatori ai mișcării nu se simțeau în niciun fel datori să dea incongruității, contradicției, stranieții, conotații profund negative. Ei nu atacau Războiul prin mijloacele blestemelor și simbolisticii apocaliptice, în manieră expresionistă. Reacția lor era să creeze o lume în care frica și teroarea să nu mai fie posibile (...). Dada încerca, în felul său, să imite acel exorcism colectiv, acel procedeu de diversiune aplicat morții și destinului care este Carnavalul”. Pe lângă delimitarea importantă față de ethosul expresionist, Dobrescu face și o distincție de finețe între cultura Revoluției și cea a Carnavalului

2 *Tablou de familie cu Dadaismul de peste Ocean*, în „Caietele avangardei”, anul III, nr. 6, 2015, p. 58.

3 *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București, 1998, p. 58-63.

4 Vezi, de exemplu, *Tristan Tzara*, Editura Junimea, Iași, 2005.

5 *The Posthuman Dadaguide. Tzara and Lenin play Chess*, Princeton University Press, 2009.

6 *DADAeast. Românii de la Cabaret Voltaire*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010.



urmărind dinamica fenomenului Dada: „Evoluția dadaismului este esențială pentru a înțelege ce apropie și ce separă cultura revoluționară de cea ce am numit aici o cultură a carnavalului. Este extrem de instructiv să comparăm limbajul ludic al manifestelor și proclamațiilor din perioada Zürich cu tonul tot mai sumbru al documentelor semnate în următoarea fază a mișcării, când cartierul general se mută la Berlin. La început, nimeni nu se gândea serios să asocieze seratele literare, expozițiile și reprezentațiile dadaiste cu revoluția mondială sau cu lupta proletarilor din toate țările. (...) Stilul primelor manifeste Dada păstrează, pe lângă imensele cantități de bluf, o anumită civilitate, o anumită candoare a politeții. În al său *Manifeste de M. Antypirine* (poate o replică parodică la *M. Teste* al lui Paul Valéry), Tzara face o reverență către «le gentile bourgeois». Ironică, am spune, dacă autorul nu ar fi afirmat înainte că «Dada nu este nici nebunie, nici înțelepciune, nici ironie».”⁷ O asemenea atitudine

justifică subsumarea „veselei apocalipse” Dada Postmodernismului de către un teoretician ca Ihab Hassan, în anii ‘60. Recuperarea infantilismului ca naivitate ludică și plurilingvismul fără frontiere sunt prezente inclusiv în alegerea identității mișcării (“un cal de lemn, doica, dublă afirmație în rusește și românește: Dada”, „căluțul de lemn al copiilor”, în franceză, sau „bucuria copiilor de a se da în cărucior”, în germană). O identitate, evident, de tip *fusion* sau *cocktail*. Polisemia ludică a termenului are și o dimensiune religioasă (în calendarul ortodox pe stil nou, martirii Dada – doi la număr – sunt sărbătoriți pe 13 aprilie, în preajma nașterii lui Tzara) alături de cea multiculturală (“aflăm din ziare că negrii Kru numesc coada unei vaci sfinte: Dada”, „cubul și mama într-o anumită regiune a Italiei: Dada”⁸). Avem de-a face, prin urmare, cu un fenomen de transgresiune universală. O primă transgresiune vizează limitele Artei: arta dadaistă transcende scripticul sau reprezentarea tradițională, tinzând

⁷ Op. cit., p. 60.

⁸ Toate citatele din manifestele lui Tristan Tzara sunt extrase din *Șapte manifeste dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni românești, prefată și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996.

către gest, performanță, *ready made*, înlocuind contemplația prin acțiune și participare directă. Reunirea artiștilor are loc la fel de *ad libitum* ca și cea a cuvintelor decupate din articolul de ziar, amestecate în pălărie și extrase la voia întâmplării, spre a alcătui, finalmente, un poem pe potriva experimentatorului. Există, apoi, o transgresiune culturală marcat antieurocentristă a mișcării și o recuperare anticolonială a primitivismului; primele decorațiuni Dada, realizate în cea mai mare parte de Marcel Iancu, conțin elemente de artă neagră, măști africane sau iconografii extrem-orientale. Pe scena de la Zuur Wag, Tzara încălzea atmosfera – alături de prietena sa, dansatoarea de origine slovacă Maya Chruszcz – cu poeme „negre” culese din colonii și aglomerate cu fragmente în limba română; sunt performate, frecvent, poeme bruitist-onomatopice, esperanto sau maori, cum ar fi celebrul „o gadjî beri bimba” al lui Ball. Într-un eseu recent (*Avangarda și primitivismul*⁹), Hayden White problematizează această dimensiune anticolonială a „primitivismului” avangardist (și, în particular, a dadaismului), direct legată de cea antiraționalistă, antiburgheză și antimilitaristă. Oricum, nu trebuie să vedem în aceste experiențe doar o nevoie de recuperare a spontaneității absolute sau a naivității originare, ci și o contestare radicală a raționalismului occidental, făcut responsabil de catastrofa războiului. Prin Tzara, Marcel Iancu și, în parte, prin Artur Segal, evrei români și burghezi-antiburghezi, obsedați de nevoia evadării dintr-o Provincie sufocantă, Dada reprezintă, totodată, o urgență a refulatului est-european într-un Occident conservator aflat în criză, o tentativă de universalizare a perifericului și, în același timp, de subminare a universalului prin periferic. Valorificarea sfidătoare a elementelor „joase”, umile, reprezintă un simptom al subminării Canonului clasic occidental și al ethosului aristocratic asociat, purist și elitist. Cultura populară românească (cântece deocheate de mahala), alături de cea rusă (orchestre de

balalaici), elvețiană (yodeling) ș.a.m.d. fac deliciul publicului, în improvizații de tot felul. Se cânta și se citea, glosolalic și cacofonic, în toate limbile. Dimensiunea mistică – în cheie paradoxal-burlescă – e prezentă și ea prin intermediul aceluiași Hugo Ball (al cărui costum de episcop fusese creat special de Marcel Iancu), al lui Hans Arp sau al predicatorului ambulant Johanes Baader, membru al Societății Anonime a lui Hristos. *Nota bene*, după despărțirea de Dada, primul proprietar al Cabaretului Voltaire va deveni călugăr catolic în cantonul Tessin.

Simpatiile anarhiste ale catolicului Ball, discipol al lui Bakunin, pianist și regizor dramatic la Kammerspiele din München, sunt cunoscute. Ca stat neutru, apărât de poziția sa geografică, Elveția era, în 1916, locul ideal de refugiu al anarhiștilor, revoluționarilor și pacifiștilor, iar spionii internaționali mișunau pretutindeni. Relația dintre anarhismul pacifist și spiritul Dada a fost una pe cât de strânsă, pe atât de atipică. Cultura populară, „joasă”, comedia absurdă, burlescul sunt convocate în vederea compromiterii „marilor valori”, resimțite nu numai ca fiind false, epuizate, ci și opresive, vinovate de dezastrul mondial. Strategia delegitimării comice fusese experimentată de Tzara încă din România, în poeme precum *Vacanță în provincie* și *Furtuna și cântecul dezertorului*, ambele apărute în cele două numere ale revistei de atitudine civică și, important de subliniat, neutralistă „Chemarea”, conduse de Ion Vinea (septembrie-octombrie 1915). Două semnale politice importante sunt conținute în cele două texte poetice: 1) deprovincializarea ca răsturnare a valorilor tradiționale, fixe, opresive și 2) dezertarea dintr-un carnagiu generalizat în care tehnologia capătă, pentru prima dată, un rol determinant. Cea dintâi mondializare a războiului din istoria modernă are loc, în fapt, prin intermediul dezvoltării tehnologice, produs al raționalismului și universalismului occidental. Mișcarea capătă, încă din faza züricheză, un caracter viral, identificabil nu doar în „pro-

⁹ În Sorin Antohi (ed.), *Modernism și antimodernism. Noi perspective disciplinare*, Editura Cuvântul/Muzeul Literaturii Române, București, 2008, p. 18.

gramul” propriu-zis, ci și în ceea ce am numi azi strategiile sale de PR internațional (putem vorbi, în acest sens, și despre o acțiune de tip hacking, cu propagare în rețea). Dada, va nota Tzara în încheierea *Conferinței despre Dada* din 1920, „e un microb virgin care se vâra cu insistența aerului în toate spațiile pe care rațiunea nu le-a putut umple cu cuvinte ori cu convenții”. Sfidarea la adresa burgheziei implică însă și o apropiere paradoxală a valorilor acesteia, pe principiul artelor marțiale, prin preluarea forței adversarului și întoarcerea acesteia împotriva lui. Căci suportul pe care se manifestă – și pe care-l parazitează ludic – Dada este, prin excelență, cultura populară a consumatorului burghez venit să se distreze: scena de cabaret sau music-hall-ul. Carnavalul popular al „celor de jos” se întâlnește, în sincretismul de la Cabaret Voltaire, cu spectacolul burghez. Faptul că partenera de viață a lui Hugo Ball era dansatoarea Emmy Hennings, cu stagii pe scenele din Berlin, München și Moscova (după unele surse, ar fi avut reprezentații și la București), nu pare a fi un amănunt lipsit de importanță. Individualismul artistic radical, înțeles ca refuz al standardizării și comercialismului, e afirmat programatic în manifestele și textele lui Tzara de după 1918 (mai ales), dar asumat și la Cabaret Voltaire. Însă Carnavalul nu exclude, după cum s-a observat, o componentă dandy și o dimensiune teatral-cabotină. Pe de altă parte, tipul de sociabilitate Dada va fi evocat de Tzara ca fiind apropiat unui falanster.¹⁰

Dintru început, Dada s-a definit ca o mișcare cosmopolită, transnațională și antinaționalistă. Dadaștii, ca și ceilalți artiști pacifiști ai epocii, vedeau războiul mondial – de care se refugiau și pe care-l sfidau – ca produs al burgheziilor naționale, militaro-industriale occidentale, cu arta, valorile și convențiile asociate. Cu toate acestea, istoria grupării, consemnată mai ales în mărturiile

unora dintre participanți, arată că tensiunile identitare nu lipseau cu totul între comilitoni; grupul din România, în frunte cu Tzara, era privit, adesea, ca „balcanic” și „arivist” de către „teutoni”. Chiar și denumirea Dada a făcut obiectul unor dispute între Ball și Huelsenbeck, pe de o parte, și Tzara, pe de alta. În *Memoirs of a Dada drummer*, Richard Huelsenbeck ironizează, retrospectiv, diferența „balcanică” și „barbară” a tânărului român, afirmând că, spre deosebire de Ball, de Arp și de el, Tzara nu crescuse la umbra umanismului german și că nici Schiller, nici Goethe, nu i-au spus vreodată, în orașelul lui natal, că frumosul, binele și nobilul trebuie și pot să conducă lumea, „un barbar de cel mai înalt nivel mintal și estetic”¹¹. Interesantă profesiune de credință clasică la un fost dadaist. Nu altfel gândea Hans Richter (v. *Dada, art and anti-art*). Se pare că la mijloc erau diverse vechi dispute. Într-o polemică purtată cu Tzara în „Journal du peuple”, 22 februarie 1922, francocentristul André Breton îl va numi „venetic avid de reclamă”, acuzând faptul că „internaționalistul” de origine română și-a publicat poemele în două ediții, una franceză, alta germană, iar în cea franceză niciun german nu era reprezentat. Adevărul este că Tzara a făcut enorm pentru „reclama” și identitatea mișcării prin manifestele și clovneriile sale atent regizate și bine promovate, iar imaginea carnavalescă, de independență relativist-exuberantă a Dada, i se datorează în mare măsură¹².

În folclorul mișcării, dar și în bibliografia ei, de la însemnările diaristice ale lui Hugo Ball până la „dicționarul” lui Andrei Codrescu, au rămas partidele de șah ale lui Tzara cu Lenin, care nu-și vădise toate intențiile revoluționare. O partidă simbolică de șah între Carnavalul anarhic al neutralității subversive și Revoluția care încă nu începuse. Ajunsă la Berlin după stagiul parizian, mișcarea dadaistă se va politiza

10 Cf. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, Editura Compania, București, 2003.

11 *Memoirs of a Dada drummer*, New York, The Viking Press, 1974 (trad. m.).

12 Asupra cazului în speță m-am oprit în cartea mea, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul „val”*, Editura Cartea Românească, București, 2007, p. 63-65.

însă tot mai mult în sens comunist; se diluează, în plus, absorbind afluenții expresioniști de la „Der Sturm” și produce disidențe constructiviste, așa cum în spațiul francez disidența majoră va fi reprezentată de suprarealism. Finalmente, Suprarealismul – mutant al mutantului Dada, pus „în serviciul Revoluției” – îl va absorbi pe Tzara însuși, așa cum, pe filiera germană, constructivismul îl va prelua, între alții, pe Marcel Iancu. Veselul haos inițial se organizează și disciplinează progresiv, căutându-și formule sporite de coerență unidirecționată. Revolta anarhică tinde să devină, altfel spus, revoluție. Ceea ce nu înseamnă că spiritul Dada ar fi murit. Metamorfozele sale au fost atent studiate de către teoreticienii culturii, fie că e vorba despre reziduurile Dada ale suprarealismului sau ingredientele din manifestări artistice postbelice și contemporane. În România – unde turneele lui Tzara & Co n-au mai ajuns, spre deosebire de Cehoslovacia sau Ungaria – îi regăsim moștenirea în manifestările avangardiste din anii '20-'40, de la pictopoezia exuberantă din „75 HP”, trecând prin la clovneriile de la „unu”, până la deconstrucțiile lui Gherasim Luca și experimentele lui Isidore Isou. Mai interesantă este însă asocierea sa cu existențialismul tânărului Eugen Ionescu (mai ales în a doua jumătate a lui *Nu* similitudinile cu Dada sunt frapante la nivelul discursului și atitudinii), dar și cu dramaturgia sa pariziană, tragicomică și absurdistă. Apelul la energia originară a naivității copilărești, dar și deconstrucția ludică pe fond tragic definesc substanța dadaistă a spiritului ionescian, imun la așa-numita „cultură a Războiului” și, totodată, rezistent față de „cultura Revoluției”. Conexiunea cu existențialismul nu trebuie să surprindă; o întâlnim, de fapt, chiar la originile dadaismului, în primatul vieții asupra artei și în latura cinică a nietzscheanismului din *Știința veselă*. În *Memoirs...*, Richard Huelsenbeck se considera a fi „primul existențialist” din epocă, întrucât poemele și

cărțile lui de atunci relevau „transparenta duplicitate a vieții”¹³. Relativismul împins până la nihilism ludic, bagatelizarea tuturor sistemelor, reprezentarea caleidoscopică, infinit contradictorie și incoerentă a vieții, ilustrează apocalipsa valorilor unei lumi și, în particular, compromiterea raționalismului normativ. Să însemne oare dadaismul și o suspendare a eticii? Da și nu. Etica Dada este o etică în negativ, o formă paradoxală de puritate a impurității și de igienă a spiritului revoltat¹⁴. La originile mișcării – afirmă Tzara în citata *Conferință despre Dada* – stă o atitudine etic-existențială, eminamente suspicioasă, definită de un dezgust universal: „Începuturile lui Dada nu erau începuturile unei arte, ci ale unei scârbe. Scârba de magnificența filosofilor care de 3.000 de ani încoace ne-au explicat totul (la ce bun?), scârba față de pretenția acelor artiști reprezentanți ai lui Dumnezeu pe pământ, scârba față de patimă, de răutatea autentică, bolnavicioasă, aplicată acolo unde nu merită, scârba față de o nouă formă de tiranie și restricție, ce nu face decât să accentueze instinctul de dominație al oamenilor în loc să-l potolească, scârba față de toate categoriile catalogate, de falșii profeți în spatele cărora trebuie să cauți interese bănești, scârba față de acei despărțitori între bine și rău, frumos și urât (...). Dada, după ce a atras atenția lumii întregi asupra *morții*, asupra prezenței ei constante printre noi, pășește distrugând din ce în ce mai mult, dar nu în extensiune, ci în sine însuși. Din toate scârbele lui, el nu obține de altfel niciun folos, niciun orgoliu, niciun profit. El nici măcar nu mai luptă, căci știe că nu servește la nimic, știe că toate astea sunt fără însemnătate. Ceea ce-l interesează pe un dadaist este propriul său fel de a trăi. Dar aici ne apropiem de locurile rezervate mării taine”. Spre deosebire de colectivismele specifice altor mișcări de avangardă, Dada a stimulat un ethos al individualității bufon-relativiste. Idealul său, politic în ultimă instanță, e neutralitatea și independența absolută.

