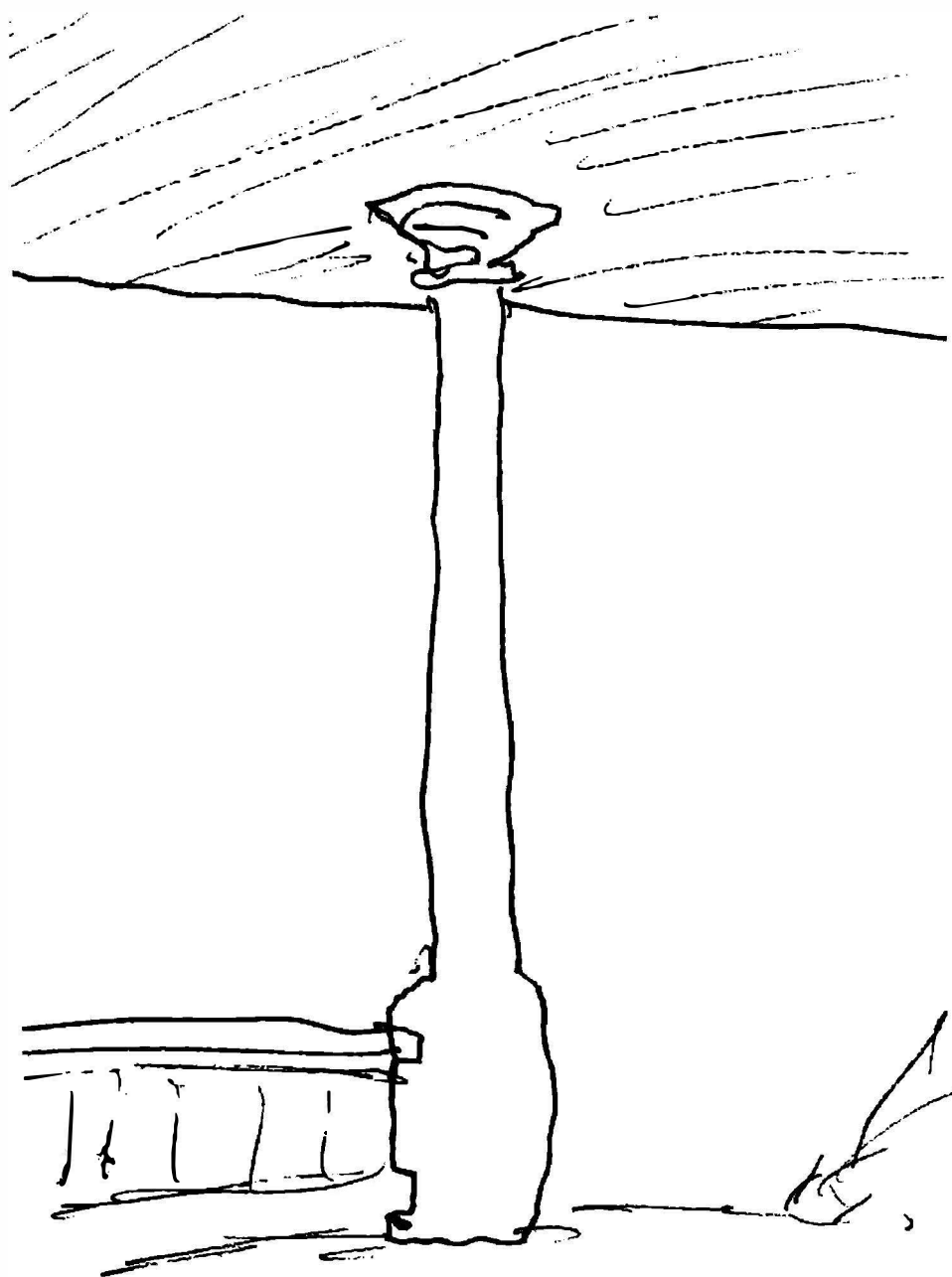


Vitrabilia

PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL "GEORGE APOSTU" - BACĂU ● ANUL XV, NR. 3-4 (24) Iunie 2006 ● LEI 2



Horia BERNEA, "Coloana" (studiu din calet de schite)

"Oamenii sunt sortiți să trăiască, să sufere și să se mântuie împreună."
(Ernest BERNEA - „Trilogie filosofică”)



PRIÈRE AUX MASQUES

Léopold Sédar SENGHOR

Masques! O Masques!

Masque noir, masque rouge, vous masques blanc-et-noir

Masques aux quatre points d'où souffle l'Esprit

Je vous salue dans le silence!

Et pas toi le dernier, Ancêtre à tête de lion.

Vous gardez ce lieu forclos à tout rire de femme, à tout sourire qui se fane

Vous distillez cet air d'éternité où je respire l'air de mes Pères.

Masques aux visages sans masque, dépouillés de toute fossette comme de toute ride

Qui avez composé ce portrait, ce visage mien penché sur l'autel de papier blanc

A votre image, écoutez-moi!

Voici que meurt l'Afrique des empires - c'est l'agonie d'une princesse pitoyable

Et aussi l'Europe à qui nous sommes liés par le nombril.

Fixez vos yeux immuables sur vos enfants que l'on commande

Qui donnent leur vie comme le pauvre son dernier vêtement.

Que nous répondions présents à la renaissance du Monde

Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche

Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des machines et des canons?

Qui pousserait le cri de joie pour réveiller morts et orphelines à l'aurore?

Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux espoirs éventrés?

Ils nous disent les hommes du coton du café de l'huile

Ils nous disent les hommes de la mort.

Nous sommes les hommes de la danse, dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur.

Noi și francofonia

Congresul internațional al Francofoniei va avea loc, cum se știe, în toamna aceasta, la București. Este un eveniment, desigur, important, iar alegerea capitalii noastre ca loc de desfășurare poate fi un prilej de satisfacție pentru românii, încă nu puțini, care cunosc cât de cât istoria relațiilor culturale franco-române și însemnătatea lor, în multe privințe decisivă, pentru profilul actual al peisajului nostru intelectual. Aceștia știu, bunăoară, că fondul lexical al limbii române moderne cuprinde în jur de patruzec de procente cuvinte de origine franceză, care au contribuit masiv la „relatinizarea” idiomului nostru național îndeosebi în secolul al XIX-lea, când, pe căi directe sau mai ocolite, s-a produs acel proces de extraordinar „rayonnement” al spiritului francez în provinciile dunărene la toate nivelele vieții socio-culturale. Dinamica „sincronizării” cu Europa mare s-a declanșat în esențială măsură și la noi – a spus-o un Eugen Lovinescu – în consecința revoluției franceze de la 1789, anul 1848 al nostru a fost și el în mare măsură franco-român. Prima unire de țări române a avut loc cu o importantă contribuție din aceeași direcție; cea mare, din 1918, a beneficiat din plin de asistența benefică a Hexagonului, iar în epoca interbelică s-a putut vorbi despre București ca despre „micul Paris”. Mai bine de un veac și jumătate, drumurile românilor spre Parisul intelectual au fost străbătute cu mare folos, în școlile franțuzești au fost formate generații întregi de oameni luminați care s-au întors din acel spațiu cu idei noi și cu impulsuri de modernizare a civilizației și culturii noastre.

La rândul ei, România a dat Franței o pleiadă de spirite înalte, nume de rezonanță europeană și mondială afirmate în spațiul galic, în literatură, artă, științe, filosofie, putând fi roștite fără mari eforturi de căutare prin enciclopedii. Mediul parizian a fost, cum irarși se știe, ca pentru multe alte valori venite dinspre țările europene, o hotărâtoare rampă de lansare: ca să te faci cu adevărat cunoscut în lume, era aproape obligatoriu să treci pe „filiera” pariziană. Cu precădere în secolul din urmă, asemenea nume au asigurat, cum se spune rapid și clișeistic, punți de profundă comunicare între noi, deteriorate abia sub regimul de restricții și cenzuri comuniste, dar nici atunci cu puțință de prăbușit.

Situația de astăzi a „francofoniei” noastre, dar și a numitei „iradierei” a limbii și culturii franceze în lume tinde – se vede cu ușurință – să se schimbe, și nu într-un sens pozitiv. Procesul de „globalizare” accentuat în ultimii ani face tot mai mult ca locul limbii franceze să fie „atacat”, dacă nu chiar luat pe de-a-ntregul, de engleza devenită noua „lingua franca” a timpului nostru, încât îi auzim adesea chiar pe francezi exprimându-se, în varii împrejurări, în limba concurentă. Pe meleagurile noastre, o atare involuție se constată, de asemenea, - disproporția dintre cei care studiază franceza și engleza se agravează cu fiecare zi care trece. „Frangleza” despre care vorbea, cu reticențe, marele comparatist Etiemble acum câteva decenii, e o prezență de neînlatat în chiar spațiul metropolitan francez. Din păcate, pe acest fundal recesiv, Franța însăși pare a-și încetini ritmul „expansiunii” culturale, ca și cum și-ar recunoaște înfrângerea. Românii cei mai îndrăgostiți de ceea ce s-a numit „la grandeur de la France” pot fi oarecum decepționați de prezența sub așteptările ideale a acelor investiții culturale franceze care să poată alimenta cu noi energii tradiționale, strălucite comunicare dintre cele două lumi spirituale. Larga reuniune francofonă în curs de pregătire va fi având ca



Horia BERNEA, „Vechi peisaj românesc” (studiu din calet de schite), creion

obiectiv și asemenea probleme cu soluții deloc facile, într-o vreme când mai ales cultura umanistă tinde să fie marginalizată în profitul unor întreprinderi orientate mai pozitivist-pragmatic.