¹³ *Op. cit.*, p. 63.

¹⁴ Nu trebuie omis faptul că Tristan Tzara se arăta preocupat, într-un studiu din perioada liceului, de istoria și problemele igienei sociale.

Constantin Brâncuși sau despre sculptura fără istorie

Abstract

Textul semnaleză, pentru început, faptul că, bine receptat în universalitate, Constantin Brâncuși a avut parte, în țara sa, de interpretări mai degrabă delirant-ficționale. După un succint istoric al artei sculpturii la noi, în care sunt amintite influențele Occidentului, și marcarea viziunii autohtoniste a lui Paciurea, considerat un prim reprezentant/adept al teoriei înlocuirii frumosului de către real, autorul consideră că „datele” sculpturilor brâncușiene trebuie culese și interpretate, pe de o parte, din orizontul tribulațiilor artistului între chtonicul original și marile inițieri pe care artistul le-a atins, iar pe de alta din raportul contrastiv al celor două variante ale creștinismului – catolicismul și ortodoxia –, Apusul jucând, timp de secole, un rol fundamental în ceea ce privește coagularea tematică și formele de exprimare a mesajelor artei sculpturii.

Cuvinte-cheie: sacralitate, religie, artă, sculptură, formă, Brâncuși.

The text points out for the beginning that well received in universality, Constantin Brancusi took part in his country of interpretations rather delirious-fiction. After a brief history of sculpture art in Romania, which mentions the influences of the West, and marking autochtonist's vision of Paciurea, considered a first representative/ follower of the theory by replacing the beauty by real, the author believes that „dates” about Brancusi's sculptures have collected and interpreted, on the one hand, from the artist's tribulations horizon between original underworld deities and great initiations that the artist has achieved, and on the other hand the contrast ratio of the two versions of Christianity – Catholicism and Orthodoxy – The West, had played for centuries a fundamental role regarding thematic coagulation and ways of expressing messages of sculpture art.

Keywords: *sacrality, religion, art, sculpture, shape, Brancuși.*

Un scurt preambul

Nicio altă personalitate a culturii române nu pare să fi stârnit fascinația și pasiunea pe care le-a prilejuit, într-un timp relativ scurt, Constantin Brâncuși. Nici măcar existența umană și culturală eminesciană, de departe cea mai semnificativă în spațiul interesului public românesc pe un interval care depășește limitele stricte ale unui secol, în care un destin romantic se confundă, până la absorbție, cu amplitudinea mitologică și cu

freamătul metafizic al unei opere cvasilegendare, nu s-a bucurat de o atât de irepresibilă și de pătimașă chemare spre cunoaștere. Sau, mai exact, spre mijlocirea cunoașterii. Socotit a fi orice, în limitele generoase ale umanului și ale imaginarului, de la țăran frust la mag solitar în furtunile celei mai rafinate civilizații, de la boiangiu/alchimist și cioplitor/francmason până la inițiat în esoteriile budiste, prin doctrina milarepiană, și, în sistemul platonician, prin bibliotecile pariziene, și de la țârcovnic auster la



amant infatigabil, toate subsumate unui anumit gen de situare în sacru, Brâncuși se oferă cu maximă generozitate ochiului ciclopic al exegetului român, calificat abisal ca hermeneut unic în virtutea nu mai puțin unicei șanse a consangvinității. Dacă în planul culturii europene și transatlantice opera lui Brâncuși a fost supusă unei atente analize, dar nu de puține ori inexact orientate, de la observațiile mai mult sau mai puțin sistematizate ale lui Ezra Pound și James Joyce și până la cele mai recente ale lui Marielle Tabart și Eric Shanes, în România ea a fost sistematic o sursă inepuizabilă de fabulații. Cu excepția venerabilului poet și istoric de artă Barbu Brezianu, cercetător lucid și profund al segmentului românesc din opera lui Brâncuși, dar și a altor câțiva cercetători specializați sau ocazionali din generațiile mai vechi și mai noi, ceilalți brâncușologi naționali sunt angajați în cel mai teribil și mai bine sistematizat delir ficțional.

În opinia lor de sacerdoți voluntari și de oficianți iluminați la porțile misteriorum brâncușiene, oricând pregătiți spre a săvârși gratuit marea liturghie a intercesoratului, sculptorul iese iremediabil din spațiul acțiunii

și al gândirii artistice și se volatilizează în mediile transcendenței, asemenea substanțelor eterice eliberate din captivitatea unor creuzete misterioase.

Însă dincolo de această bibliografie vastă, în care analiza temeinică și perspectiva rațională trebuie să țină piept asaltului plin de fervoare al luptătorului mânat exclusiv de energia pasiunii, cercetătorii lui Brâncuși au oferit mereu explicații mecanice în ceea ce privește geneza operei brâncușiene și justificarea psihologică și doctrinară, chiar dacă doctrinei îi lipsește un suport ideologic explicit, a formelor sale cu o dinamică atât de spectaculoasă. Identificată rudimentar într-un soi de ruralitate sever circumscrișă etnic sau, convențional și suficient, într-un general interes al vremii pentru primitivismul exotic, în special african, și pentru sintezele ferme ale acestuia, consecință directă a unei priviri eliptice și a unei existențe abreviate, originile viziunii brâncușiene au fost împinse excesiv către particular și anecdot, neglijându-se inexplicabil resorturile mari ale acestuia și presiunile enorme ale unui la fel de puternic topos spiritual.

Vidul istoric și conflictul ceresc

După cum bine se știe, România s-a trezit târziu la o viață publică modernă, acest proces începând, cu aproximație, odată cu rebeliunea lui Tudor Vladimirescu, iar de terminat nu s-a terminat nici astăzi. Slugerul Tudor însuși, discret și lipsit de prejudecăți atunci când se punea problema soldei, în bune relații, după caz, și cu turcii, și cu grecii, și cu rușii, se simte dator să-l consilieze pe Caragea, cu prilejul unei audiențe la Palat, în legătură cu necesitatea modernizării drumurilor pentru călători și mărfuri, a căilor de comunicații, în general, „așa cum am văzut prin țara nemțească, pe unde am mai umblat și eu” (vezi C. Aricescu, *Istoria revoluțiunii de la 1821*). În această îndelungată somnolență feudală, cu instituții publice extrem de fragile și cu o viață comunitară mai mult decât sumară, formele de reprezentare simbolică au lipsit aproape cu totul. Expresiile artistice înseși au rămas legate, aproape exclusiv, de spațiul eclezial sau de curte, iar pictura n-a ieșit decât episodic din biserică, și atunci la solicitarea vreunei fețe boierești dornice de a-și insinua efigia în memoria urmașilor, în urma întâlnirii cu vreun Nicolae Polcovnicul sau cu cine știe care alt artist ambulant și ambiguu, pe jumătate zugrav de icoane, pe jumătate pictor de portret asimetric și înțepenit. Dacă pictura a rămas captivă sute de ani în convenția postbizantină, din punct de vedere stilistic, și în abstracțiunea tipologică, din punctul de vedere al reprezentării, despre sculptură nici nu poate fi vorba. Fidel prin tradiție și prin subtile ambalări teologice unei viziuni iudeo-platoniciene, veterotestamentare, asupra divinității, una acorporală și nonvizuală, creștinismul oriental și-a însușit cu o anume vehemență, de câteva ori de-a dreptul dramatic, interdicția decalogului în ceea ce privește „chipul cioplit”. Chiar și numai distrugerea sălbatică a imaginilor, șirul de excomunicări și dezbaterele fără sfârșit pe tema imaginii din vremea lui Leon al III-lea Isaurul și a urmașilor sunt suficiente și convingătoare. Pe celălalt versant european, pe cel apusean, lucrurile

stăteau puțin mai altfel. Moștenitor direct al unui materialism/substanțialism presocratic, al aristotelismului și al clasicismului greco-roman, al acelui clasicism care și-a diseminat transcendența până la plasarea ei directă în cotidian, modelat de cultul eroului și de frumusețea unică a corpului omenesc, atent la existența individuală și la expresia ei nemijlocită în spațiul comunitar, Occidentul catolic a întreținut o relație strânsă cu reprezentarea mimetică și cu exprimarea artistică individualizatoare. Spațiul eclezial este populat aici copios cu nenumărate „chipuri cioplite”, iar chipul persoanelor determinate, fie ele capete încoronate sau numai frunți miruite, este imortalizat permanent în materiale durabile, cum ar fi marmura sau bronzul. Dacă în Răsărit prevalează cultul cristic sau, mai exact, natura divină și mântuitoare a lui Iisus, în Apus accentul cade, cel puțin la fel de puternic, pe cultul marial, pe corporalitatea cristică, pe natura umană a Mântuitorului, pe ființa lui zămislită mistic, dar născută în conformitate cu scenariul cel mai previzibil al speciei. Așa poate fi înțeles și interesul atât de puternic, unul care implică o devoțiune aproape senzorială, pentru viața Fecioarei în chip de născătoare, de Mamă a lumii.

De la teologie la reprezentare

Rămase strict înlăuntrul propriilor programe administrativ-confesionale (Răsăritul cu viața lui interioară, cu sobornicia și cu grija, de multe ori vecină cu ipocrizia, de a croi chiar de aici, din inima vremelniceii, veșmintele gingașe ale eternității de dincolo, iar Apusul cu pragmatismul său cotidian, cu turismul civilizator, cu războaiele duse în numele Domnului și cu grija trează de a regla în vremelnicie ceea ce lui Dumnezeu i-ar plăcea să contemple în eternitate), cele două modalități de situare creștină față de lume și de existența omului determinat și-au văzut de treabă în legea lor până în zorii modernității. Cum sculptura este, ca proiect cultural asumat, un produs artistic și simbolic exclusiv apusean și cum ciopli-

rea de iconostase, de uși împărătești și de uși propriu-zise nu este sculptură în sensul strict al cuvântului, până pe la mijlocul secolului al XIX-lea spațiul românesc nu a cunoscut sculptura ca exercițiu curent și ca practică însușită. Doar la câteva decenii bune după ce slugerul Tudor își manifesta europenismul prin admirația măturisită pentru drumurile austriece, după ce odraslele boierilor se întorc de la Paris cu lecția modernității bine însușită, cu legături ferme prin diverse loji francmasonice și cu proiecte pe jumătate romantice, pe jumătate politice, de transformare a țării în sensul experiențelor europene, încep să se manifeste și aici personaje noi, actori ai unei istorii dinamice, tocmai buni pentru a mobila cu înfățișarea lor, turnată în bronz sau cioplită în piatră, marile piețe și alte locuri de interes obștesc. Viața publică însăși capătă alte dimensiuni și își descoperă alte vocații. Proiectul național cere insistent două tipuri de suport simbolic: pe de o parte, resuscitarea memoriei prin invocarea marilor figuri ale istoriei, iar, pe de altă parte, reprezentarea alegorică a unor noi aspirații. În fața acestor mari provocări ale timpului, nici retorica hieratică a frescelor și nici lumina stinsă a icoanei nu mai sunt suficiente. Este nevoie de o expresie directă, puternică și purtătoare a unor mesaje fără echivoc. Altfel spus, este nevoie de sculptură, de arta de for. Cei care vor umple golul de până acum și vor genera un fenomen viguros și nou, sunt, evident, artiști veniți din Occident și, la fel de evident, din spațiul catolic. Unii au venit doar să lucreze și să execute anumite comenzi, precum Carierr-Belleuse, de exemplu, alții s-au împământenit și au pus temeliele viitoarei școli românești de sculptură. Cei din urmă, care, conform cutumei, sunt întotdeauna și cei dintâi, sunt binecunoscuții Vladimir Hegel, un polonez naturalizat francez, și germanul Karl Storck, întemeietorul unei adevărate dinastii de artiști. Tinerii sculptori români care s-au născut imediat după impact, cum ar fi Ion Georgescu și Ștefan Ionescu-Valbudea, nu numai că învață fără dificultăți noul meșteșug, dar configurează profund fenomenul însuși, integrând, cumva, tânăra sculptură

românească în circuitul estetic și ideologic al bătrânei Europe: primul transmite un semnal clasicizant, iar celălalt rezolvă, prin traseele compoziționale și prin câteva accente puternice de modelaj, tensiunea și neliniștea romantică. Dacă prin Georgescu și prin Valbudea spațiul artistic românesc s-a integrat în cel european, sugerând chiar o anumită istoricitate, prin experiențe stilistice diferite, prin mai tânărul Paciurea lucrurile se complică brusc. După ce-și însușește fără ezitare orizontul, reflexele și deprinderile unui sculptor european responsabil, se trezește în el, dintr-o dată, conștiința de oriental, iar instinctul unei culpe majore, aceea de a fi violat interdicția chipului cioplit, începe să se manifeste. Paciurea este cel dintâi sculptor român, cel puțin prin *Gigantul* din 1905, care stimulează revolta nonfigurativului după ce resimte, mai întâi, frustrarea născută din coliziunea cu mimetismul tradițional. Episoadele acestei revolte, total diferite ca manifestare, sunt în număr de trei, iar ținta lor este una singură: ieșirea din captivitatea modelului realist și emanciparea de sub presiunea figurativului univoc. Într-un anumit fel, Paciurea încearcă, mobilizând un sentiment răsăritean latent, să recupereze un anumit tip de transcendență pierdută, să concilieze sculptura cu un iconoclastism sui-generis. Prima treaptă în acest sens, din punct de vedere formal și cronologic, este supradimensionarea, ieșirea din scară ca procedeu de subminare a realului și de regândire a formei. Înlocuind *frumosul* cu *realul*, avem în proiectul lui Paciurea ilustrarea cea mai fidelă a unei observații pe care Aristotel o făcuse cu mult înainte în *Poetica*. Anume aceea care privește justa organizare a elementelor și dimensiunea potrivită. Spunea Aristotel: „Ființă sau lucru de orice fel, alcătuit din părți, frumosul, ca să-și merite numele, trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime. Într-adevăr, frumosul stă în mărime și ordine, ceea ce explică pentru ce o ființă din cale afară de mică n-ar putea fi găsită frumoasă (realizată într-un timp imperceptibil, viziunea ar fi nedeslușită), dar nici una din cale afară de mare (în cazul căreia viziunea nu



s-ar realiza dintr-o dată, iar privitorul ar pierde sentimentul unității și al integrității obiectului, ca înaintea unei lighioane de zece mii de stadii” (*Poetica*, Editura Academiei, București, 1965, p. 63, 35). *Giganții* lui Paciurea tocmai astfel sunt, o ficționalizare a realului, o perturbare a percepției, cu alte cuvinte „o lighioană de zece mii de stadii”. Cum o asemenea tentativă nu putea fi dusă prea departe din pricina riscului major al repetitivității, sculptorul încearcă o altă soluție, și anume transferul expresiv, adaptarea stilistică, preluarea aproape mecanică a viziunii din pictura bizantină. Asemenea lui Mestrovici, un alt exponent al climatului oriental-ortodox, chiar dacă el era de origi-

ne croată, Paciurea încearcă, în *Madona Stolojan*, hieratizarea sculpturii prin adaptarea în relief a drapajului din pictură și prin stingerea caracterelor individuale într-o anumită tipologie abstractă. Sesizând și aici pericolul inevitabil al eșuării în rețetă, sculptorul face o nouă tentativă de evadare, de data aceasta mult mai curajoasă. Ceea ce în sculptură este, îndeobște, identificat, particularizat și definit psihologic, la Paciurea devine categorie, concept, construcție mentală pură, iar cel de-al treilea moment al său de revoltă în fața figurativului și a particularului se manifestă acum prin fuga în fabulatoriu și prin dezertarea definitivă în metafora himerei.

Între erezie și întrupare

Însă revanșa definitivă a sculpturii „orientale”, interiorizate, esențializate, depozitară a principiilor și nu o simplă ilustrare a individualității, față de sculptura „occidentală”, pozitivistă și în prag de epuizare ca resurse expresive, se va realiza prin concepția și prin acțiunea lui Constantin Brâncuși. Deși contemporan strict cu Paciurea, din punctul de vedere al gândirii plastice și al cercetării formale, Brâncuși se situează în descendența acestuia. Dacă Paciurea mai păstrează încă elemente fabulatorii, dacă încercările sale rămân mai departe într-o convenție narativă și în cadrele unui figurativism șarjat, Brâncuși țintește dezintegrarea materiei, scoaterea tridimensionalului din regimul gravitației și de sub fatalitatea oricărei arhitecturi exterioare. Ca și Paciurea, dar într-un alt timp și într-o altă perspectivă filosofică, Brâncuși recurge, în disputa sa fundamentală cu statuarul istoric, cel căruia Rodin îi sleise și ultimele puteri, la trei mari direcții conceptuale și formale.

Dar, înaintea declanșării oricăror ostilități, el face ostentativ dovada perfecte stăpâniri a limbajului, a convențiilor istorice, a instrumentelor și a tehnicilor consacrate bimilenar. Antropocentrismul clasico-renascentist și întregul figurativism, mai mult sau mai puțin încadrabil într-o anume direcție de gândire, sunt epuizate rapid prin

intervalul dintre academism (*Vitellius, doctorul Davilla*) și impresionism (portretul lui Dărăscu, capetele de copii, *Supliciul* etc.). Însă marele examen al antropocentrismului și, simultan, declarația de război împotriva aceleiași filosofii, îl constituie o lucrare aparent minoră și circumstanțială, mai curând o comandă practică decât o realizare artistică, și anume *Ecorșeul*. Prin această lucrare Brâncuși ia în stăpânire o întreagă civilizație a statuarului, îi comprimă istoria printr-o analiză halucinantă a corporalității, a anatomismului, a obiectalității exterioare și lăuntrice a ființei umane, ducând ideea construcției antropomorfe până la eviscerare și până în proximitatea ideii de cadavru. Încă înaintea oricărui război declarat, *Ecorșeul* este un fel de testament al întregului statuar de până la Rodin. Ce urmează este, de fapt, tocmai anunțul insidios și puțin cinic al acestei lucrări, adică o execuție lentă, graduală și polimorfă. Ceea ce la Paciurea reprezentase, prin *Giganți*, o evaziune spre retorica mitologică, spre stratul unor culturi istoricizate, ușor de localizat, la Brâncuși se realizează prin scufundarea în substrat, în protoistorie, în arhaicul de sub orizontul idolatriei și al magiei. Lucrări ca *Sărutul* și *Cumințenia pământului*, monolitice, antiretorice, nepersonalizate și realizate prin cioplire directă, reconectează statuarul la o vârstă vag neolitică și la reflexele unei umanități izomorfe. Fără a se plasa în descendența directă a unui model anume, dar și fără a reanima, prin citat cultural, vreo formă muzeificată, Brâncuși sugerează, într-o perspectivă eliberată atât de pragmatismul reprezentării, cât și de bovarismul construcției imaginare, posibilitatea unei alte lecturi a sculpturii, mult mai apropiată de un anumit spațiu paradiziac, al inocenței primordiale.

Cel de-al doilea front de luptă deschis împotriva sculpturii tradiționale, cel care ar corespunde aspirației postbizantine din opera lui Paciurea, este, și în concepția lui Brâncuși, tot unul cu sursă bizantină, și anume *Rugăciunea*. Numai că, spre deosebire de Paciurea care s-a oprit la ornamentica bizantină, la exterioritatea previzibilă și mecanică a drapajului, Brâncuși extrage din

tipologia bizantină austeritatea lăuntrică și monumentalitatea indescriptibilă a sacralității. Fără cea mai elementară descripție și fără nicio aluzie individualizatoare, hieratică *Rugăciunii* constă în resorbția substanței în atitudine, în dematerializarea formei sub presiunea unei volumetrii unice, fără hiatușuri, fluide, energice și imponderabile în același timp. Și, în fine, ultima ipostază a resurecției nonfigurativului în concepția lui Brâncuși este momentul purismului, al definițiilor, al axiomelor tridimensionale. Fie că este vorba de *Pește*, de *Focă*, de *Testoasă*, de *Cocoș* sau de oricare altă formă din aceeași categorie, aceste lucrări pot fi percepute ca o acțiune simetrică, abreviată până în vecinătatea interjecției, la *Himerele* lui Paciurea.

Dar momentul care închide cea mai amplă și mai profundă luptă a sculpturii împotriva ei înșiși, este ciclul *Păsărilor*, începând cu *Măiastra* cea abia temperată în elanu-i figurativ și terminând cu *Pasărea în văzduh*, cu acea flamă care despică spațiul prin propriile-i energii luminoase și calorice. Ceea ce Brâncuși începuse prin *Ecorșeul* se încheie cu *Pasărea în văzduh*, iar intervalul astfel configurat conține nu numai rezumatul unei întregi istorii a statuarului, ci și întreaga dramă și bogăție a unei incompatibilități. Orientalul Brâncuși, aforisticul și nonvizualul (cel care a făcut sculptură pentru orbi), avea toată îndreptățirea, fără a fi câtuși de puțin insolent, să-l califice pe Michelangelo drept *fabricant de biftecuri* pentru că, de acolo de unde privea Brâncuși, din spațiul de seducție și din rafinamentul *art nouveau*-ului, din lumea relativității einsteiniene, percepute ca energie și nu ca masă, din subteranele preistoriei, din inima Vechiului Testament și a Ierusalimului, de unde cobora el, acolo unde Dumnezeu este unic, invizibil și noncorporal, discursivitatea și frământările newtonianului Michelangelo, cel instalat confortabil în legile masei și ale gravitației, locuitor legitim al vintrelor Romei, pline de zeități diurne și lascive, de spectacole sângeroase și de ordine geometrică, lucrurile chiar așa se văd: ca o convulsie a cărnii într-o încheștare teribilă cu propriile-i limite și cu marile ei slăbiciuni.

Avangarda literară în arhivele MNLR

Résumé

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române cu „arhitectura” sa remarcabilă, „istoria” colecțiilor sale, detaliile fondurilor și a cataloagelor, este o „casă a cunoașterii” a literaturii române, un topos al identității noastre culturale, permanent studiat, cercetat, vizitat și revizitat. Fenomenul avangardist european și românesc este excelent reprezentat, în arhiva MNLR, mai ales prin colecția impresionantă de publicații periodice apărute în intervalul 1912-1946. La o cercetare atentă a presei românești de avangardă din bogata arhivă a Muzeului Național al Literaturii Române am identificat paisprezece periodice de avangardă: „Alge”, „Clopotul”, „Contimporanul”, „Integral”, „Meridian”, „Punct”, „Radical”, „Simbolul”, „unu”, „Urmuz”, „Viața imediată”, „Zodiac”, „75 HP”, „XX – literatura contemporană”. Fără parcurgerea acestora este imposibilă înțelegerea momentului avangardist și a stării de spirit avangardiste, în multitudinea manifestărilor lor.

Cuvinte-cheie: avangardism, istorie, arhivă, publicație, MNLR.

L'archive du Musée National de la Littérature Roumaine de Bucarest avec son architecture remarquable, l'histoire de ses collections, les détails de ses fonds et catalogues, est une maison de la connaissance de la littérature roumaine, un topos de notre identité culturelle en permanence étudié, recherché, visité et revisité. Le phénomène avant-gardiste européen et roumain est très bien représenté dans l'archive du musée, par la collection impressionnante de publications périodiques apparues dans l'intervalle 1912-1946. À la suite de ma recherche dans l'archive du Musée National de la Littérature Roumaine j'ai identifié quatorze publications d'avantgarde: „Alge”, „Clopotul”, „Contimporanul”, „Integral”, „Meridian”, „Punct”, „Radical”, „Simbolul”, „unu”, „Urmuz”, „Viața imediată”, „Zodiac”, „75 HP”, „XX – literatura contemporană”. Il est impossible qu'on comprenne le moment avantgardiste et l'état d'esprit avantgardiste dans la multitude de ses manifestations sans « parcourir » ces périodiques..

Mots-clés: avantgardisme, archive, publication, histoire, Musée National de la Littérature Roumaine.

În pofida absenței temporare a unui spațiu expozițional, arhiva Muzeului Național al Literaturii Române rămâne un topos al identității noastre literare și culturale. Fondurile patrimoniale conservate în cadrul colecțiilor sale, detaliile pe care acestea, ca și cataloagele, le conțin, ies mereu la iveală prin studii și cercetări recente. Orice descin-

dere în arhiva Muzeului, făcută în scopul de a o cerceta, constituie, în esență, un drum inițiativ, o cale prin intermediul căreia istoricii literari și filologii pătrund în memoria tăcută, dar la vedere a operelor celor mai importanți scriitori români, adunați în patrimoniul arhivistic constituit din manuscrise (în formă definitivă sau variante), scrisori

și acte, fotografii originale, cărți cu însemnări olografe, obiecte memoriale de o certă valoare estetică și istorico-literară.

Este suficient să amintim doar câteva manuscrise păstrate în arhiva Muzeului Național al Literaturii Române pentru a „înțelege” valoarea inestimabilă a acestui patrimoniu literar: Mihai Eminescu – manuscrisul poeziei *La steaua* și corespondența cu Titu Maiorescu din perioada studiilor berlineze; I.L. Caragiale – caietul proiectatei comedii *Titircă Sotirescu & Co.*, dar și corespondența dramaturgului cu Paul Zarifopol; V. Alecsandri – *Pasteluri* cu dedicația autorului către Carmen Sylva; T. Maiorescu – manuscrisul *Însemnări zilnice*; Al. Macedonski – *Poema rondelurilor* și *Thalassa*; M. Sadoveanu – manuscrisele integrale ale romanelor istorice; H. Papadat-Bengescu – manuscrisele romanelor *Concert din muzică de Bach* (fragmente), *Rochia Miresei* și *Fetița*; Ion Barbu – manuscrisul volumului *Joc secund* și caietul-manuscris *Ocean*.

Existența manuscriselor care atestă prezența unor scriitori străini în arhiva Muzeului exprimă, o dată în plus, valoarea europeană a tezaurului deținut de una dintre cele mai prestigioase instituții publice de cultură.

Pe itinerariul în memoria literară a umanității, deschis de MNLR București, regăsim nume de rezonanță ale culturii universale: Paul Valéry, Paul Claudel, Saint-John Perse, Antoine de Saint-Exupéry. Criticul și poetul Dragoș Vrânceanu are scrisori de la Giovanni Papini, Carlo Bo, Eugenio Montale. În aceeași arhivă se mai găsesc scrisori primite de V. Alecsandri de la Sully Prudhomme, de istoricul Marcu Beza de la John Galsworthy, de celebrul critic literar Mihail Dragomirescu de la Benedetto Croce sau de George Valentin Bibescu de la Marcel Proust.

Fenomenul avangardist european și românesc este excelent reprezentat, în arhiva MNLR, mai ales prin colecția impresionantă de publicații periodice apărute în intervalul 1912-1946. La o cercetare atentă a presei românești de avangardă din bogata arhivă a Muzeului Național al Literaturii

Române am identificat paisprezece periodice de avangardă prezente, ce-i drept, prin colecții incomplete, fapt care nu atenuează însă din importanța pe care acestea o dețin în cadrul tezaurului incontestabil al MNLR: „Alge”, „Clopotul”, „Contemporanul”, „Integral”, „Meridian”, „Punct”, „Radical”, „Simbolul”, „unu”, „Urmuz”, „Viața imediată”, „Zodiac”, „75 HP”, „XX – literatura contemporană”.

Lipsește din arhiva noastră periodicele de avangardă: „Pinguinul”, „Prospect”, „Ulise”, „Tânăra generație”, „Vraja”, „Arta liberă”, „Liceu”, „Ostașii luminii”, „Muci” și „Țățe” (ultimele două editate de grupul de la „Alge”, în numere unice).

Foarte bine reprezentată, în arhiva MNLR, prin multitudinea numerelor existente este colecția revistei „Contemporanul”, apărută la București, săptămânal (3 iunie 1922-7 iulie 1923) și apoi lunar (aprilie 1924-1932). La revista „Contemporanul” vor publica majoritatea poezilor și prozatorilor moderniști și avangardiști, aceasta neavând un caracter exclusivist: T. Arghezi, B. Fundoianu, Camil Petrescu, F. Aderca, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, I. Barbu, I. Minulescu, Urmuz, Claudia Millian, Adrian Maniu, N. Davidescu, Gh. Dinu (Stephan Roll), Dan Botta, M. Sebastian, O. Goga, Tudor Vianu etc. Printre colaboratorii de renume ai mișcării avangardiste europene s-au numărat: F.T. Marinetti, Hans Arp, André Breton, Paul Éluard, Hans Richter etc.

În numărul 46/1924, Ion Vinea publică *Manifestul activist către tinerime*, în care anunță necesitatea renunțării la artă în sensul tradițional al termenului și adoptarea unei „arte integrale”:

„Jos Arta
căci s-a prostituat
Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a
fetelor de orice vârstă
.....
Vrem
Minunea cuvântului nou și plin de sine;
expresia
Plastică strictă și rapidă a
Aparatelor morse

.....
Vrem artele plastice libere de sentimentism, de literatură și anecdotă

.....
"Vrem stăpânirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală."

(*Contimporanul*, an III, nr. 46, mai 1924, BAR, cota P.I.II.IV.6158).

Aceste opinii despre artă se vor regăsi, într-o formă mai radicală, în manifestele de la „75 HP”, „Punct” și „Integral”. Din martie 1925 *Contimporanul* va fuziona cu revista „Punct. Revistă de artă constructivistă internațională”. Arhiva MNLR deține patru numere din cele șaisprezece ale revistei „Punct”: 3/1924, 8/1925 și 6-7/1925.

Programul propus de revista „Punct” este, firește, constructivist și integralist: „În manifestările actuale de artă, vom găsi, așa-dar, o trăsătură comună tuturor manifestărilor de azi. Și aceasta e: sinteza. [...] Cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârș cerc. SINTEZA.” (Ilarie Voronca, *Glasuri* în „Punct”, an II, nr. 8, 1925, arhiva MNLR, număr de inventar 7726).

Într-un alt articol-program, intitulat *Gramatică*, același „teoretician” al avangardei propune (după ce și-a însușit lecția futuristilor italieni) o artă a cuvintelor libere, căci numai ele, cuvintele libere, golite de sens pot exprima vitalitatea, adevăratul energetism al artei: „Nu licență, ci liberă însușire a cuvintelor. Verbele descojite de simbol capătă adevărata vitalitate.” [...]; „Cuvântul trăiește indiferent de sens, precum fierul, piatra sau plumbul.”; „Cuvântul liber, fulgerător, alunecă singur ca un stilet în meninginea cititorului.” (Ilarie Voronca, *Gramatică*, în „Punct”, nr. 6-7/1925, arhiva MNLR, număr de inventar 14310). Cititorul este lăsat liber să aleagă ce interpretare dorește, poezia avangardistă dorindu-se a fi una a hazardului pur, a lipsei sintaxei, punctuației, într-un cuvânt a absenței gramaticii: „Creatorul nou a sfârșit deci și

regulile cunoscute ale gramaticii.” (*ibidem*). Colaboratorii revistei „Punct” sunt: I. Vineă, F. Aderca, Paul Éluard, Ilarie Voronca, Scarlat Callimachi (director al revistei de la 30 noiembrie 1924), Alice Baill (versuri în limba franceză), Marcel Iancu (articole), Alberto Vianello (versuri în limba italiană). De remarcat este faptul că, în paginile revistei „Punct” vor fi tipărite pentru prima oară textele urmuziene rămase în manuscris: *Emil Gayk* (nr. 9 din 17 ianuarie 1925), *Plecarea în străinătate* (nr. 10 din 24 ianuarie 1925) și *Cotadi și Dragomir* (nr. 11, din 31 ianuarie 1925).¹

Considerată o „filială a revistei «Contimporanul» (alături de revista «Punct»)”,² „75 HP” a apărut în octombrie 1924, în număr unic. Muzeul Național al Literaturii Române din București deține un exemplar al renumitei reviste avangardiste, pe care-l găsim la numărul de inventar 24217. Poate cel mai entuziast și melancolic poet al avangardei, Ilarie Voronca va semna în „75 HP” un manifest incendiar intitulat *Aviogramă*, în care, recurgând la jocul dadaist de dispunere a cuvintelor și la principiile futuriste ale lui Marinetti, definește noua artă și noua poezie. Arta nouă trebuie să fie o artă care să se sprijine pe Invenție, în timp ce Poezia trebuie să pună în pagină o lume nouă – „autobuz embrion”, „ascensor sună interbancar jaz”, „bulevard citește Orient”, „iradiator declanșează stigmat” – și să renunțe la gramatică, logică și sentiment – „gramatica logica sentimentul ca agățătoare de rufe” (Ilarie Voronca, *Aviogramă* în „75 HP”, octombrie 1924, arhiva MNLR).