În ce-i privește pe români, ei au încă nenumărat motive să mențină viu interesul pentru prestigiosul spațiu cultural francez. În cadrul francofoniei, România ar trebui nu doar să-și readucă aminte, dar și să reamintească „metropolei” că a fost și este una dintre regiunile Europei în care limba și cultura ei a găsit cel mai amplu și mai profund spațiu de reverberație. Căci, în afară, poate, de Polonia, ea a fost țara cea mai legată spiritual de ea. Oricum, indiferent de răspunsul pe care îl poate da, la această oră, Hexagonul, e limpede că noi rămânem cei dinții interesați de revigorarea legăturilor cu o țară și cu o cultură de referință majoră pe harta lumii. În primul rând, fiindcă, într-o mare măsură, nu ne putem înțelege propria istorie și creație culturală modernă fără să ținem seama de acest punct de referință. Iar dacă vorbim despre actualitate, este din nou evident că avem încă o mare nevoie, în perspectiva unei mai convingătoare lansări a valorilor noastre în lumea largă, de „trambulina” franceză. Căci, orice s-ar spune, Parisul rămâne încă centrul cel mai viu și mai dinamic, cel mai prestigios totuși, al vieții culturale europene, iar trecerea prin el e ca și obligatorie pentru mulți dintre pretendenții la recunoașterea internațională.

Or, dată fiind această stare de lucruri, ca și precedentele amintite, ar fi de dori ca și acest eveniment internațional găzduit, iată, de România, să fie ocazia unei reconsiderări analitice aprofundate a politicii noastre culturale orientate spre Franța. Cu atât mai mult cu cât extraordinara simpatie față de noi, manifestată imediat după decembrie 1989, când am putut constata la fața locului deschiderea fără precedent a francezilor față de țara scăpată, în fine, de dictatură, a avut timp, din nefericire, să fie grav compromisă de rușinoasele, primitive „mineride” puse la cale de puterea postrevoluționară ce viza mai degrabă o restaurație decât o autentică mutație de adâncime a societății românești. Asemenea „prea urâte fațete” – vorba poetului – nu vor fi, desigur, prea curând uitate, însă ștergerea lor dintr-o memorie maculată poate fi grăbită de o politică culturală atent regândită, desigur în ansamblu, dar îndeosebi acordându-se atenție lumii francofone în care avem deja câteva ferestre și uși măcar întredeschise.

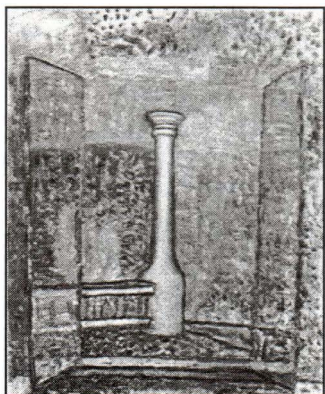
Rămânând în domeniul culturii și, mai ales, al literaturii, e de repetat, până la înregistrarea pe timpanele autorităților de drept, că, de exemplu, politica traducerilor în limba franceză a unor scrieri românești reprezentative din toate domeniile se cuvine a fi serios revizuită. Ceea ce a început să facă Institutul Cultural Român e, desigur, promițător. Subvenționarea unor tălmăciri de opere selectate recent e binevenită, dar și mai productivă ar fi, poate, acompanierea unei asemenea întreprinderi de către alte inițiative de natură s-o sprijine și întrețină. Începând, evident, cu structurarea unui program care să fie urmărit consecvent, de formare a traducătorilor din română în franceză, prin burse și stagii de pregătire. E nevoie de cunosători nativi ai limbii-țintă sau

cel puțin de cuplarea traducătorului român cu unul francez, cunoscător de limbă română. Continuând cu acțiunea de informare periodică a caselor de editură franceze cu privire la publicațiile semnificative din spațiul nostru cultural, oferind nu doar liste de titluri, ci și prezentări convingătoare ale cărților și autorilor, plus eșantioane de texte traduse. Editorii ar fi lași astfel să-și aleagă singuri scrierile pe care pot miza efectiv ca posibilități de difuzare, în funcție de contextul socio-cultural al momentului, foarte important, cum se știe, în lumea de azi. Căci ceea ce ni se pare nouă, de aici, ca foarte valoros și demn să fie tipărit pe alte meridiane nu coincide, adesea, cu interesul editorului și publicului străin. E de la sine înțeles, apoi, că o bine gândită acțiune de subvenționare a unor edituri – nu oricare, ci cele cu impact real și posibilități de difuzare – e, de asemenea, dezirabilă. Și nu mai puțin atragerea unor comentatori, critici specializați, jurnaliști, pentru ca lansarea titlurilor tipărite să găsească ecoul scontat în *mass-media* de expresie franceză, asaltată zilnic de un număr imens de titluri străine.

Despre cât de necesară ar fi deschiderea unei librării românești la Paris, cu cărți din țară și cu traduceri, am mai scris nu o dată și nu sunt singurul care a făcut-o. Ar fi un excelent spațiu de lansare de cărți, de întâlniri cu scriitorii români și traducătorii lor, de contacte cu editorii și cu publicul. Ar fi „vitrina” noastră într-un loc central, vizibil, atrăgător. Nu cred că e lipsită de actualitate nici regândirea chestiunii privind achiziționarea unui spațiu mai adecvat decât cel actual pentru Institutul Cultural Român din capitala franceză, aflat încă în corpul de clădiri ale Ambasadei – fapt ce a provocat, imediat după înființare, în toamna anului 1990, atâtea obstacole în calea frecventării lui de către publicul așteptat. Toate acestea depind, desigur, de prozaicele mijloace financiare, dar dacă va exista, cum se spune, „voință politică” și în acest domeniu, în genere vitregit acum, se vor găsi și astfel de mijloace. Alte țări, nu mai solide economic decât a noastră, fac acest efort, - și rezultatele ne trezesc, nu o dată, invidia.

Am dat doar câteva exemple și sugestii, alături de deloc noi. Francofonia noastră, atâtea căte e, nu trebuie să rămână la studiul proclamării sentimentelor-retorice, ci e de susținut și dezvoltat pe baza de programe și proiecte bine gândite și conduse eficient spre realizare. La urma urmei, Franța își poate permite să intensifice sau să scadă ritmul acțiunii ei de „rayonnement” în România, fiindcă, oricum, cultura ei s-a difuzat deja pe spații mari aici, iar prestigiul ei impune menținerea interesului nostru pentru ceea ce se întâmplă esențial pe malurile Senei. Noi, în schimb, avem de făcut încă enorm pentru ca această parcelă de cultură francofilă și francofonă să fie nu doar marcată, ci și cultivată cu un reciproc profit. E de așteptat, așadar, ca marea reuniune de la București din septembrie să fie nu doar un moment festiv, ci unul de regândire aprofundată a posibilităților de multiplicare și adâncire a contactelor cu lumea vorbitoare de limbă franceză, cu care avem atâtea afinități.

Ion POP



Horia BERNEA, „Coloana”, ulei

Francofonia - de la identitate culturală la sinergie politică

Aflând din mass-media că 2006 este intitulat «Anul Francofoniei», numeroși sunt cei care vor fi considerat că acest lucru presupune o suită de manifestări dedicate Franței și culturii sale. O astfel de percepție este, însă, extrem de reductoare, Francofonia constituind un univers mult mai amplu, o lume de o fabuloasă diversitate, unitară însă prin mijlocul de comunicare: limba franceză. Ce este, deci, Francofonia? O putem, oare, trata pe picior de egalitate cu Franța? Să fie o «antendă» a Hexagonului? Se confundă, oare, cu acesta? Să încercăm să privim dincolo de clișeele vehiculate. Vom înțelege corect importanța și complexitatea unui eveniment de prim rang ce va avea loc la București, la finele lui septembrie 2006: reuniunea șefilor de stat și de guvern având limba franceză în comun. Aceasta este cunoscută mai ales sub titulatura de «Sommet-ul Francofoniei».

De la inventarea numelui său de către geograful Onésime Reclus în 1880, până astăzi, francofonia și-a parcurs istoria urmând un fir conductor atipic. Destinată să grupeze țările având limba franceză în comun, aceasta nu a încetat să se extindă și să se transforme, cautând să atingă o reputație și o eficacitate la nivelul așteptărilor cu care era investită. Francofonia rămâne însă, chiar și în prezent, spațiul unor puternice contraste, motiv pentru care constituie încă o mare necunoscută sau face obiectul unor confuzii flagrante.

Totul începe, ca marturie a complexității și contradicțiilor sale, chiar cu ortografierea termenului. Un «f» minuscul desemnează o comunitate a popoarelor unită pe baza limbii franceze, formată din aproximativ 600 de milioane de persoane la nivel mondial, dintre care, 200 de milioane o stăpânesc într-o mai mare sau mai mică măsură, oficial sau particular. Un «F» majuscul reprezintă instituția politică născută din gruparea progresivă a numeroase state (63 în prezent) de pe toate continentele și destinată să federeze eforturile și voința politică deja existente. Este vorba, în acest caz, despre Organizația Internațională a Francofoniei (OIF).