În manifestul lui Voronca de la „75 HP” sunt preluate ideile dadaiste: spiritul ludic vizibil în dislocarea limbajului, renegarea ideii de literatură și renunțarea la gramatica poeziei, dar și la sentiment, energetismul, dinamismul futurist prin racordarea artei la stilul telegrafic, de asemenea, proclamat cu radicalismul specific spiritului avangardist de la „Punct” și „75 HP”: „La «75 HP», *Aviograma* lui Ilarie Voronca evidențiază, înce-

1 Vezi colecția revistei „Punct”, Biblioteca Academiei Române, cota P.II.9116.

2 Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas, 2000, p. 99.



pând cu aspectul tipografic al paginii, lecția futuristă, confirmată și de repudierea «logicii și gramaticii... ca agățătoare de rufe» ori de aspectul de «reportaj» febril cu «cuvinte în libertate» al textului străbătut de dinamica panoramei citadine moderne.³

În paginile aceleiași reviste constructiviste, Victor Brauner și corifeul cel mai prolific al avangardei, Ilarie Voronca vor propune un nou tip de creație poetică pe care o definesc recurgând la mult invocata „negație”: „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie” (*ibidem*).

Practic, pictopoezia este o operă plastică și literară în același timp, realizată prin intermediul tehnicii colajului, recurgând la „cuvinte libere” și neavând o miză estetică sau morală.

Dacă „75 HP” și „Punct” pot fi considerate reviste-satelit ale „Contimporanului”, „Integral” cu cele cincisprezece numere ale sale (1 martie 1925-aprilie 1928), are un profil aparte în peisajul publicațiilor de avan-

gardă românești, aspect sesizabil încă din titlu și subtitlu: „Integral. Revistă de sinteză modernă, Organ al mișcării moderne din țară și străinătate”. În paginile revistei „Integral” sunt „sintetizate” toate mișcările de avangardă românești, „sinteza” fiind principiul de ordine al noii estetici intitulată sugestiv *integralism*: „Noi sintetizăm voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne cu-fundați în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care abia că le bănuiește.”⁴

Regăsim, în manifestul din primul număr al revistei, reperele ideologiei constructiviste sau futuriste, dar și un portret al omului – artistului – integralist care trebuie să-și domine efectul în favoarea intelectului. Omul integralist trebuie să fie liber și să se lase ghidat de „expresia primară”:

„Omul: invenție; pe sine și s-a inventat vrând, a populat vidul cu priveliști, anotimpuri, civilizații. De aceea natura, nimic decât complementul sensibilității noastre.

³ Ion Pop, *Introducere în avangarda literară românească*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 80.

⁴ Vezi „Integral”, an I, nr. 1, martie 1925, BAR, P.II.8039.

N-am descoperit niciodată! Numai profeții, artiști – iștii-iștii descopereau preexistența, maimuța imperială OM se minuna. [...] Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență – filtru, luciditate – surpriză, ritm – viteză, baluri simultane. [...] De aceea: necesitatea integrării noastre în natură; necesitatea înălțării noastre sensibile la o altitudine nouă [...] Experiența ne-a oferit însă severitatea lucidă fără sentimentalism. Artiști – seismografe – cititori, spectatori și voi, oameni cumsecade, fiți diafragme! [...] Integral predică esența expresiei primare.” (*ibidem*)

Poetul avangardist, integralist, în speță, își consumă existența și experiențele într-un univers citadin, tehnicizat tânjind însă după „integrarea în natură”, apărându-și cu vitalitate „luciditatea severă”, rezultat al „experienței trăite sub semnul instinctului primar”. „Momentul integralist”, deși înglobează reperele expresionismului, dadaismului, futurismului și constructivismului, marchează despărțirea de „modernismul moderat, îngăduit încă în mare măsură de «Contemporanul», pentru a se concentra asupra fenomenelor pur avangardiste.”⁵

Același Ion Călugăru, autorul manifestului nesemnlat și fără titlu din primul număr, va reitera portretul „omului-invenție”, „poetului-invenție” în articolul *Interpretări* din numărul 6-7, din octombrie 1925: „Am spus că descoperirile nu există nici în viață, nici în artă. Există numai invenție. Câțiva inventă și cohortele de trândavi, săraci cu duhul, exploatează comercial invenția.”⁶

Spre deosebire de celelalte reviste avangardiste, „Integral” manifestă un interes mai accentuat pentru celelalte arte înrudite cu literatura: cinematograful și teatrul. B. Fondane, Stephan Roll, Ion Călugăru, I.M. Daniel vor scrie articole despre înnoirile din teatru (J. Copeau, Tzara, Tairov, Meyerhold) sau cinema (R. Clair, Chaplin), în scopul sincronizării spiritului avangardist românesc la avangardele europene. Un exemplu în acest sens îl reprezintă numărul 10 (anul III, ianuarie 1927) care include pe copertă o

fotografie din spectacolul de teatru *Omul, bestia și virtutea* de Pirandello în regia lui H. Tarlo, decor de M.H. Maxy (*ibidem*). Interesant este acest număr și prin scurtul, dar plasticul portret al colectivului redacțional, compus din poeți (Stephan Roll, B. Fundoianu, Mihail Cosma), artiști plastici (Victor Brauner și Maxy), prozatori (Ion Călugăru, F. Brunea, Abraham Texas). Colectivul redacției confirmă specificul revistei „Integral” care avea corespondenți la Paris (Benjamin Fondane și Mattis Teutsch) sau în Italia (Mihail Cosma). Tristan Tzara va colabora și el de la Paris, trimițând redacției bucureștene numeroase materiale literare și reproduceri de artă plastică, direct sau prin intermediul lui B. Fondane și H. Mattis Teutsch. Cu o asemenea echipă redacțională nu trebuie să uimească prezența în paginile revistei „Integral” a numeroase texte semnate de scriitori străini: F.T. Marinetti, Max Jacob, Ezra Pound, H. Walden, G. Ribemont Dessaignes.

Cea mai longevivă, după „Contemporanul”, este revista „unu”, apărută la Dorohoi, lunar (aprilie-noiembrie 1928, apoi la București (iulie 1929-decembrie 1932, septembrie 1935), sub redacția lui Sașa Pană și a comitetului redacțional format din Stephan Roll și Ilarie Voronca. Arhiva MNLR deține șaisprezece numere din ani diferiți (26, 28, 29, 32/1930; 33, 37, 38, 40/1931; 43, 44, 45, 46, 47, 48, 45, 50/1932) din cele cincizeci de numere câte au apărut în total.

În paginile revistei „unu” vor publica toți avangardiștii români de la Ilarie Voronca și Stephan Roll la Geo Bogza și Virgil Gheorghiu, de la Paul Sterian și B. Fundoianu la Ion Vineanu, de la Gherasim Luca la Paul Păun. Merită amintit faptul că la „unu” au debutat: Miron Radu Paraschivescu și Aureliu Baranga.

Manifestul, publicat în primul număr de Sașa Pană, nu mai șochează, semn că revista „unu” nu aduce o schimbare de direcție în avangarda românească. După lectura manifestului, sesizăm că, de fapt, textul sinteti-

⁵ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ed. cit., p. 114.

⁶ Ion Călugăru, *Interpretări*, în „Integral”, nr. 6-7, octombrie 1925, p. 2-3, arhiva MNLR, nr. de inventar 27523.

zează „exigențele” constructivismului, futurismului, integralismului, suprarealismului și dadaismului.

„MANIFEST

«cetitor, deparazitează-ți creierul;

strigăt în timpan

avion

t.f.f. – radio

televiziune

75 h.p.

marinetti

breton

vinea

tzara

ribemont – dessaignes

arghezi

brâncuși”⁷

Spre deosebire de cei de la „Integral” care promovau „sinteza modernă”, detașându-se de suprarealism (vezi articolul lui Ilarie Voronca, *Suprrealism și Integralism* din „Integral”, an I, nr. 1, martie 1925), „unu” vrea să asimileze lecția lui André Breton, poate din aceeași dorință de sincronizare care caracterizează întreg modernismul românesc. Articolul lui Geo Bogza intitulat *Reabilitarea visului*, publicat în numărul 34 din martie 1931 face apologia visului: „Singur visul scapă oricărui control, el e singura dintre cascadele interioare deasupra căruia perfidia educației nu s-a putut întinde cu legea ei de cum trebuie să fie. [...] Visul e o permanentă efervescență a neprevăzutului, singurul mînz zburdalnic dintr-o herghelie de posibilități încătușate de rațiune.”

În ciuda acestui program-articol, „unu” nu este, așa cum bine constata Ion Pop în *Introducere în avangarda literară românească*, o revistă propriu-zis suprarealistă, ea marcând „mai degrabă o etapă de tranziție pe calea unor mai profunde asimilări” (p. 94) și ilustrând „încă un moment de «sinteza modernă», în acumularea de date și idei ale modernității avangardiste, atașând programelor avangardei românești și ceva din componenta suprarealistă” (p. 99).

Pentru o „sinteză a spiritului avangardist” va opta și revista „Urmuz”, editată de Geo Bogza, la Cămpina, lunar (ianuarie-iulie 1928): „nașterea constructivismului, suprarealismului și celorlalte isme dinamice, necesare vieții noastre amenințate cu înghețul”.⁸

În acest număr, Bogza va publica două poezii (*Preludiu la sfârșitul veacului*, subintitulată *Album erotic fetei blonde violent* și 25 noiembrie) și un poem în proză (*Măinile contesei poloneze*, subintitulat *Radiogramă pentru Bè*). De altfel, Bogza – editorul revistei – va semna, în cele cinci numere, majoritatea articolelor: *Preludiu la sfârșitul veacului*; *Zăpada*; *Nocturna*; *Ilarie Voronca, cu ocazia recentului său volum „Ulysse”*; *Căteaua bragiului*.⁹

Dintre poeții români avangardiști mai semnează Stephan Roll, Ilarie Voronca și Tristan Tzara (cu versuri în limba franceză). Alături de aceștia vor publica și poeți străini: Paul Éluard, F.T. Marinetti, Pierre Reverdy.

Pe linia deschisă de revista „unu” se înscriu și celelalte reviste de avangardă, minore ce-i drept, dar imposibil de ignorat pentru o mai bună înțelegere a fenomenului avangardist românesc: „Alge”, „XX – literatură contemporană”, „Meridian”, „Radical”, „Viața imediată” sau „Zodiac” (toate prezente în arhiva MNLR cu diverse numere).

Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române din București deține douăzeci și două de „caete lunare” (din cele treizeci și patru câte au apărut în total) ale revistei „Meridian. Caet lunar. Revistă democratică”, apărută la Craiova (mai 1934-iunie 1938; 1941, aprilie 1943-octombrie 1946). La revista craioveană publicată de Tiberiu Iliescu vor semna articole Virgil Ierunca, Sașa Pană, Virgil Gheorghiu, Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Pericle Martinescu, Geo Bogza, Emil Botta, Virgil Carianopol.

Este o revistă heteroclită, fără un program explicit avangardist, de vreme ce în paginile aceluiași „caet” regăsim semnături avangardiste amestecate cu altele care nu au

7 Sașa Pană, *Manifest*, în „unu”, an I, nr. 1, aprilie 1928, BAR, cota P.II.10.338.

8 Revista „Urmuz”, 1/1928, arhiva MNLR, nr. de inventar 24214 (din cele cinci numere apărute, arhiva MNLR deține doar primul număr).

9 Vezi numerele 2, 3, 4 și 5 ale revistei „Urmuz” la BAR, cota P.II.10770.

nicio legătură cu starea de spirit avangardistă. *Caetul 13* conține, de pildă, versuri de Sașa Pană, Virgil Gheorghiu, Geo Dumitrescu (*Insomnie*), Ion Caraion, Șt. Baci, alături de un articol al lui Virgil Ierunca despre *Istoria lui Călinescu*.¹⁰

„Zodiac”, „Clopotul”, „Radical”, „XX – literatură contemporană” (prezente în arhiva MNLR, dar în colecții incomplete) și „Viața imediată” nu permit o situație clară în cadrul stării de spirit avangardiste, menținându-se, așa cum spunea Ion Pop în *Avangarda în literatura română*, „la nivelul unei fronde dificil de situat în aria precisă a vreuneia dintre orientările avangardiste.”¹¹

Lipsește din arhiva MNLR câteva publicații modeste, pe care pasionații de fenomenul

avangardist românesc le pot consulta la Biblioteca Academiei Române: „Arta liberă”, „Pinguinul”, „Prospect”, „Ulise”, „Tânără generație” și „Vraja”. Nu se regăsesc la BAR „Liceu” (două numere, august 1932), „Ostașii luminii” (un număr, 14 septembrie 1931) și cele trei „suplimente” editate de grupul de la „Alge” în numere unice.

Aruncând un ochi atent în arhivele MNLR și BAR, în scopul identificării tuturor revistelor de avangardă, am descoperit douăzeci de titluri diferite valorice, ca durată a apariției sau ca stare de conservare.

Fără parcurgerea acestora este imposibilă înțelegerea momentului avangardist și a stării de spirit avangardiste, în multitudinea manifestărilor lor.

Bibliografie

Reviste de avangardă din arhiva Muzeului Național al Literaturii Române

1. Alge
2. Clopotul
3. Contimporanul
4. Integral
5. Meridian
6. Punct

7. Radical
8. Simbolul
9. Unu
10. Urmuz
11. Viața imediată
12. Zodiac
13. 75 HP
14. XX – literatură contemporană

Bibliografie critică

1. *Publicații periodice românești*, tom III, Catalog alfabetic: 1919-1924, Editura Academiei Republicii Socialiste România, descriere bibliografică de Ileana Stanca Desa, Dulciu Morărescu, Ioana Patriche, Adriana Raliade și Ileana Sulică, postfață de Gabriel Ștrempel, 1987.
2. *Publicații periodice românești*, tom IV, Catalog alfabetic: 1925-1930, Editura Academiei Române, București, 2003.
3. *Publicații periodice românești*, tom V, Catalog alfabetic: 1931-1935, partea 1, Editura Academiei Române, 2009.
4. Hangiu, I., *Dicționarul presei literare românești* (1790-1990), Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, ediția a II-a revizuită și completată.
5. Hangiu, I., *Presa românească de la începuturi până în prezent, Dicționar cronologic (1790-2007)*, volumul II, 1917-1944, Editura comunicare.ro, 2008.
6. Pop, I., *Introducere în avangarda literară românească*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2007.
7. Pop, I., *A scrie și a fi Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, Editura Cartea Românească, 2007.
8. Pop, I., *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas, 2000.

¹⁰ „Meridian”, *Caet 13* („Caet lunar de literatură”, publicație de Tiberiu Iliescu, redactor M. Saraș, secretar de redacție D. Marian), anul V, 1941, arhiva MNLR, nr. de inventar 31311.