Această primă distincție conține, în ea însăși, o evoluție profundă: marcarea trecerii de la o organizație informală unită printr-o referință culturală comună (limba franceză), la o organizație oficială preocupată de propria afirmare pe scena internațională și întărirea capacității de reacție la mizele geopolitice majore. Aceasta transformare substanțială depășește percepțiile «profane» ce limitează Francofonia exclusiv la apartenența lingvistică, confortând opțiunea francofonilor convinși, pentru care o comunitate statică este condamnată la dispanție. Un alt clivaj poate fi identificat între numărul mare al statelor membre, sursă a unui potențial acțional foarte ridicat, și rezultatele ce încă nu se ridică la nivelul așteptărilor. De asemenea, căutarea permanentă a unor formule menite să-i amelioreze coerența, se opune procesului constant de extindere a organizației. Nici numeroasele studii ce-i sunt consacrate, sub forma de lucrări academice sau articole, nu suscită o atenție deosebită a mass-media. La toate acestea se adaugă și diferențele de percepție existente între partizanii fervenți ai unei Francofonii orientate spre viitor și eternii pesimiști ce văd, după caz, «staffii» ale colonialismului sau angajamente bugetare insuficiente. În sfârșit, însăși limba franceză – percepută fie drept comoara ce trebuie protejată, fie bogăție a tuturor – separă «conservatorii» (ca apărători neînduplecați ai *acquis*-urilor imuabile) de «reformatori» (pregătiți, în orice moment, să bulverseze

reguli prestabilite). Pentru cei dintâi, declinul limbii lui Molière în favoarea celei a lui Shakespeare justifică acțiunea francofonă; cei din urmă apreciază că este vorba de o simplă evoluție și că aceasta nu constituie o amenințare directă la adresa limbii franceze.

Deși se află într-un recul relativ față de ofensiva limbii engleze, limba franceză nu este muribundă: 125 de milioane de persoane o au drept limbă maternă, iar pentru alte 165 de milioane constituie a doua limbă vorbită. Cât despre Organizație, aceasta și-a asumat de-a lungul anilor responsabilități și obiective suplimentare, interferând succesiv în domeniile cultural, economic și politic. Crearea postului de secretar general, în 1997, obținerea statutului de observator la ONU, un an mai târziu, încheierea a numeroase acorduri cu organizații internaționale sau regionale, reforma instituțională ce urmează a fi pecetluită cu ocazia Sommet-ului de la București, precum și multe altele atestă evoluția ascendentă a Francofoniei.

Iată deci că francofonia nu este o structură neocolonială, nu este o „prelungire” a Franței dincolo de frontierele sale și nu urmărește scopuri disimulate de spoliere. Francofonia se constituie ca o funcție de relaționare și comunicare ce se dorește reciproc avantajoasă, ca un instrument pentru dialogul culturilor și solidaritatea popoarelor. Francofonia nu constă din relațiile bilaterale franco - „ceva” (române, spre exemplu) - deși acestea contribuie la coerența spațiului politic francofon - constituind mult mai mult decât simpla adăugare a acestora. În mod esențial, ea face referire la o perspectivă și la o logică multilaterale.

Dincolo de toate aceste episoade de dialectică organizațională și comunitară – sau poate chiar *gratie acestora* – Francofonia continuă să se consolideze. Fapt cu atât mai semnificativ, cu cât, la început de secol XXI, apar noi organizații, iar unele dintre cele existente fac eforturi pentru a se adapta noilor exigențe ale contextului internațional.

Și, tocmai în raport cu aceste exigențe și preocupări de actualitate, Francofonia rămâne, mai mult ca niciodată, o soluție cert parțială, dar pertinentă. Clivajul Nord-Sud, gestionarea fluxurilor migratorii, securitatea internațională, problemele asociate pauperismului cronic, protejarea identităților culturale amenințate de un anumit mod de a înțelege și promova globalizarea, precum și alte problematici de acest tip constituie obiectul politicilor Francofoniei, aceasta putând fi considerată un adevărat laborator al dificultăților și provocărilor globale, precum

și al mijloacelor adecvate de «tratare» a acestora.

Bazându-se pe un trecut capabil să îi ofere un suport confortabil, dar și pe un viitor susceptibil de a-i oferi un loc privilegiat pe scena internațională, Francofonia se va consolida dacă va reuși să răspundă unei triple exigențe: o puternică dimensiune culturală, o voință politică fermă și o coerență întărită în domeniul economic.

Ultimele evoluții instituționale par să confirme înscrierea organizației pe acest curs. În cadrul ultimei reuniuni a șefilor de stat și de guvern având limba franceză în comun (Burkina Faso, 2004), au fost stabilite cele patru axe de acțiune ale Organizației (grupate într-un document intitulat generic *Cadru strategic decenal*): promovarea limbii franceze și a diversității culturale și lingvistice; promovarea păcii, a democrației și a drepturilor omului; sprijinirea educației, formării, învățământului superior și cercetării; dezvoltarea cooperării în serviciul dezvoltării durabile și al solidarității. Totodată, Francofonia a dat un puternic impuls activității desfășurate pe „șantierul intern”, anume acela al reformei propriului cadru instituțional. Desigur, structura nu constituie un scop în sine, însă lipsurile amenajării sale anterioare riscă să facă aproape imposibilă chiar și simpla acomodare cu noile sale ambiții. De asemenea, prin dobândirea unei depline personalități juridice internaționale, OIF a depășit un prag important al evoluției sale devenind, *de jure*, actor al scenei globale. În plus, după momentul Antananarivo-2005 (Madagascar) ea dispune acum de o nouă Cartă, în fapt, un tratat reînnoit, indispensabil avansării Francofoniei politice. Este de așteptat ca în perioada următoare Organizația

să își modifice, progresiv, modul de funcționare, logica interguvernamentală de până în prezent cedând pasul în fața unui mod de acțiune integrat, coordonat de secretarul general. Iată unul dintre motivele prin care putem explica numărul din ce în ce mai mare al statelor care își exprimă dorința de a participa la Conferința șefilor de stat și de guvern având limba franceză în comun – în prezent 63 de state, dintre care 10, cu statut de observator.

Etaple succesive ale extinderii Francofoniei, din 1970 încoace, dincolo de moștenirea primului și celui de-al doilea imperiu colonial, către state cu tradiție francofonă și francofilă precum România și Bulgaria, apoi Macedonia și Albania, precum și Lituania, Polonia, Republica Cehă sau Slovenia au reafirmat poziția Europei în sânul acestei comunități. Niciodată însă, cu excepția Franței, un stat european nu a organizat o reuniune a șefilor de stat și de guvern din țările membre.

Dacă Sommet-ul anterior (2004) s-a desfășurat în inima continentului african, marcând solidaritatea comunității francofone cu acesta, cel de la București va constitui un moment major în relația dintre Francofonie și Europa extinsă. Prin aderarea României și Bulgariei la Uniunea Europeană, la doar câteva luni după Sommet, numărul țărilor francofone din cadrul acesteia va fi de 13 (din 27), neluând în calcul perspectiva aderării unor noi state europene la OIF, în 2006.

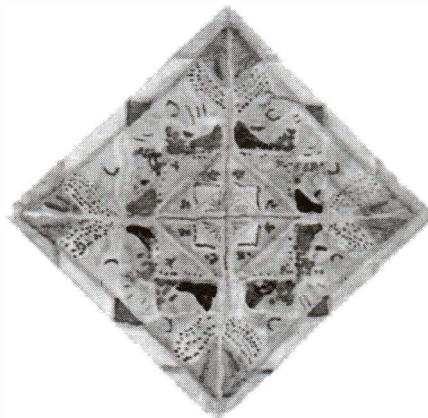
Sommet-ul organizat de România constituie, totodată – prin amploarea sa politică și organizațională – o premieră pentru țara noastră. Dincolo de anvergura de moment, esențiale sunt proiectele pe termen lung consfințite cu această ocazie: un exemplu concret fiind acela al Universității francofone de la București, ca un centru academic de excelență în statele central- și est-europene.

Iată de ce, atunci când, în ultima săptămână a lunii septembrie, mass-media ne va oferi imagini ale evenimentului, să încercăm să privim Francofonia în toată bogăția ei culturală și semnificația sa geopolitică. Vom înțelege astfel de ce scriitorul Jean-Marc Léger din Québec remarcă - în urmă cu aproape 20 de ani - faptul că «ar fi zadarnic să ne ambiționăm să construim comunitatea francofonă dacă aceasta s-ar limita la a fi o simplă organizație internațională, una în plus printre celelalte»

Mihela-Mălina BLEBEA
secretar diplomatic
pe probleme de francofonie,
Ambasada României, Paris



Horia BERNEA, „Hrană”, acwarea și creion



Horia BERNEA, „Prapor” (studiu din calet de schite), acwarea

Un francez rămas în Iași...

Benoît Vitse a debutat în relațiile cu literatura română încă din anul 1984, pe când se afla în Franța, corespunzător cu Mircea Eliade (a pus în scenă o năvălă a crudului român universal), monta cu elevii piese românești, pe scenele celebrului Festival de la Avignon (de la Teodor Mazilu la Tristan Tzara).

A venit prima oară în România în anul 1994, în turneu cu piesa românei Anca Visdei (stabilită în Elveția), intitulată „Groaznicul sfârșit al unui seducător” (jucată la Brașov, București și Craiova). Urmarea impactului pozitiv cu teatrul și, în general, cultura română, a decis să ne învețe limba, citind Caragiale, Bacovia, Blaga și chiar Odobescu...

L-a impresionat Iașul (de pildă, discursul lui Al. Paleologu, în română și în franceză, despre Cioran), s-a atașat de proiectele primarului de odinioară, Constantin Simirad.

Pe acest fond, a acceptat invitația de a-i urma, la Centrul Cultural Francez, întemeietorului Georges Diener. A dezvoltat proiectele inițiale, sub semnul reciprocității între culturile franceză și română. Astfel, a pornit înălțatul Festival internațional *Don Juan*, a substanțializat *Zilele francofoniei și Sărbătoarea muzicii*, pornind *Festivalul internațional de dans contemporan*.

În paralel, a lansat și un serial dedicat poezilor francezi, cu susținerea scriitorilor ieșeni, de la Mihai Ursachi la Cezar Ivănescu, proiect finalizat în colaborare cu Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza”, beneficiind de sprijinul criticului literar, profesorul Nicolae Crețu. Astfel, studenții au avut ocazia să-l cunoască pe Villon sau Baudelaire, prin prisma unor consacrați poeți contemporani.

Din păcate, multe dintre ideile lansate de inepuizabilul Benoît Vitse nu au avut parte de continuitate, pe fondul unei „tranziii” deseori fertila, dar și păguboasă.

De câțiva timp, Benoît Vitse este directorul *Ateneului* din Târlărești, spațiu reconstituit, într-un cartier însumând populația unui oraș mediu din Europa.

De multe răutăți, scrâșneli, cărcoteli a avut parte și noul edificiu (în fapt, o instituție interbelică de mare prestigiu, mult necesară în vremurile noastre de reeuropenizare legislativă, administrativă, politică - din punct de vedere cultural constatăm insignifiante „decalaje”). Așa cum controversată (pentru unii) a fost și instalarea unui... francez ca director al reînnoitei instituții târlăreșene.

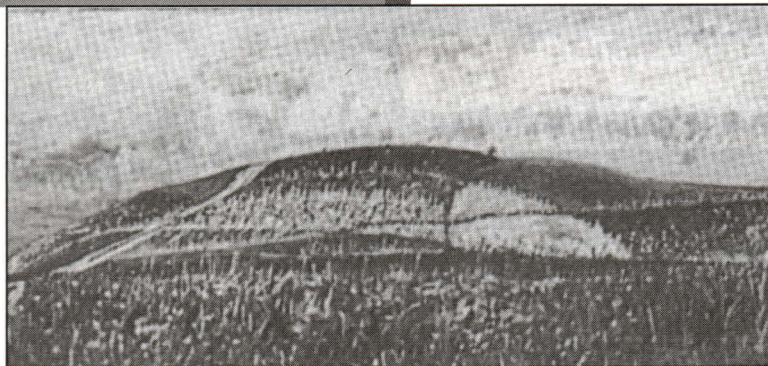
Benoît Vitse, rezistent la tot felul de bizantine și canane, s-a luat din nou în serios, împreună cu restanșa echipă de la „Ateneu”, sub cerul „patronatului” asigurat de Primăria și Consiliul Local din Iași.

Rând pe rând, proaspăta clădire a primit substanță: filiala a Bibliotecii Județene „Gheorghe Asachi”, sală modernă de spectacole, sală de expoziții (supranumită în plan european și local, de la Val Gheorghiu la Traian Mocanu), spații de exprimare pentru copii, spectacole de teatru „incomode”, parteneriate cu multe și credibile instituții...

Într-un cuvânt, o instituție din ce în ce mai semnificativă (deși lipsită de susținere coerentă), un spațiu multivalent în care directorul e și manager, și actor, și regizor, și mecenat, provocând mereu, în sens înalt, artele și artiștii, vecinii și vecinătățile, cu discreție și rafinament, de la o seară dedicată lui B. Fundoianu și până la spectacole cu piesa... „Motanul încălțat”.

Cum mai scriam și altădată, sper că va reveni vremea (vezi perioada interbelic-europeană) când nu ne va mai „deranja” faptul că instituții culturale (din Polonia, Austria sau România) vor fi coordonate de buni manageri și intelectuali francezi, germani, britanici, italieni, greci, evrei...

Lucian VASILIU



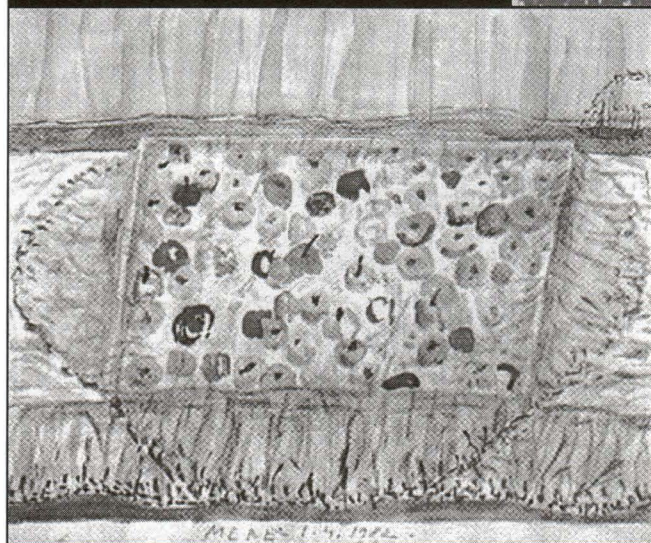
Horia BERNEA, „Dealul”, u/p

Tradiții francofone în România

În istoria umanității au existat perioade de timp, când unele idiomi s-au impus în calitate de lingua franca, adică o limbă universală ce domina universul lingvistic al epocii respective. Pentru Europa, acest privilegiu l-au avut succesiv elina și latina, aceasta din urmă, până târziu în Evul Mediu, când franceza (la impunerea căreia un mare rol a avut regele Francisc I) devine limbă a congreselor internaționale. În ceea ce privește pătrunderea francezei în Principate, se poate constata că un prim pas s-a produs odată cu introducerea domnilor fanarioți, care erau îndeobște poligloți, iar după Revoluția Franceză (1789) și caderea lui Napoleon (1815), mulți refugiați politici francezi sosesc în țările Române în calitate de profesori de franceză sau proprietari de pensioane: Victor Cuénim, Vaillant (autor, printre altele, al unei Gramatici românești, expulzat apoi, pentru implicarea în mișcarea de la 1840), iar Ion Ghica amintește într-o misivă către Vasile Alecsandri despre existența unor dascăli francezi: Laurençon, Ricordon, Colçon, Mondoville. Mare aport în introducerea francezei ca limbă de conversație în saloanele boierilor români l-au avut și ofiterii ruși, care-și fac simțită prezența, mai ales după 1774 și 1829, în fine, tinerii români care plecau la studii în Franța, la începutul veacului al XIX-lea. În trecut fie zis, Franța este patria adoptivă a multor scriitori, artiști români și disidenți: Martha Bibescu, Elena Vacărescu, Panait Istrati, Constantin Brâncuși, George Enescu, Ștefan Lupașcu, Tristan Tzara, B. Fondane, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan, Basarab Nicolescu. Astfel, putem afirma că România este astăzi una dintre țările Europei de Est cu vechi tradiții francofone (România este membră a OIF din anul 1993), motiv care probabil a contribuit decisiv la hotărârea de a se organiza cea de a XI-a reuniune a șefilor de stat și de guvern din țările francofone, în septembrie 2006, la București. Francofonia dispune și de o zi internațională: 20 martie, iar în 1970 a fost semnat „Tratatul de la Niamey” ce a instituționalizat Francofonia a 63 de state, cu un număr de aproximativ 700 de milioane de vorbitori ai francezei. În ceea ce privește termenul *francofonie* (v. Léopold Sédar Senghor, „De la Negritudine la Civilizația Universalului”, selecție și traducere: Radu Cârmei și Mircea Traian Biju, Editura Univers, 1986, p.200) ar data din 1962, lucru subliniat în 1970 de către Maurice Piron, spune L. S. Senghor, într-o comunicare, „Francofonie și Francitate”. În schimb, dl. Iuliu Dicușescu (v.22, nr.836, 14-20 martie 2006, p.12), în rubrica „Secvențe francofone”, precizează că termenul *francofonie* a apărut la începutul secolului XX, când fusese folosit de către geograful Onésime Reclus. Evident, franceza s-a bucurat de mult prestigiu european și universal, fapt remarcat încă din 1679 de către englezul Guy Miegge („Se recunoaște acum că limba franceză a devenit universală în Europa, dar mai cu seamă în societatea distinsă”), iar în 1782, Academia de Științe și Litere din Berlin inițiază un concurs pentru anul 1784 cu tema „Universalitatea limbii franceze”, câștigat de către contele de Rivarol și germanul Schwab (secretar al regelui Bavariei): „Calitățile limbii franceze o fac să merite a deveni instrumentul fidel de comunicare între națiunile Europei”. Astăzi, trei limbi europene își dispută supremația: engleza, franceza, spaniola, deși trebuie să recunoaștem că engleza este favorizată de calculator și internet. Poetul senegalez Léopold Sédar Senghor (1906 - 2001) a dat un impuls definitiv Francofoniei, oferind în diverse ocazii, către o definiție: „În fapt, Francofonia se prezintă drept *comunitatea spirituală a națiunilor ce folosesc limba franceză, fie ca limbă națională, fie ca limbă oficială, fie ca limbă de uz obișnuit*” și „Francofonia nu este ideologie; este un ideal ce însuflețește popoarele în drumul lor spre o solidaritate a spiritului” (v. vol. cit., p.186 și p.197), iar „Francitatea, spune Senghor, este deci ansamblul de calități exprimate prin limba și, într-un fel mai general, prin cultura franceză”. Prezent în viața culturală franceză, întâi ca elev și student, apoi ca profesor, în fine, în 1983, Senghor devine membru al Academiei Franceze, oferind de-a lungul anilor o operă bogată și diversă. Între 1960 și 1980, Senghor a fost președinte al statului Senegal. Organizația internațională a Francofoniei (OIF) condusă de către Abdou Diouf (fost președinte al Senegalului) a hotărât ca anul 2006 să fie „Anul Senghor”. Iată de ce pretutindeni în lumea francofonă s-au inițiat o serie de conferințe, colocvii, simpozioane care să celebreze amintirea acestui „părinte spiritual” al Francofoniei. Posesor al unei opere bogate și variate, Senghor este cunoscut publicului cultivat din România, grație eforturilor poetului Radu Cârmei (devotat traducător și interpret al poeziei senghoriene), care i-a transpus în limba română volumele: „Jertfe negre” (1969 și 1976, ediție bilingvă) și „De la Negritudine la Civilizația Universalului” (1986, în colaborare cu Mircea Traian Biju) și, în fine, de către Sânziana Colfescu - Dragoș și Gheorghe Dragoș volumul „O șoaptă care cheamă vântul”, antologie de lirică negro-africană, Editura Univers, 1977, cu o prefață de L.S. Senghor.