¹¹ Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ed. cit., p. 227.

Caius Traian
DRAGOMIR

Adevăruri care nu se spun



Abstract

Cât de exact ajung să fie cunoscute, publicului și istoricilor, mobilurile unor acte politice decisive? Președintele Charles de Gaulle, una dintre cele mai mari personalități ale secolului al XX-lea nu a propulsat energic evoluția spre unificare a Europei dintr-o oarecare temere asupra incapacității marii sale țări de a redeveni o supraputere, așa cum s-a dovedit în Primul Război Mondial? Războiul Rece nu a devenit un obiectiv al politicii sovietice odată cu lansarea Planului Marshall? Imigrația actuală spre Occident poate fi foarte uman și pozitiv controlată prin acțiunea internațională în zona geopolitică de origină?

Cuvinte-cheie: Uniunea Europeană, Planul Marshall, Războiul Rece, imigrație.

How deep are known, by public and historians, the motives of important political actions? President Charles de Gaulle essentially contributed to the unification of Europe possibly being suspicious about the chance of his country to become again a super-power? The soviet policy, was it induced, reaching the Cold War, by the Marshall Plan proposed to the whole Europe? For now, is it necessary to control the Eastern emigration to West by an international action at the origin?.

Keywords: European Union, Marshall Plan, Cold War, immigration.

Oare chiar sunt adevăruri? Pilat îi răspunde lui Iisus cu o întrebare, atunci când Fiul lui Dumnezeu îi face mărturisirea care avea să aparțină eternității tuturor conștiințelor – că El e venit în lume pentru a aduce oamenilor adevărul. Procuratorul roman rostește știutele cuvinte: „ce este adevărul?” Pilat nu era ostil Mântuitorului, dar era departe de a fi ajuns până la înțelegerea misiunii divine a salvării, întrupată în Iisus. Noi, așa cum spune Apostolul Pavel, vedem lucrurile, lumea, ideile, marile legi, totul turbure – ca în oglindă, ne explică el –, dar vom vedea cândva adevărul în toată demnitatea și limpezimea lui. În lumea noastră modestă, ar fi mai bine spus umilă – prin caracterul trecător al tuturor semnelor, nu

ale Adevărului, care sunt veșnice, ci ale adevărilor noastre omenești, trecătoare, și ale erorilor la fel de schimbătoare și acestea, confuze, dificil de ales după ceea ce reprezintă și după originea lor –, avem convingeri adevărate sau înșelătoare, spunem uneori ceea ce vedem a corespunde unei realități, și aceasta schimbătoare, sau nu arătăm lumii tocmai ceea ce ar putea să fie adevărul pe care apreciem a-l fi descoperit și înțeles, cu speranța că astfel vom face existența semenilor noștri mai ușoară, mai suportabilă, mai puțin complicată. Atunci când, însă, în spatele unui act uman se ascunde intenția unei agresiuni îndreptată asupra umanului ori se preferă obținerea unui avantaj egoist, prin omiterea unui ade-



văr ce rămâne ascuns, cei care practică astfel de lucruri nu au cum invoca ori spera să existe scuze pentru nerelevarea unui presupus adevăr. În cazul buneii intenții, generatoare a faptei, trebuie să fie acceptată omisiunea lăsată să acopere pentru multe conștiințe o înțelegere, pe care ar fi putut să o dobândească, avem dreptul să considerăm ca inocuă, sub raport moral, obturarea căii de acces către mai multă cunoaștere? Sfântul Augustin aduce drept convingere a sa ideea că binele nu poate fi decât adevărul; Hegel ne spune, pe de altă parte, că adevărul este integritatea – am înțelege de aici că a nu avea parte de întreg adevărul înseamnă a nu avea parte de adevăr și, prin consecință, nici de bine. Nu voi merge mai departe, pe calea oarecum inversă, că binele integral nu este decât în Dumnezeu și că, oricând, prin voința Sa, binele va fi prin Dumnezeu, că, deci, adevărul este Dumnezeu, precum Cuvântul ("Eu sunt Calea, Adevărul și Viața!"), dar că noi nu știm câte adevăruri parțiale, simple, lipsite

de amploare și de pretenții plutesc temporar și nesigur în jurul nostru. Pe unele reușim doar să le presupunem, să le suspectăm, dar, oare nu am face bine să vedem care este marja de încercări ori de joc a drumului pe care acestea au a participa la istoria societăților omenești? Nu cunosc adevăruri care nu se spun și care să poată fi considerate sigure adevăruri, dar ce s-ar întâmpla dacă unele dintre ele ar fi chiar adevărate? Am vedea, am privi istoria într-un mod poate mai nesigur, dar mai curajos, mai detașat, am vedea evoluțiile lumii ori istoricii și, deci, politicienii într-o manieră mai deschisă opțiunilor libere, nu angajați aberant, înșelător, fals. Poate că nu doar curiozitatea este o virtute aptă a genera cunoaștere, ci și suspiciunea.

Charles de Gaulle a fost unul dintre acei câțiva foarte mari oameni ai secolului al XX-lea. A salvat nu doar Franța, ci Europa, oferind până și Marii Britanii dreptul de a nu fi socotită doar vârful estic de săgeată al puterii și concepției americane de existență

politică; chiar dacă nu a dorit să includă în construcția europeană țara prin care a reușit să dezvolte acțiunea sa dedicată Franței, a arătat că istoria este sau poate fi voință și inteligență umană, că forța autorității poate însemna democrație și nu se confundă cu dictatura decât dacă nu mai este propriu-zis autoritate, ci pur și simplu dictatură. Ceilalți doi mari oameni ai contemporaneității lui Gaulle din întreaga lume îi socotesc – sper de loc subiectiv – a fi fost și a rămâne Mahatma Gandhi și Juan Domingo Peron, dar nu îmi voi explica aceste alegeri aici, considerațiile necesare unei astfel de digresiuni neprivind subiectul scurtului eseu de față. I se datorează generalului de Gaulle în cea mai mare măsură realizarea, în cele din urmă, a Uniunii Europene, căreia acum îi aparține și România. Așa cum bine se știe, Jean Monnet este inițiatorul Comunității Europene a Cărbunelui și Oțelului – pe care o prezidează între 1952 și 1955 –, acest nucleu originar al Europei unite; Robert Schuman se asociază eforturilor lui Monnet și contribuie la reconcilierea franco-germană. Tratatul franco-german este semnat însă în 1963 de către președintele de Gaulle și cancelarul Konrad Adenauer. Președintele de Gaulle avea să vorbească Europei și lumii despre necesitatea construirii unei Europe unite de la Atlantic și până la Urali. Toate aceste lucruri sunt bine cunoscute, intrate în orice istorie scrisă – există însă în acțiunea generalului, care a dat impulsul hotărâtor spre a ajunge, trecându-se prin Comunitatea Europeană la Uniune, un adevăr păstrat în rândul celor despre care nu se vorbește? Nu am și nu avem, noi europenii și nici alții interesați sau nu de politică și istorie, cum afla adevărul de dincolo de evenimente, declarații și acte oficiale. Nu putem nici măcar susține printr-un demers deductiv existența unei asemenea idei sensibile și rezervată doar sieși ori, eventual, încă unui restrâns grup de apropiați. Revenit în Franța sa în mijlocul lui 1944, împreună cu toate forțele eliberatoare, inclusiv cele franceze formate la apelurile și prin eforturile sale, generalul a spus clar: au fost până acum 98% colaboraționiști sau petainiști, iar acum sunt 98% rezistenți. Am sentimentul că de Gaulle a gândit la țara sa, iubită, elogiată de el, apreciată, cu totul



îndreptățit, ca fiind de o incomparabilă importanță culturală, de civilizație, tradiție și de un mare viitor, ca la una totuși vulnerabilă, într-o lume a unor foarte mari puteri. A preferat să o protejeze, neîncercând a o face să revină la condiția centrală deținută din timpul marilor regi, din epoca napoleoniană sau fie și din ceea ce a reprezentat în Primul Război Mondial, conferindu-i un loc de seamă într-un gen de superputere compozită, în care un rol economic esențial îi revenea Germaniei, într-o Europă Occidentală unită. În Europa viitorului viziunii sale, în Europa unită de la Atlantic până la Urali, Franța, Germania și Rusia ar putea reprezenta drept credința sa, forța de balans a politicii și istoriei mondiale. De altfel, un influent săptămânal politic din New York a publicat, la începutul anilor 1990, un editorial intitulat *Imperiul francez al Europei*, în

care cooperarea franco-germană era văzută ca sursa unei evoluții de o enormă putere și capacitate de orientare pentru multe națiuni; spațiul dintre Oder-Neisse și Urali nu era luat însă în considerație expresă.

Cum a început Războiul Rece? Evident, Uniunea Sovietică a lui Stalin a încercat și reușit instalarea a unor guverne comuniste în Europa de Est, între 1945 și 1958, cu ușurință, dată fiind enorma sa putere militară, necontestată de nimeni, desfășurată până acolo unde se decisese la Teheran, Ialta și Potsdam, că se socotește acceptabil de către aliații anglo-americani, să se desfășoare, deci, până la ceea ce avea să fie Cortina de Fier. Lucrul nu a convenit statelor occidentale, dar – iată un adevăr niciodată recunoscut, însă foarte probabil – aceste state au fost fericite că Iosif Stalin nu a dat curs propunerii lui Gheorghe Jukov (despre care aveau să știe în concret abia mult mai târziu) de a continua marșul până la Atlantic. Uniunea Sovietică încălcăse, totuși, promisiunea de a nu încerca să impună schimbări de regimuri în sfera sa de influență. Reacția Statelor Unite este una mai niciodată considerată ca o reacție. Secretarul de stat al lui Harry Truman, George Marshall, oferă întregii Europe ajutorul economic, conform unui plan, ce avea să fie cunoscut sub numele său. Un ajutor este oricum și oricât de favorabil, fiind o acțiune de influență. Evident – lucrul este bine știut –, țările rășăritene au refuzat Planul Marshall. O directivă a lui Hitler din 1938 hotăra ca în România să nu se intre prin mijloace și pe cale militară, ci economică. Dacă dominația sovietică era deja instalată, în zona sa de influență reacția dură a lui Stalin, după o oarecare perioadă postbelică de curtoazie față de Statele Unite, sunt convinși că a survenit ca urmare a ceea ce dictatorul sovietic a considerat a fi o încălcare a teritoriului aflat sub puterea sa discreționară. S-a înființat în respectiva perioadă Cominformul, deci o adevărată internațională comunistă și, astfel, o adevărată derivă a confruntării, a transformat istoria lumii într-o încercare halucinantă a acumulării forțelor distrugerii. Binele are un teren limitat de împlinire pe o planetă populată de o specie inteligentă, însă gata oricând să pună inteligența în serviciul și, deci, subordinea crimei.

Migrația populațiilor defavorizate din nordul Africii, din Orientul Apropiat și Mijlociu este analizată, condamnată, uneori scuzată, dar niciodată văzută dintr-un unghi cu adevărat umanist. Nu se sesizează un lucru simplu, absolut: la migrații nu se va putea renunța, cel puțin nu în condiții umane, decât prin faptul că motivele pentru care populații numeroase pornesc acum în refugieri să nu mai dorească și, deci, să nu mai aibă motive să emigreze. De ce nu sunt cercetate lucrurile cu deplină deschidere în acest mod? Pentru că nu poate fi vorba de a dobândi succes pe o astfel de încercare decât pe trei căi diferite, toate dintr-un motiv sau altul neconvenabile. Prima o constituie crearea în teritoriul musulman a unei zone sau chiar a unui nou stat, controlat a fi neorientat către terorism, de primire de imigranți și ajutorare a acestora până la debutul unei dezvoltări autoîntreținute a acelei vaste comunități! O a doua poate fi o intervenție a țărilor dezvoltate, sub control internațional și, evident, instituțional, corect, asupra Orientului Apropiat și Mijlociu, urmărindu-se continuu funcționarea sistemelor de drept și administrație democratică în zonele-țintă. În sfârșit, țări occidentale, extrem orientale sau sud-americane dezvoltate să programeze o activitate de implantare de comunități productive, formate în cursul procesului de imigrare pentru activități economice definite. Nu cred că există mulți oameni politici influenți în lume care să trateze cu seriozitate necesitatea unor astfel de abordări ale fenomenului marilor migrații, care, presupun, abia încep acum să se producă, deși ele par a fi deja devastatoare – America de Nord s-a populat astfel, dar fenomenul nu este analizat în această perspectivă, tocmai pentru că imigrația în ceea ce avea să fie teritoriul actual al Statelor Unite se făcea pe mari suprafețe, fie puțin populate, fie populate de etnii în incapacitate de a se proteja de imigranți.

Iată deci două probleme de domeniul istoriei trecute, prea puțin rezervate unei tratări deschise, și încă una ținând de prezent și de viitorul imediat. Am luat în considerație posibile adevăruri legate, când și când, măcar de un intelect care nu se păzește de tentația suspiciunii.

Transmodernism și poezie

Résumé

Analiza întreprinsă se înscrie în aria de preocupări a transmodernității, sub presiunea proceselor globalizării, tot mai evidente și în cultură. Sunt oferite nume de teoreticieni și de poeți. Poetul, ca inventator, este interpretul unei adevărate simfonii spirituale și trăiește într-o altă dimensiune. Este posesorul unei alte dinamici, se conectează la tehnologii și, conform înaltei sale conștiințe poetice, cultivă cu tendință o poetică transdisciplinară aparținând unui orizont deschis și în continuă expansiune.

Cuvinte-cheie: canon estetic, poetică, noile tehnologii, transmodernitate, globalizare.

Les analyses entreprises en ce essai s'inscrivent dans la direction transmoderne, sous la pression de processus globalisant auquel on assiste tous dans la culture. Le poète inventeur participe à l'interprétation d'une symphonie spirituelle transmoderne. Il vit effectivement dans une autre dimension, une autre dynamique, reliée aux nouvelles technologies, et d'un haut niveau de conscience, avec la tendance du cultiver un discours poétique transdisciplinaire dans un horizon en continuelle extension.

Mots-clés: canon esthétique, poétique, nouvelles technologies, transmodernité, globalisation.