Ionel SAVITESCU

Francofonia și lumea francofonă



Horia BERNEA, "Mere", tempera/mătase



Horia BERNEA, "Deal", u/p

Multa vreme, în epoca modernă, limba franceză a fost o *lingua franca*, asemeni latinei la timpul său. Întrebarea firească este - de ce, cum s-a întâmplat ca limba franceză să capete acest privilegiu? Răspunsul vine din două surse - una a realității faptelor și alta a realității ideilor. Procesul de expansiune a limbii franceze începe chiar pe teritoriul Franței unde, cu ajutorul statului centralizat, primul de acest fel, după neorânduiala feudalismului timpuriu, de pe continentul european. Franceza s-a instăpănit în monarhia franceză scoțând din circuit nu doar dialecte, ci chiar o limbă autonomă, cea occitană.

Sudul Franței nu și-a pierdut doar autogovernarea, și-a pierdut limba, iar cultura sa n-a supraviețuit distinct decât în bibliotecă. Este destul de plauzibil că dispariția occitaniei și a culturii sale s-a datorat și campaniilor militare ale papalității și regelui împotriva catharilor, erezia gnostică ale cărei rădăcini se găseau tocmai în spațiul Balcanilor și Dunării de Jos. Exterminarea vorbitorilor limbii d'oc a fost de fapt efectul colateral al exterminării catharilor sau albigensilor, cum li se mai spunea. Cathari, albigensi, patavini ori bogomili au fost considerați dușmani ai creștinismului mai mari, mai primejdioși decât musulmanii. Drept urmare s-a procedat în consecință. Cert este că ecourile amintirii acestei erezii gnostice persistă și din când în când asistăm la câte o explozie ciudată și îndelung amân timer la câte unui puseu gnostic, mai cu seamă în literatură, în artă. Valul de scrieri mai mult sau mai puțin comerciale privind *Evangheliile apocrife*, templierii sau Sfântul Graal își găsește prima mișcare vibratorie în asediul și cucerirea ultimei fortărețe cathare de la Montségur. Căderea cetății Montségur poate fi considerată prima victorie a ideii francofone, Franța asimilând definitiv un teritoriu și o populație în cadrul sistemului său cultural, economic, politic și militar.

Tot ceea ce a urmat nu a fost decât istorie cu sușuri și coborâșuri, dar întotdeauna cu un câștig sigur și incontestabil, acela al prestigiului limbii franceze datorat ideilor exprimate în această limbă. Enciclopedia, Revoluția, Imperiul și apoi Revoluția de la 1848, supranumită Primăvara Popoarelor, sprijinul acordat noilor națiuni de către Napoleon al III - lea au dus la o răspândire fără comparație a limbii și culturii franceze în cele mai neașteptate locuri, dar și pe cele mai surprinzătoare căi. În Principatele Române, limba și cultura franceză sunt răspândite fie de ofițerii ruși care luptaseră împotriva lui Napoleon, fie de către fanarioții târzii, domni cu idei reformatoare între care Constantin Mavrocordat are un merit cu totul aparte.

Cert este că în multe situații limba, cultura și prestigiul Franței au premers imperiului ei propriu-zis. Este extrem de interesantă comparația între statele ce au moștenit imperiul colonial francez și cele care au moștenit imperiul colonial englez. Cultura, civilizația franceză, având ca suport organic limba franceză, au avut o tentă asimilaționistă, de pătrundere profundă în populația coloniilor, fiind factorul unificator pentru imperiu, ajungându-se a se considera respectivele teritorii drept parte integrantă a Franței. Era un vis, era o utopie. Exact superioritatea ideii de integrare, fără accentuarea diferențelor, a dus la o reacție de respingere, de împărțire a lumii coloniale între cei care voiau și se simțeau francezi și ceilalți care nu puteau sau nu voiau să se simtă parte a Franței. Istoria interbelică și cea postbelică este plină de fapte de devoțiune față de Franța a unor grupuri de populație din colonii și sângeroase conflicte cu alte grupuri care respingeau integrarea în comunitatea francfonă. Criza algeriană, conflictele armate nesfârșite din Africa ecuatorială și cea subsahariană, războiul din Indochina, terorismul endemic din Corsica, Noua Caledonie sau Liban, toate aceste sfâșieri au la sursă raportarea față de Franța și tot ceea ce depinde de ea.

În fața primatului interbelic al limbii franceze la nivel mondial a apărut concurența limbii engleze și a *Commonwealth*-ului. Înfrângerea reală a Franței în marea conflagrație nu a făcut decât să confirme ceea ce se prevedea deja încă din primii ani ai perioadei de relativă pace interbelică - cu cât încerca Franța să

construiască o comunitate de interese economice, militare și politice pe baza comunității lingvistice și culturale, cu atât mișcările centrifuge erau mai violente.

A fost nevoie de geniul și clarviziunea generalului De Gaulle pentru ca francofonia să devină soluția unui nou sistem de relații între țările, popoarele și populațiile care aveau în comun ceva impalpabil, dar infinit mai puternic și mai durabil decât legăturile administrative ale imperiului colonial. Acel ceva este adevăratul la valorile și ideile libertare care și-au găsit expresia în cultura, în civilizația și spiritualitatea franceză. Din acest moment, momentul renașterii Franței conduse și înfrântă de generalul De Gaulle, conceptul francofoniei devine mult mai larg, mai generos decât lumea francfonă. La francofonie aderă țări care nu sunt de fapt francfone, ci au o tradiție culturală de sorginte franceză ori și-au construit un profil de aliat tradițional al Franței. Descoperim alături de țări francfone ca Senegalul sau Tunisia, țări ca Bulgaria, Polonia sau România. O astfel de reuniune, care are ca fundament o idee culturală civilizatoare, are o generozitate și o șansă de reușită în viitor, extraordinară. Ideile libertare, tradiția și mai ales forța culturii sale fac din Franța o țară reper chiar într-o lume în care afirmarea identității și a intereselor specifice ia forme, uneori, aberante. Cu cât globalizarea se face mai simțită ca formă de imperialism lingvistic, cu atât francofonia oferă soluții - regăsire de sine în valori umaniste specifice după modelul francez. Studiul limbii franceze, în țările unde aceasta nu este limbă de comunicare naturală, reprezintă o formă de opțiune alternativă la presiunea unei ciudate limbi care nu este nici engleză, nici americană, ci un soi de esecran cu surse anglo-saxone, dependentă de necesități de comunicare profesională. Într-un fel este opțiunea în favoarea valorilor impalpabile care în cele din urmă definesc umanitatea.

Francofonia nu mai este de mult un instrument al cuiu pentru ceva, francofonia a devenit între timp o reuniune a celor ce vor să comunice să apere și să răspândească valori care s-au afirmat în epoca modernă în limba franceză, care au generat o cultură de nivel planetar, care în numele libertății, egalității și fraternității doresc să apere și să amplifice dreptul la opțiune. Nu este un lucru simplu, nu este ușor de înfrânt, cât este pândit de manipulari și politizare.

Pentru români, limba franceză, cultura franceză, a însemnat o mare parte a istoriei lor, opțiunea către modernizare, democratizare, afirmare de sine. Astăzi limba franceză, cultura franceză, înseamnă în mare parte tradiție, reînnoirea la valorile tradiționale ale democrației, la locul firesc pe care România îl ocupă în sistemul european, înseamnă aceeași regăsire de sine. Nu aparținem lumii francfone, nu suntem nici Canada, nici Belgia, nici Senegal sau Guyana Franceză, dar cu siguranță aparținem francfoniei ca opțiune pentru valorile libertare ale gândirii, culturii și civilizației franceze. Opțiunea se datorează tradiției și mai ales angajamentului față de viitor. Pentru blocul romantic al Europei, România reprezintă nu doar relația cu un văr îndepărtat ca geografie, ci cu un membru al grupului țărilor latine, păstrător al unei moșteniri comune în primul rând popoarelor neolatine, dar mai cu seamă a întregii Europe. Chestiunea care rămâne de clarificat este aceea dacă din starea de păstrători vom fi capabili să devenim gestionari activi ai acestei tradiții. Dacă vom ști să punem în valoare activă tradiția greco-latină ai cărei moștenitori suntem, vom fi nu doar o parte a Europei, ci una dintre părțile fără de care Europa nu poate fi întreagă. Francofonia este, cu siguranță, un spațiu instituțional și o stare de spirit care ne vor ajuta să aflăm cine suntem de fapt și ce anume trebuie să facem, pentru a ne îndeplini misiunea între celelalte neamuri ale pământului.

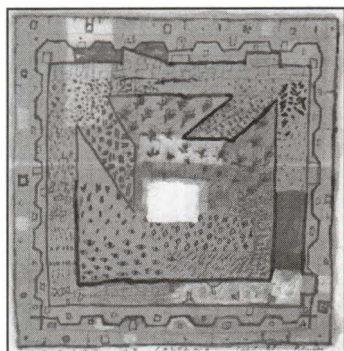
Eugen URICARU



Horia BERNEA, "Coloana", u/p

Scriitor român, scriitor francez

Mărturisiri de francofil



Horia BERNEA, "Baza de coloana", acuarela

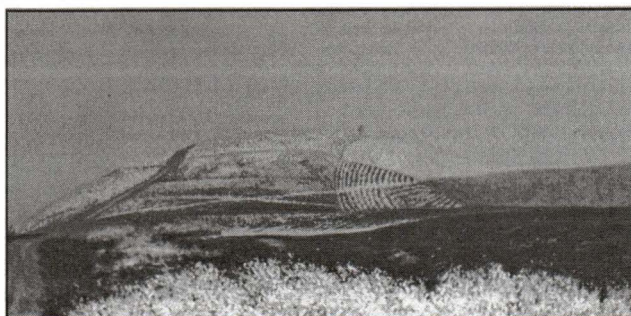
Într-o duminică), m-am instalat și am luat-o la plimbare pe străzi, cu grijă să nu mă îndepărtez prea tare și să mă rătăcesc. Cartierul era destul de pustiu, oricum eu mergeam la înlămpare, cu unicul scop de a mă împregna de aerul parizian. Nu pot să spun că am „învățat” Parisul în cele șase săptămâni, am făcut, spre exemplu, greșeala de a folosi doar metroul și deloc autobuzele, care sunt, cu siguranță, cel mai bun mijloc de familiarizare cu orașul. Marele câștig al acestui sejur a fost însă întâlnirea cu Claude și Eugène, cu care am fost de la început pe aceeași lungime de undă și de care m-a legat o mare prietenie.

Iată-mă, prin urmare, ajuns francofil necondițional, opțiune pe care n-am renegat-o niciodată, doar că lucrurile n-au evoluat așa cum credeam și cum speram. Eram convins atunci, la douăzeci de ani, că sejurul meu la Paris era primul dintr-o serie lungă. N-a fost să fie așa, din motive ușor de ghicit. N-am mai beneficiat de o bursă decât o singură dată, vreme de două luni, în decembrie 1971 – ianuarie 1972, și care a fost probabil sejurul cel mai rodnic în plan profesional. Am mai mers de două ori, cu soția, la prietenii pomeniți mai sus, călătorii pentru care am obținut cu mare greu vizele. Între 1980 și 1989 n-am putut să ies deloc din țară. Nici măcar într-o „țară prietenă” precum Polonia. Nu exagerez spunând că ajunsesem să visez Parisul, la proprie.

Șansa a venit, după 1990, cu cei aproape șase ani petrecuți la Paris, la Institutul Național de Limbi și Civilizații Orientale. Cunosceam acum Parisul mult mai bine decât cunosc Bucureștiul sau oricare alt oraș. Nici nu mai concep să nu mai fac, periodic, un sejur parizian, chiar dacă știu că voi trece pe străzile pe care le știu pe de rost. Am văzut între timp și alte orașe, am adorat Praga, m-a fascinat Veneția, m-am simțit minunat la New York, dar Parisul rămâne reperul absolut.

Oricât de banale ar părea aceste declarații, le prefer discursurilor pompoase despre francofilie și francofonie. Afinitățile spirituale sunt deasupra oricăror considerații teoretice. Intră în această simbioză cu un anumit spațiu și senzația tactilă pe care o încerci întorcând foaia ziarului, și mirosul din stațiile de metrou, și intersecția dintre Rue de Fleurus cu Rue Gaynemer, și lecturile, și conversațiile cu prietenii, și bistroul, și cafeneaua, și emisiunile de la radio, și editorialele lui Jean-François Revel, și cronicile matinale ale lui Philippe Meyer, și filmele cu Gérard Philippe, și întâlnirile întâmplătoare, și ... La un curs de civilizație pe care îl fac cu anul întâi încep prin a le vorbi studenților mei despre cartea celebră a lui Curtius, *Eseu despre Franța*. E nu doar o referință serioasă, dar și un text în care dragostea și admirația pentru Franța apar în fiecare pagină. E totuși o referință livrescă și abstractă. Aș prefera o plimbare cu studenții prin Paris. Garantez că vor deveni cu toții francofili pătimiși...

Alexandru CĂLINESCU



Horia BERNEA, "Dealul", u/p

Nu potsitua cu exactitate momentul când am devenit francofil, doar dacă nu admitem că te naști francofil, așa cum te naști cu părul blond sau cu ochii căprui. Copil, eram un cititor împătimit de Jules Verne și de Alexandre Dumas, iar asta reprezenta de ja o primă inițiere. Cu siguranță, însă, dragostea pentru Franța se datorează mamei mele, profesoară de franceză care nu fusese niciodată la Paris, deși era vizibil de pe vremea adolescenței (a ajuns la Paris abia în 1990, la aproape șaptezeci de ani). Parisul era așadar un spațiu mitic, un tărâm al fericirii absolute. Culmea e că franțuzește am învățat târziu, în ultimii ani de liceu. Abia atunci mă hotărâsem să dau la franceză, după ce avusesem, ca orice adolescent, fel de fel de idei fistiche. La școală făceam engleza și e posibil că inexistența unei secții de engleză la Iași (s-a înființat în anul următor) să fi fost întâmplarea care a decis asupra profesiei mele.

Facultatea a avut un rol hotărâtor din toate punctele de vedere. Nu fac aici un text memorialistic și nu voi începe să depăn amintiri despre profesori. Vreau doar să spun că acei ani au reprezentat o primă imersiune în literatura franceză și, mai ales, un prim contact cu ceea ce se numește, cu îndreptățire, spiritul francez. Să mă explic. L-am „prins” pe cel dintâi lector francez care a funcționat la Universitatea din Iași în perioada comunistă, personaj care mi s-a părut cuceritor prin non-conformism, inteligență și dezinvoltură. Era și cel dintâi francez pe care-l cunoșteam în carne și oase, iar impresia mea, pe care o retrăiesc și astăzi, era că el aparținea unei alte lumi, o lume în care te miști și vorbești liber, fără teamă că îți sunt supravegheate gesturile și vorbele. Tot pe atunci, prin 1963-1964, am văzut, intrând în chioșcul din Piața Unirii, mici teancuri de ziare ale căror nume te făceau și ele să te simți un om liber: „Le Monde”, „Combat”... Inutil să spun că am devenit un cititor împătimit al ziarului „Le Monde”, pe care, câtă vreme s-a găsit, l-am cumpărat de la chioșc, iar apoi, împreună cu prietenul meu Mihai Dinu Gheorghiu, ni-l procuram grație unei cunoștințe de la poșta, care ni-l dădea cu condiția să-l aducem la doua zi: exemplarul trebuia să ajungă la județana de partid... În anii '80 ajunsesem să facem, pentru a ne procura „Mondul”, adevărate acrobații (era oricum, singura opțiune; astăzi, sunt cititor de „Le Figaro”...).

Cel de al treilea element decisiv în –cum să-i spun? – „francofilizarea” mea a fost bursa de șase săptămâni pe care am avut-o la Paris în vara lui 1966, la *Alliance française*. O șansă extraordinară, la douăzeci de ani (sau mă rog, la douăzeci și unu de ani neîmpliniți). Am locuit la căminul liceului Bossuet, pe rue Guynemer, lângă Grădina Luxembourg. Am și acum, proaspătă, amintirea primei zile (era

Despre „relațiile” româno-franceze, în ceea ce privește dialogul cultural, s-au scris câteva cărți importante și mai multe sute de articole, studii, recenzii în presa culturală, mai ales din România; între ele, o carte apărută în urmă cu câțiva ani, mereu actuală, însă, *Francofonia – o punte a sincerității*, coordonată, la Iași, de Valeriu Stancu și Georges Diener. Iată câteva observații pe care le impune materialul amplu, bogat, divers, adunat cu răvnă și pasiune de cei doi intelectuali, un român și un francez. Intertextualizarea celor două culturi nu a avut niciodată, vreme de aproape două secole, măcar nuanța unei „campanii”. Totul s-a petrecut firesc; la 1838, să zicem, comisul Vasile Pogor traducea *Henriada* lui Voltaire, peste câțiva ani, C. A. Rosetti, la Paris, simțea acel „disgust necunoscut”, maladia romanticilor, în „contaminare” cu cercurile culturale ale vremii. Niciodată culturile română/franceză nu s-au afirmat una *impotriva* alteia.

Pentru câmpul cultural românesc, preocupanța problemă a apartenenței simultane la două culturi – cea de origine și cea de adopțiune – s-a pus mai ales în ultima jumătate a secolului trecut, după lăsarea cortinei de fier și a ridicării zidurilor. Emigrația, cu toate implicațiile ei, constituie un subiect cu multe necunoscute. Până în decembrie 1989, lucrurile erau foarte clare pentru toată lumea. Cei plecați știau că vor fi scoși din circuitul cultural curent din țară. Istoricul literar de acasă ofta, discuțiile în jurul subiectului delicat se opreau de la primele schimburi de cuvinte, totul era, într-un fel, foarte comod: nu putem să scriem despre ei, nu-i putem înregistra în dicționarele noastre pentru că cenzura nu ne dă voie: „și mai bine să lăsăm treburile astea dacă nu vrem să ni se desființeze institutul, catedra, revista, colectivul”. După 1990, când nimic nu părea să împiedice reintegrarea acelei părți atât de importante din literatura română a exilului, când introducerea în circuitul valorilor a scriitorilor români stabiliți în Occident mai demult sau mai de curând părea o posibilitate la îndemână, am întârziat nepermis de mult să o facem. Dar iată cum stăm. Iau, la întâmplare, două dicționare apărute în Franța, cu difuzare, însă, în toată lumea: *Le Dictionnaire de notre temps* (Hachette, 1988) și *Le Robert. Dictionnaire d'aujourd'hui* (Paris, 1992). Emil Cioran: „Eseist și moralist român de expresie franceză”; Eugène Ionesco: „Autor dramatic francez de origine română”; Mircea Eliade: „Istoric și scriitor român”.