Un volum de poezie trebuie să funcționeze ca un organism perfect sincronizat, pentru a rămâne viabil; e vorba de sincronizarea tuturor componentelor sale, de la titlu până la ultimul text. Există texte poetice care pot avea o structură ideatică atât de fin încrustată în expresia lor încât devin neperisabile, termenul lor de folosință, de valabilitate, fiind nelimitat. Eu le-am denumit poeme transmoderne. Se întâmplă ca evaluarea lor exactă și corectă să fluctueze în critica istorică. E o altfel de construcție expresivă. Un conținut al trăirii spirituale, reflectat într-o poezie, nu este un lucru tocmai simplu, aflat la îndemâna oricui. Fără talent enorm și cultură asimilată din mai multe domenii, totul nu-i altceva decât o

încropeală verbală. Într-un interviu acordat lui Ilie Purcaru (1972), Nichita Stănescu spunea ceva foarte interesant, referitor la scrierea unei cărți de poezie. „Dar cred că saltul de la poezii la poezie se face în momentul când ai revelația unei idei unitare, a unei cifre impare. Ea nu suportă niciun fel de translație colaterală, adică dacă nu se rezolvă fie într-o acțiune existențială, fie într-o dogmă lapidară, intimă, ci rămâne ca un fel de piatră la creier, adică se transformă în obsesie, cred că atunci – și numai atunci – poetul își poate pune în mod real problema unei cărți. Aventura scrierii unei cărți de poezie este ciudată și inefabilă ca însăși poezia.” Poeți care scriu cărți de versuri avem cu duiumul în România, dar creatori de

poezie, veritabili inventatori ai ei, nu-s prea numeroși. Mari inventatori ai poeziei au fost la noi Eminescu, Bacovia, Stănescu, Arghezi, în sensul creării unui univers poetic nou, distinct, inconfundabil. Asta voia să spună Nichita Stănescu prin celebra sa formulare: „Poet este doar acela care naște.” A face versuri e una și a crea, a inventa acea atmosferă poetică personală, proprie, acea „stare a poeziei” care să poarte amprenta invenției tale e cu totul altceva. Samuel Butler spunea că: „a face versuri înseamnă să cultivi forma cea mai plată de poezie: în zilele noastre nici unui poet mare nu i-ar trece prin minte să scrie versuri”. Și, cu toate acestea, predomină peste tot versificatorii. „Revelația unei idei unitare” invocată de Stănescu, în alcătuirea unei cărți de veritabilă poezie, presupune structurarea viziunii omogene a întregului volum, a geometriei lui interioare, prin multiplicarea vocilor poemului. Sonoritățile tăioase ale poemelor, alternând cu cele joase, catifelate, sau imaginile toride, cu cele pline de melancolie. Există un adânc lirism al trăirii. Un poet este un arhitect al profunzimilor; delicatețe, diafanitate, filigramări expresive, broderii sonore rarissime. La fel, contează enorm asamblarea părților în volum, spre a-i conferi omogenitatea necesară, în conformitate cu titlul care să focalizeze prin conotațiile sale întregul conținut. Un astfel de titlu este *Plumb* la Bacovia. Dar conștiința creatoare a unei opere o ai sau nu. De ea depinde noblețea spiritului creator. Și asta se poate vedea în gesturi și cuvinte alveolare, în metamorfozele ideatice, în transpunerile lor în fundalul motivelor și temelor aferente, în plasticitatea și armonizarea lor și, mai ales, în vastitatea și anvergura gândirii lirice încorporate într-o carte de poeme și nu de oarecare versuri incoerente, fără fiorul vreunei idei în ele, înșirate în volume mătăhăloase, în calupuri, în blocuri compacte, grele, cărmidoase, ca niște cutii goale. În cartea sa, *Problemele esteticii contemporane*, esteticianul Jean-Marie Guyau avansează câteva idei foarte utile demonstrației de față. „În literatură și în poezie, ca în oricare artă, nu poate exista revoluție în formă fără o revoluție în idei: este ceea ce uită prea mult preținșii

noștri înnoitori de astăzi (...). Așadar, principiul ultim al limbajului este gândirea și numai ea, modificându-se, poate să modifice profund ritmul și armonia versului.” Concluzia lui Guyau, în capitolul „Gândirea și versul” din finalul cărții sale, este că „forța și varietatea gândirii determină armonia versului”, poezia fiind văzută ca „o simfonie a cuvântului și a gândirii. Faptul acesta explică imposibilitatea de a traduce în vers o gândire deja exprimată și, întrucâtva, răcită. Nu se poate turna în formă decât metalul topit”. O astfel de „simfonie a cuvântului și a gândirii” poate fi considerată capodopera lui Nichita Stănescu, *11 elegii*, o meditație filosofico-lirică despre omul ancorat în decorul unicei sale vieți („el începe cu sine și sfârșește cu sine”), în decorul acestui microclimat existențial. Centrul de greutate al operei stănesciene e de aflat în cele „11 elegii”, la fel cum, în cuprinsul lor, elegia numită emblematic *Omul fantă*, cea nenumărată (a 12-a), este nucleul gravitațional, ținând în jurul ei, precum o inimă, pe toate celelalte unsprezece. Ceea ce impresionează în cartea *11 elegii*, în primul rând, este mișcarea ideilor, mișcarea imaginilor, complexa mișcare a colosalelor imagini și idei cuprinzătoare, unice, irepetabile. S-a spus că, prin creația lirică stănesciană, avem a treia mare reformă a limbajului din poezia românească, după aceea a lui Eminescu și Arghezi. Dar aș avansa ideea că, în cazul său, avem nu doar o revoluționare a mijloacelor de expresie, ci și a capacității cuprinderii poetice a ideilor, adică a viziunii. Consider poezia lui Nichita Stănescu cea mai performantă și transmodernă poezie din literatura română. El rămâne un autentic inventator de poezie, un explorator de noi orizonturi ale lirismului, dincolo de frontierele comune știute. La antipodul său, pot fi situați poeți precum Adrian Păunescu, Cezar Ivănescu, Ion Alexandru sau Ion Gheorghe, versificatori notorii, autorii unor cărți masive, pline cu „poeme” torențiale, aluvionare, faraonice, în spiritul și litera defunctei „epoci de aur”, excelând prin acest gigantism găunos și păgubos. Un poem care transmite ceva esențial în actualitate va transmite oricând și pentru tot-



de-auna, oricărui om, indiferent de ce limbă vorbește și a cărei cultură îi aparține, în câteva cuvinte. Important e ceea ce transmite. O creație perfectă supraviețuiește creatorului ei, în funcție de câtă viață din viața sa i-a dat, devenind transmodernă când nu se perimează, regenerarea ei perpetuă fiind asigurată de un șir de lectori din toate generațiile succesive, care urmează momentului în care a fost inventată, adică realizată ca valoare distinctă. Condiția esențială și definitorie este ca, prin calitățile sale intrinseci, prin conținutul său expresiv, ideatic și de trăiri umane profunde, autentice, creatorul să-i poată asigura resursele unei asemenea longevități și vitalități nepuizabile. „Poezia, adevărul științei, este o interpretare a lumii. Dar interpretările științei nu ne vor da niciodată acea înțelegere intimă a lucrurilor pe care ne-o procură viziunile poeziei, căci ele se adresează unei facultăți limitate, nu omului în totalitatea sa... Generalizarea afectivă provocată de artă ne oferă o per-

spectivă mai mult sau mai puțin îndepărtată asupra unor deslușiri pe care știința abia le va descoperi, poate, cândva. Poezia este ea însăși un fel de știință spontană. Marea artă nu rezidă în reverii goale și sterile, spulberate de precizia determinărilor științifice. Gândurile sublime ale poeziei sunt totdeauna deschideri asupra prezentului și viitorului, de care spiritul uman nu se va putea lipsi niciodată”. Aceste precizări de mare finețe ale lui Guyau, scrise acum 80 de ani, sunt foarte actuale și confirmate de realitatea zilelor noastre, aceea a transdisciplinarității și multiplelor niveluri de realitate. În capitolul VI, referitor la „poetica cuantică”, din celebrele sale *Teoreme poetice*, Basarab Nicolescu aduce la zi ceea ce Guyau abia întrezărea. Am extras câteva dintre ele, necesare expunerii noastre. „Poezia este suprema exprimare cuantică a lumii. Mecanica cuantică descrie mecanica universului, în timp ce poezia îi revelează secrete dinamice.” În viziunea lui Basarab Nico-

lescu, „cunoașterea poetică este cunoașterea cuantică a terțului tainic inclus”, iar „imaginele poetic nu este nimic altceva decât imaginarul cuantic”. El susține că „în mod evident, cuvintele sunt cuante”, iar poezii „sunt cercetători cuantici ai terțului tainic inclus”. Sau „actul științific și actul poetic sunt așadar rezultatul unuia și aceluiași demers”, deoarece „a capta inefabilul e o contradicție în termeni”. Mă întreb câți dintre semenii noștri își vor putea asuma vreo responsabilitate de natura celor la care aspiră Basarab Nicolescu, ca de exemplu: „Teoreme poetice, teoreme profetice sau axiome ale Evidenței Absolute? Trebuie oare să alegem?” Altele sunt de domeniul științifico-fantastic: „Diferența dintre omul terestru și omul cosmic este la fel de mare ca aceea dintre maimuță și om. Iată de ce fiecare țară ar trebui să creeze un Minister al Afacerilor Cosmice, condus de poezi”. Sau: „Mai puternică decât cicloanele, furtunile, potopurile, epidemiile sau nenumăratele bombe, insurecția poetică va mătura într-o zi pământul ca o orbitoare lumină de iubire, în numele drepturilor omului cosmic”. Până când va fi să se realizeze această fabuloasă „insurecție poetică” visată de Basarab Nicolescu, consider că e de datoria artistului să caute drumuri noi în artă, spre a nu sfârși în jalnica plafonare. Imperativul major al creației lirice în acest moment al noului secol e modelat și direcționat de expansiunea transmodernă a întregii omeniri, aflată în plin proces de globalizare. Important e ce spunem, cât și cum spunem prin poezie, având în vedere un lector evoluat și extrem de mobil, mult mai complex, mai cultivat și motivat estetic decât cel din secolul trecut. Transmodernismul este o direcție cultural-științifică mondială, singura de asemenea anvergură, în care nu mai putem vorbi, la noi, despre implementarea unor „forme fără fond”, la care se referea Titu Maiorescu. Fondul atrage deja după sine toate formele noi ale unei culturi aflate în arena mondializării, datorită asaltului globalizant al informației instantanee și cunoștințelor avansate, în timp real. Internetul este promotorul acestei „insurecții” culturale ireversibile. Orice izolaționism

e amendat și eliminat din start de noile generații aflate în expansiune predominantă. „Primăvara revoluțiilor” din sfera culturii și civilizațiilor globale este o dovadă definitorie a fenomenului mondialist expansionist, cel mai spectaculos, după extraordinara și nesperata prăbușire a comunismului de la sfârșitul secolului al XX-lea. Consider transmodernismul un fenomen transnațional global, atât științific, cât și cultural, specific noului secol abia început, cel al mondializării transfrontaliere. Să fim înțelegători cu acest fenomen, care pe cei mai mulți dintre noi i-a cam luat pe sus, pe nepregătite. „Omul nu a evoluat într-un supermarket. Dacă făcea asta ajungea un vierme parazit fără creier. Viermii intestinali chiar trăiesc ca într-un supermarket, unde nu e nevoie să plătească”, spune dna Amalia Diaconeasa în cartea sa, *Civilizația foamei*, p. 81. Iată că lumea evoluată, civilizată și superior organizată a început să fie invadată de către cei care o văd ca pe un supermarket al opulenței, plin de bunătăți, numai bune de consumat. Migrația și invazia transfrontalierilor spre țările superdezvoltate, în marea lor majoritate tineri și foarte tineri, este o provocare, ca și testul noii societăți globale care se prefigurează la orizont. Am amintit acest episod al milioanelor de tineri migranți, aflat în derulare, tocmai spre a vedea amploarea fenomenului mondializării culturii umane actuale. Veți întreba ce legătură au toate acestea cu poezia și transmodernismul din cultură. Voi apela tot la Basarab Nicolescu, cel care, la capitolul VI – „Cosmodernitatea” – din cartea sa celebră *Teoreme poetice* (Ed. Junimea, 2007), publicată inițial în Franța, Ed. Rocher, 1994, face aceste avertismente: „Sclavi ai gândirii binare, visăm cu toții să iubim, să construim și să clădim paradisul terestru. Și suntem uimiți văzând ura și autodistrugerea năpădind pământul pentru a instaura infernul în această lume.” (teorema nr. 5). Sau teoremele următoare, nr. 7 și 10: „Războaiele sunt întotdeauna bipolare: Est-Vest, Nord-Sud, dreapta-stânga, sus-jos, țări sărace-țări bogate, unii contra celorlalți. Ce dovadă mai clară a barbariei noncontradicției decât aceea a imposibilității de a număra dincolo

de «doi»?», iată sursa conflictelor. „Când religia devine neglijentă, își neagă propria-i natură. Și asistăm atunci la nașterea religiilor-ideologii, a religiilor-fanatisme, a religiilor-antireligii. Ce pomană pentru cerșetorii sacralului!” În prefața cărții lui Basarab Nicolescu, Michel Camus face aceste observații pertinente și necesare: „Dacă scrierea «teoremelor» nu exprimă ceea ce este convenit să numim genul poetic, vocea, până astăzi necunoscută, pe care «teoremele» o fac auzită revelează un nou arhetip de poet științific, ivindu-se în epoca noastră apocaliptică printr-un imprevizibil fenomen de mutație. Poet în suflet, desigur, dar *metapoet*, pentru care scrierea poetică nu mai este un scop literar în sine, ci mijlocul operativ al unei cercetări transpoetice, de cunoaștere tăcută: «în epoca trandisciplinară, lumea va fi plină de tăcerea cuvântului poetic».” (p. 52). Miza „teoremelor poetice” ale lui Basarab Nicolescu este dinamica lumii actuale, realizarea *sensului* ei prin *trandisciplinaritate* și *cosmodernitate*. Trandisciplinaritatea e văzută ca „o formă de gândire radical nouă, generată de cosmodernitatea științifică”, „o tentativă de a regăsi un echilibru între cunoaștere și ființă”, studiind „interacțiunea dintre științele exacte, științele umaniste și științele terțului tainic inclus”. Mondializarea cunoașterii impune această viziune imperativă a eului creator, a ființei creative prin excelență, cum este omul. Autorul *Cosmologiei jocului secund* propune o revoluționare a gândirii și actelor umane responsabile, preocupările sale vizând relațiile dintre artă, tradiție și știință. „Trandisciplinaritatea produce transformări cuantice: religia în transreligie, istoria în transistorie, etica în transetică. Astfel, prin succesive transformări cuantice, lumea noastră va ajunge la o adevărată eră a păcii.” El spune că, la ora de față, în actualul stadiu de evoluție istorică a omenirii, nu există decât o singură alternativă: „*autodistrugere sau civilizație planetară* (s.n.). Numai trandisciplinaritatea poate genera o civilizație planetară”. Demersul, prin definiție cuantic și vizionar, al lui Basarab Nicolescu pornește de la constatări și observații cât se poate de evidente: „Natura este, prin defini-

ție, transnațională și transreligioasă.” Aducând lucrurile în sfera umană, el propune un fundament al criticii, arătând că „în fața Celui Etern suntem cu toții niște transnaționali. Transnaționali n-au nevoie de un teritoriu: Pământul este pământul lor. Dar teritoriile lor sunt ocupate și stăpânite de prostie.” Dar iată că, în momentul de față, „transnaționali” agită spiritele pe bătrânul continent, Europa fiind luată cu asalt, spațiul *Schengen* fiind bulversat. De aceea, Basarab Nicolescu e îndreptățit să spună că „diferența dintre Occident și Orient aparține unei alte epoci. În era transdisciplinară nu va mai exista decât Aurora mereu născândă” și că „istoria ar trebui închisă într-un azil de nebuni. Dar atunci omenirea ar putea inventa o istorie dincolo de istorie?” Ceea ce propune acest fizician al particulelor elementare și poet al invizibilului cuantic e de o mare temeritate, ținând cont de faptul că are în vedere transumanismul ca „miez viu al vieții pe pământ”. El știe că „în fizica contemporană, noțiunea de obiect este înlocuită prin cea de eveniment, de relație, de interconexiune. Astfel, locul rămâne liber pentru transpolitică” și, ca atare, este în măsură să ne prevină, să ne facă atenți asupra faptului că „transistoria este istoria tuturor istoriilor. Există o carte a istoriei, așa cum există o carte a naturii. Transistoria – mișcarea printre rânduri a cărții istoriei. Ea este lectura invizibilului făcut vizibil. Transistoria povestește istoria terțului tainic inclus”. Iată de ce acest mare gânditor umanist al zilelor noastre este în măsură să afirme că „poetii sunt fizicienii sensului. Ei folosesc cuvintele ca instrument de investigare a ceea ce se află dincolo de cuvinte. Natură universală pentru care universul fizic este doar una dintre fațete. Iată de ce o teoremă cum e următoarea va părea absurdă multora: „singura voință politică eficientă este voința poetică”, iar o alta visează un viitor auroral: „în era transdisciplinară, lumea va fi plină de liniștea cuvântului poetic”, fizicianul ca și poetul din el argumentând că „imaginationul poetic nu este nimic altceva decât imaginationul cuantic”. Este cazul să precizez că „teoremele poetice” ale lui Basarab Nicolescu nu trebuie