Se observă, deindată, ezitarea în cuprinsul acestor definiții de dicționar: Cioran și Eliade sunt scriitorii români, în timp ce Ionescu și Tzara sunt scriitorii francezi. Va fi fiind o lipsă de coerență a autorilor acestor dicționare? Mai degrabă, expresia unei circulații foarte intense, în perioada interbelică, până la „disoluția” originii și a limbii de exprimare literară, între cele două culturi. Aici, însă, despre Ilarie Voronca, Fundoianu, Panait Istrati, Petru Dumitriu, Dumitru Țepeneag, Vintilă Horia, Paul Goma, Mircea Iorgulescu, Lucian Raicu, Bujor Nedelcovici, George Banu, George Astaloș, Dinu Flămând, Alexandru Papilian, Dan Culcer, Adina Keneres, Matei Vișniec, Petru Romoșan, Maria Mailat, Mihai Dinu Gheorghiu, Antonia Constantinescu și toți scriitorii români aflați între francezi, nu ni se spune nimic; ei sunt ai nimănui, nu există pentru cititorul dicționarului amintite. Întrucât ne privește, noi nu prea ne-am complicat: în puținele dicționare pe care le avem până la această dată, ne-am dispensat și de „francezul” Eugène Ionesco și de „românii” Cioran și Eliade, ca să nu mai vorbesc de Matei Calinescu, Ilie Constantin, Virgil Ierunca, Monica Lovinescu, Sergiu Grossu, Sorin Alexandrescu... Una peste alta, constatăm că o bună parte din literatura noastră nu mai e a noastră pentru că – și asta acum! – continuăm s-o ignorăm sau s-o privim – inexplicabil! – cu un soi de dușmănie; scriitorii dintre cei mai însemnați se află încă în ceea ce aș numi *non man's land*-ul literar: ei nu sunt nici francezi, germani, englezi, canadieni, dar nici încă români.

Dincolo de (re)sentimente, renașterea românească depinde enorm de modul (re)integrării noastre europene, iar câmpul literar trebuie să înceapă prin a recupera „pierderile” înregistrate de-a lungul ultimelor cinci decenii din secolul XX. Odată ce va fi scris o singură carte în limba română, acel scriitor e al limbii române: locul lui e, înainte de toate, în istoria literaturii române. Ne așteptăm de la *Dicționarul scriitorilor români*, amănat de cenzura vremii și apărut, iată, după 1990, la cuvenitele rectificări. *Numele*, e adevărat, au apărut acolo; *opera*, însă, nu. Astfel, Eugen Ionesco e înregistrat doar cu *Nu și Elegii pentru ființe mici*; Emil Cioran, cu *Peculiile disperării*, *Cartea amăgirilor*, *Schimbarea la față a României*, *Lacrimi și sfîșii*; în cazul lui Tzara, se însiruie „sec” titlurile din „creația franceză”, fără niciun comentariu. Din comoditate? Din grabă? Din prejudecata despărțirii nete între creația „românească” și aceea „franceză” a autorilor amintiți? Cititorul român al *Dicționarului* este lasat în aceeași ceață groasă care baltea, pe aici, înainte de 1990. Reparația vine abia acum, în 2006; au apărut primele patru volume din *Dicționarul general al literaturii române* unde, în sfârșit, Ionescu, Cioran, Eliade, Tzara și ceilalți au venit acasă; e un gest de restituire istorico-literară dar și – să-i spun patriotic? Mai bine mai târziu, decât niciodată, nu-i așa?

În România sunt mai multe centre culturale franceze; în Franța, luase ființă programul „Lirom”, unde se adună datele despre întreaga problematică a relațiilor dintre cele două literaturi: nu relații, în fapt, ci *intertextualizare*. Faptul poate demonta două idei primite; aceea a unei culturi (franceze) autarhice, și aceea a unei culturi (române) izolate, cultivate, mai cu seamă, de „dreapta” română interbelică. Și „autarhia” și „izolarea” (limba de redusă circulație) nu sunt explicații pertinente, ci *scuze* față de o istorie care, mai ales în ultimii cincizeci de ani ai secolului trecut, ne-a fost potrivnică. Puntea, canalul de comunicare și nu „centralitate” versus „marginalitate”; interpretarea Estului cu Vestul, nouă conștiința europeană, modelul ei posibil poate fi regăsit (și) aici.

Ioan HOLBAN

Francofonia mea

„Francofonia” mea personală a cunoscut destule avatarii pentru că astăzi, în anul serbărilor și sărbătorilor, să mă trezesc uneori frecându-mă la ochi, crezând că visez...

Generațiile mai tinere nu știu – nu au de unde să știe – în ce măsură viața noastră intelectuală și spirituală, înainte de a fi fost cufundată în comunism și izolată de valorile occidentale, era întoarsă, dintre țările Europei, în primul rând către Franța. Din cei câțiva ani de copilărie „interbelică” petrecuți într-o familie medie fără rădăcini „aristocratice”, nici averi moștenite (părinții mei se trăgeau dintr-un neam modest de preoți și dascăli, mama fiind, în plus, fiica unor imigranți aromâni), mi-amintesc că acasă se vorbea curent limba franceză, fiindu-ne inoculată și nouă, copiii, o dată cu limba maternă. Literatura franceză clasică și contemporană, chiar ultimele romane aparute la Paris și *Revue des Deux Mondes*, se aflau pe rafturile bibliotecii din casă. Mama, profesoară, dar casnică, era abonată la *Marie-Claire* și *Modes et Jardins*, tata, chirurg, își comanda cărțile de specialitate direct prin sucursala bucureșteană a editurii Masson din Paris, iar instrumentarul din cabinet, prin sucursala firmei franceze Collin. Cărțile noastre de copii (încântătoare române ale Contesei de Ségur din așa-numita «bibliothèque rose», cărțile lui Jules Verne, dar și *Gulliver* și *Don Quijote*, tot în franțuzește) ni se cumpărau de la librăria Cartea Românească de pe Bulevardul Elisabeta.

A fost deci firesc ca, odată ajunsă în liceu, pe lângă germana pe care o știam din primii ani de viață și engleza pentru care luam lecții particulare, să urmez, în paralel cu școala românească, și cursurile Liceului Francez de pe lângă Institutul Francez de Înalte Studii. Erau așa-numite cursuri practice, de două sau trei ori pe săptămână, după-amiaza. Liceul Francez funcționa în actualul local al Consulatului american, pe str. Nicolae Filipescu, colț cu Băteștei: pe atunci ușa de intrare era încadrată de glicine, motiv pentru care clădirea era numită de noi „la maison aux glycines”. Institutul Francez și frecvența lui bibliotecă se aflau în același sediu ca astăzi, pe Bd.Dacia.

Directorul Liceului Francez era profesorul Marcel Fontaine, venit inițial în România în timpul primului război mondial ca tânăr ofițer în cadrul misiunii generalului Berthelot; luase parte la bătălia de la Marășești și se atașase de camarazii de arme români.

După război, în virtutea amintirilor care îl legau de țara noastră, obținuse să revină în România, de asta dată ca profesor, membru al misiunii universitare franceze. În această calitate a funcționat mai întâi la Turnu Severin, undes-a și căsătorit cu o româncă, iar apoi la București ca director, cum am spus, al Liceului Francez ale cărui cursuri le-am urmat, alături de alți elevi români.

Profesorul Fontaine, apropiat de noi, ne inspira totodată un imens respect pentru modul cum ne preda, educându-ne în același timp: mi-amintesc că, de câte ori îl întrebam ceva, nu răspundea niciodată direct, ci recurgea la enciclopedii și dicționare, învățându-ne astfel și pe noi să le mânuim și însușindu-ne simțul probității și al rigorii. Neavând copii, atâtel cât și Doamna Fontaine se atașaseră de noi și organizau diferite manifestări care ne încântau: serbări de 11 Noiembrie (Ziua Armistiului după primul război mondial), 14 Iulie (Ziua Națională a Franței), Sfântul Nicolae (prilej de a ne oferi mici daruri „francofone”), spectacole teatrale și audii muzicale; de exemplu, o memorabilă audii, după discuri, cum se obișnuia pe

atunci, a operei *Pelléas et Mélisande* de Debussy, despre care am toate motivele să cred că ne-a fost prezentată de către însuși Roland Barthes care, înainte de a deveni celebrul eseist și semiotician, fusese bibliotecar la Institutul Francez și apoi atașat cultural al Franței în țara noastră (pe atunci, numele lui nu îmi spunea nimic); mai târziu, când a început degringolada și Institutul a fost închis, cred că tot Roland Barthes a fost cel care ne-a chemat să ne ofere din volumele pe care nu le puteam evacua: mai posed și astăzi un *La Fontaine* și un *Rousseau* din acel lot de cărți.

Între timp, peste țara noastră se adunau norii negri ai „războiului de cincizeci de ani”, cum a spus cineva.

Într-adevăr, în 1948 s-a produs cataclismul: Regele fusese alungat, părinții noștri erau din ce în ce mai derutați și descurajați, Institutul Francez – și, implicit, Liceul – și-au închis porțile, iar profesorii francezi au fost expulzați.

Mi-amintesc încă de ultima masă pe care am luat-o împreună: cu lacrimi în ochi și cu inima strânsă cântăserăm ceea ce fusese Imnul Aliaților în timpul războiului, și căruia noi îi cunoșteam cuvintele franțuzești:

*Ce n'est qu'un an de repos, ami,
Ce n'est qu'un an de repos;
Oui, nous nous reverrons un jour,
Ce n'est qu'un an de repos.*

*Car l'idéal qui nous rassemble
Vivra dans l'avenir;
Car l'idéal qui nous rassemble
Saura nous réunir.*

Tot atunci le-am recitat, profesorului Fontaine și doamnei, versiunea „noastră” după *Adio la Moldova* de Alecsandri:

*Scumpă țară și frumoasă
România draga mea,
Cine pleacă și te lasă
E cuprins de jale grea!*

Astăzi, toate acestea par infantile și ridicole dar suferințele noastre fragede au cunoscut atunci prima despărțire de copilărie, și au încasat prima lovitură a destinului.