luate ca niște tablete euforizante, ele vizând eul nostru pământean în evoluția sa istorică, terestră, pe cale de a se cosmiciza și având rădăcini adânci în viața lumilor locale, în ceea ce istoricii numesc „local life worlds” și glocalizare, adică întrepătrunderea local-global, în evoluția globală comună, marcată de expansiunea transnațională a valorilor. Expunerea mea din acest eseu vrea să spună că poezia, creația lirică în esența sa, nu mai poate fi analizată din perspectiva modernismului sau a postmodernismului. „Poezia nu mai poate fi redusă doar la „canonul de Luni”, cum se întâmplă să fie văzută la noi. Orientarea mea transmodernă a devenit evidentă și definitivă, începând cu anul 2000, prin extensia temelor tratate, prin acuratețea organizării volumelor, dar mai ales prin conturarea imaginii poetului văzut ca un inventator redutabil. Mondializarea cunoașterii impune această viziune a eului creator din domeniul lirismului. În antologia mea, intitulată *Poeme transmoderne* (Editura Brumar, Timișoara, 2012), aduc și argumentele aferente: „Fiind un produs spiritual activ și în expansiune, adică viu, transmodernismul nu este o revelație, ci o revoluție a cunoașterii oamenilor de acțiune de pretutindeni, în sensul evoluției lor pre solidaritatea salvării prin cunoaștere eficientă și durabilă la scară mondială.” Conexiunile vizibile și punctele nodale ale lirismului noii mele viziuni transmoderne au devenit evidente în volumele recente: *Fosa Paradis* (Brumar, 2013), dar mai ales în *Atomografie* și *Atomogeneze*, apărute în 2014 și, respectiv, 2015, la Editura Bibliotheca, Târgoviște. Puse în pagină, textele noilor volume par să excludă orice legătură cu ceea ce se înțelege, în general, prin poezie, dar dincolo de țesătura verbală se disting nebănuite profunzimi ale acestei realități devoratoare, ale noii viziuni cuantice a realităților din lumea noastră, mai exact a ceea ce geniul lui Basarab Nicolescu a definit cu precizie: „Adevăratul sens al sărbătorii: pătrunderea unui nivel de realitate într-un alt nivel de realitate. Lumea este plină de miracole. Miracolele conțin dimensiunea poetică a existenței”, el făcând această paradoxală și senzațională descoperire: „Nu ne

tragem din maimuță, ci din particule cuantice. Deci, maimuța se trage din om.” Originea și metamorfoza lirismului meu din volumele *Atomografie* și *Atomogeneze* sunt consolidate prin lecturi asidue din Ștefan Lupașcu, Basarab Nicolescu, Theodor Codreanu, din fizicienii cuantici, dar și prin Constantin Brâncuși, genialul nostru inventator al sculpturii de factură transmodernă. Arta, în general, și poezia, în special, vizează acei destinatari care „simt enorm” și gândesc suficient de mult. Energia ideatică, identificată, concentrată în conotațiile expresivității poemelor unui volum bine organizat, poate să fie inepuizabilă în timp, păstrându-și forța sugestivă intactă pentru lectorul evoluat. Un poem viu, cu un nucleu ideatic activ și puternic, prin structura cuantică a cuvintelor sale, poate fi reactivat oricând, fiind asamblat într-o sintaxă atractivă, esențială, memorabilă. El se distinge, în primul rând, prin faptul că cheamă lectorul la el, persistând în memoria sa comodă, leneșă, revenind provocator și necesar, convocându-l la eternul dialog. Tocmai acest lucru îl are în vedere Basarab Nicolescu atunci când spune: „Prima mea iubire, marea mea iubire, neuitata mea iubire – Omar Khayyam”, poetul iranian fiind inventatorul nemuritoarelor rubaiate, traduse recent direct din limba persană de exegetul său Gheorghe Iorga, acesta numindu-l, pe drept cuvânt, „cel mai cunoscut și popular poet al tuturor timpurilor”; în cazul său „traducerile s-au dovedit a fi instanța supremă, prin care s-a consacrat în universalitate”. Într-adevăr, rubaiatele, aceste lapidare catrene khayyamiane se mențin la o înaltă cotă valorică în universalitate de aproape nouă secole. Asemenea rubaiatelor lui Omar Khayyam, toată sculptura lui Brâncuși este o poezie concentrată, esențializată, de la el eu învățând de mult să spun foarte mult în numai câteva cuvinte esențiale, durabile. Iată esența poeziei transmoderne pe care o cultiv și pe care mă străduiesc s-o realizez. Transmodernismul pentru mine e un nou concept estetic. Vitală e transmutația existențială, în formule memorabile, a lumii noastre.

Maurice Florence despre Michel Foucault. „Noi... Michel Foucault”

Abstract

Studiul de față își propune să reacționeze la două semnale receptate dinspre arealul filosofiei politice: primul vizează afirmația lui Roberto Esposito (Third Person, 2012) care susține că „Foucault nu a fost o persoană”, ci o sinteză de forțe opuse, un comutator investit cu misiunea de contorsionare a evenimentului fără nume, sincronizat unei mișcări, deopotrivă, violente și pașnice de extraversiune; al doilea semnal, cu implicații în transferul/circuitul Michel Foucault-Maurice Florence/colectivul Maurice Florence, face referire la obiceiul lui Foucault de a vorbi despre sine ca și cum nu ar fi același, stratagemă care lansează multiplicarea trifazică de personalitate și reconfirmă efectul matrioska, regăsit generic în sintagma eliptică „noi... Michel Foucault” (Foucault 1, 2 și 3). Un paradox, așadar, pentru că Foucault se prezintă în stil labirintic: fie nu este, fie se manifestă printr-un altul/același care vorbește despre sine-ca-despre-un-altul, fie dacă este, nu se regăsește în unu, ci în trei.

Cuvinte-cheie: Michel Foucault, Maurice Florence, biografie, biotabloidizare, index de dicționar.

The present study offers a reaction, through adequate comments, to two signals received from the area of political philosophy: the first targets Roberto Esposito's statement (Third Person, 2012) maintaining that „Foucault was not a person” but a synthesis of opposing forces, a commutator invested with the mission of contorting nameless events, synchronized with a movement which could be considered at once violently and peacefully extroverted; the second signal, with involvements within the transfer/circuit Michel Foucault-Maurice Florence/Maurice Florence collective will reference Foucault's habit of talking about himself as if he were not the same person, a strategy relaunching a tri-phased personality multiplication and reaffirming the Matrioska effect, generically found, in its original state, inside the elliptical formulation „we... Michel Foucault” (Foucault 1, 2 and 3). Thus, what we have here is a paradox, because Foucault introduces himself in a labyrinthine style: he either is not, or does not manifest himself through another/the same who speaks about himself as if he were someone else; or, if he is, he cannot be found in one, but in three.

Keywords: Michel Foucault, Maurice Florence, biography, bio-tabloidization, dictionary index.

Michel Foucault (re)/(de)vine „filosoful bun la toate” – speță de utilizare și uzare în exces –, nod atractor pentru orice tip de refe-

rință sau suport-sprijin al oricărui demers științific. Citat, parafrizat, publicat și tradus – eludându-i-se biografia în sens *hard*¹ sau,

Viorella MANOLACHE, cercetător științific III, Institutul de Științe Politice și Relații Internaționale „Ion I.C. Brătianu” al Academiei Române, București, departamentul de Științe Politice; e-mail: vio_s13@yahoo.com; viorella.manolache@ispri.ro.

1 Dintr-un dosar *serios* al biografiilor foucaultiene nu pot lipsi (selectiv) [dublate de centrele de cercetare, resursele online, *info*-urile dedicate filosofului] volumele: Machiel Karskens, *Bibliographies*, 2013;



din contră, reconvertind-o *soft* în subtext –, spațiul românesc nu ezită, sincronizant, în a-l considera pe filosoful francez un *dandy scriptic*, un *ghid subversiv* sau un *filosof năstrușnic*, la distanță, încă, de registrul (supra)saturat de aventura/moda biografii-*lor* sau ultraserioase sau superscandaloase.

Biografiile² dedicate lui Foucault *atrage* filosoful în *capcană*, îl *momesce* cu toată rezistența și opoziția declarată dinspre o *doză recalcitrantă și alergică la biografie* (asemenea

lui Bernard Shaw, Foucault nu colaborează, refuză ferm etichetările sau, kafkian, cere, prin testament, arderea manuscriselor), sub primatul unei „vieți neinteresante care nu merită ținută secret, dar nici publicată”³. Misogin, seducător, brutal sau generos, ofensator, manipulator al unei ironii sadice, arogant și mistificator, autodistructiv, celebrator sadeian al orgiasticului⁴, cu răs caustic și necontrolat, vizionar al plăcerii, experimentator necenzurat al corporalității, al stării de transă-limită, obsedat de moartea despovărată de dimensiunea tragismului – toate aceste calificative denumesc ipostaze complementare într-un profil contradictoriu, puternic individualizat, care explică indirect *tabloidizarea* filosofului (aluzie la schema lui Ian Ravenscroft), pentru că „vine un moment în care fiecare trebuie să se confrunte cu ceea ce a gândit și ceea ce a făcut”; poate de aceea rațiunea și luciditatea sunt cultivate de *filosofia-ca-act-trăitor*⁵.

*Nu simt că este necesar să știu exact cine sunt*⁶ – mărturisirea Michel Foucault, gestionând imposibilitatea sedimentării/opririi într-un anumit punct al mișcării-cu-valoare-definitorie: *una* este identitatea intelectuală, de simplu cititor din Belo Horizonte, *alta* este tentația obsesivă de a scrie un roman porno la Hamburg, *alta* o reprezintă efervescența unei Gay Parade la Toronto, *altă secvență* se confundă cu momentul revoluționar de la Sorbona (cu aluzie la mișcările studențești din ianuarie 1969), o *alta* este experiența-limită din Death Valley și, cu siguranță, o cu *totul alta* se consumă la Uni-

Didier, Eribon, *Michel Foucault*, Cambridge, 1991; Frédéric Gros, *Michel Foucault: «Que sais-je?»*, 2010; Barry, Smart, *Michel Foucault*, 2002; Richard A. Lynch, „Two Bibliographical Resources for Foucault’s Work in English”, in *Foucault Studies*, 2004; Timothy J. Armstrong (ed.), *Michel Foucault: Philosopher*, 1992; Gary Gutting (ed.), *Cambridge Companion to Foucault*, 1994; Hugh Silverman (ed.), *Foucault’s Genealogies*, 2003; Philip Barker, *Michel Foucault*, 2000; Jean Baudrillard, *Oublier Foucault*, 1977; Gilles Deleuze, *Foucault*, 1986; Gary Gutting, *Foucault: A Very Short Introduction*, 2005; José G. Merquior, *Foucault*, 1987; Sara Mills, *Michel Foucault*, 2003; Clare O’Farrell, *Michel Foucault*, 2005; Robert Wicks, „Michel Foucault”, in *The Blackwell Guide to Continental Philosophy*, 2003.

2 Există, în accepția lui Philippe Artieres, și un *Foucault paralel cu autorul* (în sensul dublajului biografiilor cu audiografiile) sau un *dublu angajat* în „activități efemere”. Paralelismul *updatează*, în registrul supraîncărcat de referiri directe sau indirecte, conceptul de *intelectual* (*Speech Begins after Death*, University of Minnesota Press, 2013).

3 Michel Foucault, interviu cu Stephen Riggins, Toronto, 1982.

4 David Macey, *The Lives of Michel Foucault*, Hutchinson, London, 1993.

5 James Miller, *The Passion of Michel Foucault*, Simon and Schuster, New York, 1993.

6 David Macey, *op. cit.*

versitatea California, Berkeley (20 octombrie 1980), acolo unde, pentru a stopa aflulul celor interesați de prelegere, mesajul lui Foucault, transmis din *Wheller Auditorium*, avertizează asupra unui curs tehnic, dificil și, astfel, plicticos, sugerând *drept cea mai bună soluție pentru toți, renunțarea la intenția de a participa*⁷.

Precizările anterioare admit direcționarea ipotezelor studiului de față înspre o (ne)participare la uzurile și abuzurile detaliilor biografice, și, mai mult, aprobă angrenarea *normalizantă*⁸ într-un dublu reflex paradoxal: primul, receptat dinspre arealul filosofiei politice, în acord cu afirmația că „Foucault nu a fost o persoană”, lansată de Roberto Esposito – negație similară (cu priză directă în) cu enunțul *aceasta nu este o pipă* (în sensul *alungirilor, rotunjimilor*, ceea ce există fiind doar *cuvintele care se scriu*)⁹; al doilea reflex prezintă interes în *transferul/circuitul* Michel Foucault-Maurice Florence/colectivul Maurice Florence, și exprimă modalitatea de a vorbi *despre sine ca și cum nu ar fi același*, formulă-stratagemă care facilitează *multiplicarea trifazică de personalitate*, reconfirmând *efectul matrioșka*, descoperit generic în „noi... Michel Foucault” (*Foucault* 1, 2 și 3).

Maurice Florence despre Michel Foucault

S-a depistat înscris pe suprafața benzii documentarului¹⁰, focalizat pe localizarea lui Foucault, de sorginte nietzscheană – *dincolo de bine și dincolo de rău* –, un demers

autobiografic, cu rol decisiv pentru explicarea blocajelor și a exceselor interpretate în cheie psihanalitică și textuală: un vis îl obsedează pe filosof încă din copilărie – în fața ochilor lasă să se întrevadă un text pe care nu îl poate desluși sau ale cărui părți prea mici nu le poate descifra; reacția de moment este redată prin intenția de a citi acel text, dar, de fapt, nu reușește decât să mimeze, să se *prefacă* că îl citește, fiind pe deplin conștient că îl *inventează*; deodată, textul se bluarează în întregime, nu se mai poate nici citi, dar nici inventa nimic; gâtul i se blochează și se trezește.

Un atare vis revelează/decriptează axele ghidante ale demersului foucaultian, angrenat în *obligație* și *postulare*, în *hermeneutică-interpretare* și *exegeză*, prin descoperirea sistemului, a invariantului structurii, a rețelei de simultaneități; pentru că nu limbajul, ci arhiva acumulează vestigiile arheologice, acolo unde (sau când) discursul tace¹¹.

Recursul la Maurice Florence¹², pentru a scrie despre Michel Foucault¹³, respectând exigențele impuse de dicționar¹⁴, este condiționat de o anume căutare și recăștigare a *anonimității* – *trebuie să renunțăm la nume și să livrăm discursul angrenat murmurului anonim* –, o practică bourbakiană, subsumată imperativului de a abandona explorarea adevărului și etalarea frumuseții și de a redescoperi *urma* (individul/numele aparțin unor categorii de elemente care pot fi integrate coerenței discursurilor sau indefinitei rețele a formelor)¹⁵.

Deloc întâmplător, Érik Bordeleau¹⁶ apropia *anonimitatea* procedului de *multifa-*

7 James Miller, *op. cit.*

8 Vezi, în acest sens, Bernadette Baker, „Normalizing Foucault?”, în *Foucault Studies*, nr. 4, 2007.

9 Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1983.

10 Michel Foucault: *Beyond Good and Evil*, 1993, <http://www.openculture.com/2013/08/michel-foucaults-controversial-life-and-philosophy-explored-in-a-revealing-1993-documentary.html>.

11 Sylvere Lotringer (ed.), *Foucault Live. Michel Foucault. Collected Interviews, 1961-1984*, Semiotexte, 1996.

12 Într-una din variantele introductive la *Arheologia cunoașterii*, transparentizate de Potte-Bonneville, Foucault își asuma obligația de a discuta despre ceea ce a scris și ceea ce a fost publicat cu/sub propriul nume, considerându-le pe acestea drept *demersuri finalizate* (Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros and Judith Revel eds., *Cahier de L'Herne 95: Michel Foucault*, L'Herne, Paris, 2011).

13 Maurice Florence, „Foucault”, în Denis Huisman (ed.), *Dictionnaire des philosophes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.

14 Textul a fost utilizat și ca modalitate retrospectiv-introductivă la *Histoire de la sexualité*.

15 Sylvere Lotringer (ed.), *op. cit.*

16 Érik Bordeleau, *Foucault Anonymat*, Le Quartanier, Montréal, 2012.

țetare, acceptând faptul că, ancorat unei atari reacții, primul termen își pierde statutul de raportare la politică și la identitate, la etică și la o voce particulară și se definește drept rezistență la politicile identitare, cu apel la *colectivitatea anonimă*. Dacă, pentru Bordeleau, există, în cazul lui Foucault, o limită a experienței, în care limbajul este un mediu, un flux comunicațional de autodisoluție, via Nietzsche-Bataille-Blanchot-Mallarmé, subiectul, ca produs social, recalibrează ruptura/dizolvarea experienței limbajului ca *anonimitate radicală*.

S-ar contura, în accepția lui Bordeleau, un *triumvirat* al *anonimatelor* lui Foucault, aferent a trei perioade distincte: etapa de *rezistență-experiment* (echivalentă *ethosului/vieții*), deopotrivă, *anonimitate strategică* și *rezistență tactică*¹⁷; faza *anonimității ecstaterice*, permissive noilor posibilități ale experienței și ale existenței-în-comun¹⁸; intervalul unei *no face*, marcat de discurs ca mod(alitate) de disipare a sinelui.

Din aceeași perspectivă, toate cele trei formule sunt consonante, impunând borna unei „nonînstituirii a sinelui”, angajat în *actul de protest cu privire la* și în *refuzul categoric* deferit politicilor reprezentative. Sub titulatura unui *Acérer la vie: la question du frottement*, demonstrația certifică faptul că *problema anonimatului lui Foucault* nu constă în adâncirea decalajului față de politica identității, ci în problematizarea proceselor de subiectivare care decurg din autoraportarea sinelui la *dispositif(e)*.

În partitura comună a *absenței* și a *dispositif-ului*, dacă, din *dispositif-ul* foucaultian, „ceva lipsește”, J. Revel¹⁹ consideră că tocmai *absența* celui ceva se cere corectată prin „renunțarea la munca de pionerat” și prin gruparea „polarităților fundamentale” într-o structură organic-complexă și neezitantă. Judith Revel amenda *reflecțiile de sens* diferit aparținând *biopoliticii* și constata că

nicio interpretare nu este la fel, ci, din contră, fiecare se fundamentează diferit pe/în logica antinomiei fundamentale (receptată via Foucault) între/dintre bios și politic(a), ca termeni care intră în compunerea biopoliticii, conservându-și nefecund teoretic tocmai sensul separat, în defavoarea relaționării substanței comune.

De fapt, Revel accentuează divergența radicală între/dintre interpretarea pesimist-apocaliptică și cea optimist-euforică, caracteristică *biopoliticii*, pe care le compară cu două borne extreme între care instanțele de sens (neinteresate de transgresarea *caputurilor*), departe de a opera o sudare conceptuală, augmentează incompatibilitatea, „subjugarea violentă” a unei denominări în favoarea celeilalte. O atare oscilație este, de altfel, tributară lui Foucault, cel care nu a pledat în favoarea joncțiunii polilor extremi, dar nici nu s-a arătat preocupat de articularea definitivă a termenilor propuși. Ceea ce se poate susține, trecând prin filtrul „confruntării cu puterea care subjugă și oprimă”, este tocmai necesitatea organizării unei *rezistențe drept diferență creativă sau asimetrie productivă*, concepte-cheie care se cer (inter)relaționate cu perechile de termeni – *iubire* sau *antagonism*, *cooperare* sau *schimb* – și care se vor include schemei general(izante) a *proceselor de subiectivare* (alternativă reveliană ajustată sensului simplificat al noțiunii de *subiectivitate*).²⁰

Maurice Florence consideră că Michel Foucault se integrează, în notă particulară, tradiției filosofice, plasându-se în descendența proiectului critic/în tradiția kantiană, și se înscrie în sfera *istoriei critice a gândirii*, procedură care se cere amendată, prin clarificarea conceptului de *gândire*. Gândirea este actul care poziționează/determină subiectul, obiectul/„condițiile sale de subiect” și posibilele relații instaurate (în real sau imaginar), presupunând analiza(re) facto-

¹⁷ *Ibidem*, p. 19.

¹⁸ *Ibidem*, p. 42.

¹⁹ Judith Revel, „Identity, Nature, Life. Three Biopolitical Deconstructions”, în *Theory, Culture & Society*, Sage, vol. 26, nr. 6, 2009, p. 45-54.

²⁰ Judith Revel, *Resistances, subjectivities, common*, 2008, <http://www.generation-online.org/p/fprevel4.htm>.

rilor care au impus formarea/modificarea acestor conexiuni ca *formă a cunoașterii/cunoaștere posibilă* [savoir]. De fapt, nu se intenționează definirea *condițiilor formale* care la un moment dat „fac subiectul conștient de obiectul realității sale”, ci se propune, ca miză directoare, *devenirea istoriei critice a gândirii*, o „istorie a veridictiilor”, formulă prin care, pe un „domeniu de lucruri”, se poziționează „discursurile susceptibile a fi adevărate sau false”. Problema(tica) esențială arondează „determinarea modului de subiectivare al subiectului”, „condițiilor de subiect legitim al unui tip de cunoaștere” și confluența „subiectului legitim” cu un „anumit tip de cunoaștere” [connaissance].

În această manieră, se preconizează, ca demers de prezentare/index de dicționar, conexiunea și raportarea la registrul marilor teme/lucrări recunoscute, pe care Maurice Florence le punctează terasa(n)t, ierarhizându-le, și prin intermediul cărora lansează o optică în favoarea celeilalte, după o schemă recesivă: din *arheologia cunoașterii* se detașează *nodurile istoriei critice a gândirii*, via *Cuvintele și lucrurile*, „subiectul vorbitor muncitor și viu”, drept obiect de cunoaștere, plasat de cealaltă parte a liniei de separație normativă și a practicilor/modurilor de acțiune și de a gândi într-un anumit timp (*Istoria nebuniei*, *Nașterea clinicii*, *A supraveghea și a pedepsi*), constituirea subiectului ca obiect pentru sine (printr-un joc al adevărului), dispus în fluxul *subiectificării/al „istoriei subiectivității”* (*Istoria sexualității*). Practicile penetrează nu numai „inteligibilitatea constituirii corelative a subiectului și obiectului”, ci rezumă și stadiul ori studiul relațiilor/strategiilor de putere, modul intermediar prin care formele de guvernare asigură obiectivarea subiectului.

De la politica care monitorizează fluxul unitar coordonator al demersului foucaultian, Florence modifică glisarea ansamblu/detaliu, imagine generală, panoramică/imagine particulară, individuală, dinspre privirea în bloc înspre o focalizare cu rol de individualizare: proiectul general foucaultian atrage, face loc, absoarbe și adaptează înlăuntrul tiparului său *istoria*



sexualității; o atare permeabilitate nu se distanțează (nimic întâmplător, în sens deturmant atractor, sau nepremeditat) de aceeași metodă de a analiza sexualitatea ca pe o experiență singular-istorică, în care sunt coimplicați subiectul, ca obiect pentru sine, și ceilalți, dar și problematica guvernării/guvernamentalității. În aceeași măsură, lui Foucault îi sunt trasate ferm momentele/etapele de cercetare – după regula lui „atunci... acum”/„prima dată... după aceea”, Florence stabilind modalitatea prin care *acum* (a se citi *după*), Foucault vede lucrurile într-un alt fel: *prima dată* este interesat de ansamblul (mai mult sau mai puțin regulat, deliberat sau finalizat) constituiriilor, ca *apoi* (*după*) să devină preocupat de practicile acționale și de gândire.

Dacă indexul de dicționar al lui Maurice Florence rivalizează (păstrând proporția) cu statutul-de „prea-bine-cunoscut”, așadar, intră în concurență cu însuși filosoful pe

care îl prezintă²¹, Florence se multiplică și el (deși rămâne doar unul din pseudonimele lui Foucault), devenind *colectiv* de istorici și filosofi și realizând echivalența Maurice Florence = Philippe Artières, Jean-François Bert, Pascal Michon, Mathieu Potte-Bonneville și Judith Revel. Este o tentativă de recuperare a excluderilor, a acordării de *vizibilitate* afectelor pe care puterea le-a deturnat în *invizibilitate* și care prezintă interes, deopotrivă, în *dinamica* foucaultiană, dar și în rezultatul „infamiei arhivelor”.

Mathieu Potte-Bonneville ezita în a-și defini poziția/locul între statutul de utilizator, dar și de receptor²² foucaultian, și considera că activitatea de recenzor/prefațator a lui Foucault nu a fost una episodică²³. Argumenta, astfel, apetența lui Michel Foucault-Maurice Florence pentru diagnoza modului în care cartea este aptă a disrupe ordinea lucrurilor și a discursului și afirmă că actul de a scrie despre o operă nu poate decât să survoleze evenimentul apariției sale, creând o economie textuală vizibilă sau invizibilă, subsumată „spațiului văzului”.

A fost identificată însă – după buna metodă a lui Maurice Florence –, în demersul utilizat de *colectivul Maurice Florence*, o preocupare orchestrată de exigențele care prezintă *nodurile* cercetării foucaultiene, indicând obiectele utilizate, focalizând conceptele esențiale cărora le aplică reguli de funcționare și care afirmă principiile generale care atestă statutul lor particular²⁴. Revăzând un text „absolut particular,” scris în mai 1966, la momentul publicării volumului *Les mots et les choses* în Franța, *colectivul Maurice Florence* recunoaște în afirmația foucaultiană – „la urma urmelor am patru-

zeci de ani” [...] „am fost în măsură să scriu o carte adevărată, dar nu am scris niciuna”²⁵ – gestul de autocaracterizare inclus pe traiectoria anonimă a marilor discursuri și mituri care revin ca parte intrinsecă a civilizațiilor.

Din *colectivul Maurice Florence*, Judith Revel²⁶ depistează și detașează tocmai un anumit sens și o formulă de lectură/receptare a lui Foucault: evitarea divizării în perioade stricte; eludarea identității continuator-fracturate și revenirea la dimensiunea problematică a operei lui Foucault, aceea de a nu oferi soluții problemelor filosofice, ci, din contră, de a adânci problematizările. Este sugerată, prin urmare, o formulă-etalon de a reveni la demersul de dicționar al lui Maurice Florence, cel pe care Judith Revel – *colectivul Maurice Florence* – îl redozează particular și deloc întâmplător printr-un *Dictionnaire Foucault*, stabilind că Foucault este promotorul unei critici radicale a linearității tradiționale a gândirii, dar și a reflexului de sistematizare filosofică.

„Noi... Michel Foucault”

Fără a eluda rezistența reveliană cu privire la divizarea etapizantă, posibilitatea de multiplicitate a „vieților lui Foucault” rezidă tocmai în „periodizarea satisfăcătoare a operei lui” – perioada Heidegger, etapa arheologică și cvasistrukturalistă, faza genealogică și cea etică. David Macey²⁷ întreve-de, în acest sens, modalitatea de a scrie în/din mai multe unghiuri, cu mai multe fețe, „efect matrioșka” de adâncire a compartimentărilor prin redozare cu/de sens.

Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros și Judith Revel²⁸ observau că

21 Încă neforjat la maximum în spațiul românesc, textul lui Maurice Florence nu putea scăpa de traducerea de lucru a seminarului (con)duit de Bogdan Ghiu.

22 Mathieu Potte-Bonneville, „Politique des usages”, în *Vacarme*, vol. 29, 2004; www.vacarme.org/article1373.html.

23 Cu referire la cele unsprezece recenzii și patruzeci de prefete scrise/semnate de Michel Foucault (reproduse în *Dits et écrits*).

24 Philippe Artières, Jean-François Bert, Frédéric Gros și Judith Revel, *op. cit.*

25 *Ibidem*, p. 74.

26 Judith Revel, *Dictionnaire Foucault*, Ellipses, Paris, 2008.

27 David Macey, *The Lives of Michel Foucault*, Hutchinson, London, 1993.

28 *Op. cit.*

multiplicitatea este regula aplicată prea multelor introduceri dedicate operei lui Foucault, care îl prezintă nefetișizant, dar *tabloidizant*, în tentativa de întoarcere împotriva sinelui sau în ipostaza de instrument/„trusă de scule”²⁹ „bună la orice”.

Dacă ar fi, însă, să dinamizăm – cu „scule” mauriceflorenceiene – operația de multiplicare, să definim tripla personalitate a lui Michel Foucault, o atare inventariere ar putea decide că nu există un *Eu Foucault*, ci un *Noi Foucault*.

Foucault 1 nu chestionează relațiile cu care operează arheologia cunoașterii și refuză ancorarea în perimetrul unui alt joc al adevărului care să clarifice modalitatea prin care subiectul devine obiect al cunoașterii, păstrându-și statutul de subiectivitate. Analiza este bazată, condusă/indusă pe două metode – prima, introducerea limbajului, a muncii și a subiectului trăitor în domenii care aparțin unei anume cunoașteri de tip științific (domeniul științelor umane în relație cu practica studiilor empirice și a discursului secolului al XVII-lea și al XVIII-lea – subiectul ca diviziune normativă și obiect al cunoașterii: nebun, pacient, delinvent, integrat psihiatriei, medicinei clinice sau sistemului penal); a doua metodă, constituirea subiectului ca obiect pentru sine, cu interes în procedurile și procedeele care îi permit analizarea, interpretarea și recunoașterea de sine – istoria subiectivității (sex și sexualitate).

Foucault 2 este adeptul unui scepticism sistematic cu privire la refuzul antropologiei universaliste, printr-o operație de plus-valoare – investigarea condițiilor, recunoașterea subiectului și rearanjarea/repoziționarea lui printr-o examinare a constructelor istorice, obținute prin practici concrete, prin refuzul recursului filosofic și al aderării la tertipurile subsumate unui „demers care a fost deja făcut”.

Foucault 3 mizează pe analiza lucrurilor dintr-o altă perspectivă, pentru a ajunge la însemnele realității alterate, cu interes particular în relațiile de putere, în metodele și tehnicile utilizate în contexte instituționale diferite, care caracterizează modalitatea de a guverna – guvernabilitatea ca formulă a modurilor de obiectivare ale subiectului.

Resuda(n)tă, dar și cu impact exfoliant, *imaginea matrioșka* creează impresia *personalității multiple* a lui Foucault, cu miză în triplul registru glisant: dacă *prima* identitate neagă, refuză și mizează pe o contradicție, a *doua* ipostază chestionează, plusează, încarcă de sens, iar a *treia* deschide o nouă și inedită perspectivă, deopotrivă, prin negare și afirmare.

Biotabloidizarea lui Foucault

Există condensată – în strategia de *biotabloidizare* a lui Michel Foucault – doza *light* de *lifestyle*, *celebrity*, *entertainment* și *scandal*, cu tendința direct orientată în/spre *feminizarea de conținut*, *alterare* și *decontextualizare*. Atari demersuri *biotabloidizante*, disproporționate și plasate la limită, sunt încărcate de/cu *prefabricate*, intenționând a spori efectul de *Newzak* (modalitatea de direcționare a unui fapt pentru a fi livrat drept *entertainment*)³⁰.

De la Maurice Florence la „Noi... Michel Foucault”, tehnica activă, intens speculată, evidențiază semnificația dublă a *sinelui* – având, deopotrivă, sensul de *auto*, *același*, dar și de *identitate* – ca soluționare indirectă aplicată *dosarului biografiei scandaloase*, ghidat de o firească predispoziție care ignoră tocmai necesitatea de a fixa „un punct de start al fundamentului găsirii unei anume identități”. Ce rezultat mai ofertant poate fi semnalat, pentru un întreg demers *tabloidizant*, decât primatul unei „preocupări de noi înșine mai mult decât de orice altceva”...

29 Deloc întâmplător, Bogdan Ghiu propunea perspectiva „sculei de lectură” foucaultiană (vezi, în acest sens, și Radu Dobrescu, *Tablouri fucosofice*, <http://www.dntb.ro/sfera/arhiva/56/15.html>).

30 Direcția pare a fi indicată, aproape paradoxal, de însuși Foucault, atunci când întrevede prin filosofie un soi de *jurnalism radical*, care odată cu Nietzsche, devine interesat de ceea ce se întâmplă în spațiul *acum*-ului, în actualitate.