Ajuns la Paris, profesorul Marcel Fontaine nu a avut liniște până nu a găsit mijlocul să-și dovedească solidaritatea cu românii în mijlocul cărora trăise timp de aproape trei decenii și pe care îi iubea ca pe proprii săi conaționali: a înființat postul de radio „pour les pays danubiens et balkaniques” și a devenit directorul emisiunilor destinate românilor (acolo și-au făcut ucenicia „pe unde scurte” Monica Lovinescu și Adriana Georgescu).

Iar noi, în țară, le ascultam vocile și le urmăream spusele cu speranța disperării. Căci nu ne spusese Profesorul nostru, luându-și rămas-bun de la noi: „il faut espérer dans l'inspéré”?

Și am început să corespondăm. Aceste scrisori, coplatești, sentimentale, au căzut în mâinile Securității.

Nu voi intra în mai multe amănunte, am relatat deseori, în ultimii ani, despre această corespondență și urmările ei fatale (vezi Bibliografia). Voi spune doar că ea a fost considerată, de către cei care voiau să „dovedească” activitatea antiromânească desfășurată de Ambasada Franței, drept „spionaj în favoarea unei puteri străine”, întregul grup de foști elevi și profesori (dar și multe alte persoane care gravitaseră în jurul Institutului Francez) fiind arestat, anchetat,

condamnat la pedepse între 3 ani și închisoare pe viață.

Personal, am fost condamnată la 4 ani, executând doar 3 în urma hotărârilor Convenției de la Geneva din 1955 prin care erau amnistiate sau grațiate pedepsele de sub 5 ani. Am cunoscut, timp de 13 luni, anchetele Securității la Uranus, am supraviețuit timp de 7 luni în Fortul nr.13 – subteran – al Jilavei, și am petrecut ultimele 16 luni de detenție la penitenciarul de femei de la Mislea, totul în condițiile bine cunoscute de către cei care vor într-adevăr să le cunoască. Între timp, colega și prietena mea, Mariana Ionescu, a munit, la 20 de ani, de o tuberculoză galopantă netratată, iar părinții ei nu aveau să afle niciodată unde fusese îngropată.

Leșind din închisoare, mi-am dus viața, ca atâția dintre noi, între persecuții, urmăriri și suspiciuni, refuzuri și amenințări de pierdere a locului de muncă, lipsurile de tot soiul bine cunoscute, astăzi uitate sau de neimaginat.

Și a venit decembrie 1989.

Ajunșând la Paris în 1990, m-am dus la RFI, cautând să află dacă s-a știut, acolo, de consecințele „francofoniei” noastre... Nu am și nu am avut niciun fel de resentimente, dar voiam cel puțin asta: să se fi știut. Și, mai ales, să află dacă profesorul nostru auzise de moartea Mariane.

La RFI, după aproape patru decenii, nu știa nimeni nimic despre drama petrecută cu atâtă timp în urmă.

Câțiva ani mai târziu, aflându-mă la Institutul Român din Freiburg, am avut surpriza să află că întreaga arhivă a postului de radio Paris pentru România se găsea la biblioteca Institutului, încredințată chiar de către profesorul Fontaine. Mai mult: câteva mobile sculptate în lemn în stil românesc din casa familiei Fontaine se găseau tot la acel Institut. Atunci am aflat că Marcel Fontaine murise în 1973, iar soția lui, câteva zile mai târziu.

Directorul Institutului Român din Freiburg, aflând cine sunt, mi-a dăruit o carte, pentru mine fără preț: Marcel Fontaine, *La République Populaire Roumaine contre la culture française. 15 ans de guerre 1948-1962*. Cartea apăruse la Paris, în 1962, la Fundația Regală Universitară Carol I.

Deschizând-o, mi-au căzut ochii pe pagina de dedicație:

*À mes anciens élèves, à mes amis,
à tous les Roumains
qui,
pour leur fidélité à la France
et à sa culture,
ont été martyrisés
et sont morts, ou gisent encore
dans les prisons
de leur pays.*

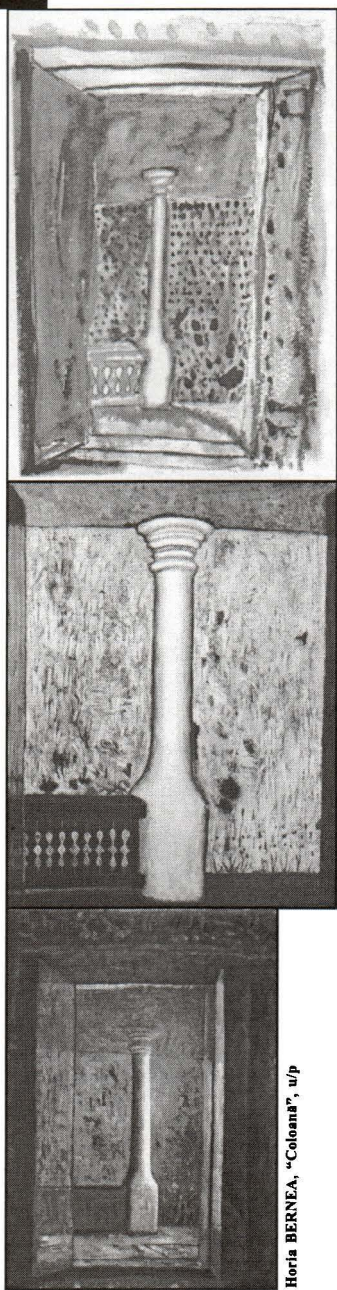
Întrebările mele primeau astfel un răspuns: profesorul nostru știuse ce s-a întâmplat cu noi, nu fuseserăm singuri. Răspunsul care mi-a parvenit în felul acesta, în ultimii ani ai secolului XX, relua spirala „francofoniei” mele care mă însoțise încă din leagăn.

Micaela GHÎTESCU

Bibliografie

1. „Memoria, revista gândirii arestate”, nr.7 (1992), nr.21 (1997), nr.24 (1999), nr.34 (2001).

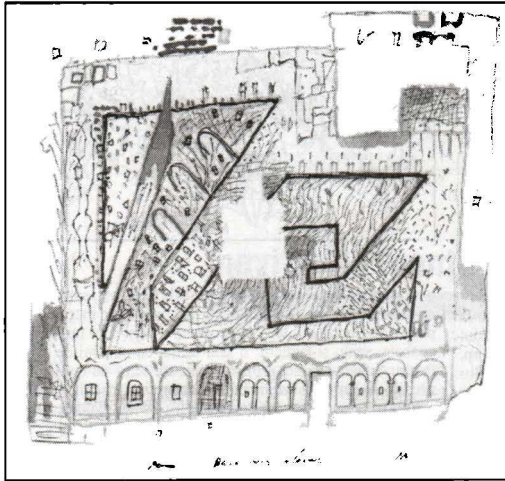
2. „Magazin istoric”, aprilie, mai, iunie 2003; octombrie, noiembrie, decembrie 2005.



Horia BERNEA, „Coloana” (studiu din calea de schite), creion și acuarela

Horia BERNEA, „Coloana”, u/p

Horia BERNEA, „Coloana”, u/p



Horia BERNEA, "Baza de coloană", acquarela

Francofonie și literatură

Statutul de limbă romanică al românei, analogii socio-politice legate de momentul european „1848”, faptul că tinerii unioniști de la 1859 (Al. I. Cuza, Alecsandri, Kogălniceanu și ceilalți) se formaseră în colegii franceze, apoi sprijinul Franței în anii întâiului război mondial — toate au imprimat relațiilor noastre cu patria lui Voltaire o aură de cordialitate. Traducerile lui Heliade din meditațiile lamartinene dețineau prioritatea în plan european; junimistul V. Pogor dădea în 1870 primele translații în română din *Florile răului* de Baudelaire (la treisprezece ani de la apariția originalului). Între sfârșitul secolului al optzecelea și finalul secolului al nouăsprezecelea, francofonia cunoscuse la noi o progresivă ascensiune. Pozitivă fusese, după 1815, înrăurirea pensioanelor franceze; numai la Iași acționau pensioanele Cuénim, Malgouverné, Chambronnaud, Garé, Sachetti, Dodun des Perrières, Louis Jordan și altele, cu speciala funcție formativă într-un veac al modernizării. Activau (în timpul „Junimii”) și pensioane germane; la „Junimea”, intelectuali de formație franceză colaborau cu confrăți de formație germană. Bucureștenul Macedonski, antijunimist, publica la Paris (în 1897), volumul de versuri *Bronzes*, iar ulterior (1906) proze scurte sub genericul *Le Calvaire de feu*. Relevante, în estimarea raporturilor culturale franco-române, sunt volumele bibliografului Georges Bengesco: *Bibliographie franco-roumaine depuis le commencement du XIX-e siècle jusqu'à nos jours* (I, 1895; II, 1907). La rândul lor, continuatorii Alecsandri și Getia Hélène Rally inventariu în *Bibliographie franco-roumaine* relațiile culturale bilaterale până la 1930: I – *Les Oeuvres françaises des auteurs roumains*; II – *Les Oeuvres françaises relatives à la Roumanie*.

Câteva cercetări de tip comparatist, la începutul secolului al douăzecilea, se cuvin de asemenea citate. Pompiliu Eliade (1870-1914), „normalian” la Paris și discipol al lui Brunetière, obținea titlul de doctor în litere cu teza *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie* (1898). Ulterior, N. I. Apostolescu, profesor la Pitești, studia *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine* (1909). Minuțiosul Charles Drouhet, viitor profesor al Universităților din Iași și București, lansa (în 1914) volumul *Modelle française de la littérature* lui Alecsandri - prefațat de Emile Faguet.

Ca scriitoare de expresie franceză, Elena Vacărescu avea să atragă atenția unor Proust, Valéry și Anatole France. Rezonanțe folclorice românești frapează în *Le Rhapsode de Dambovitz* (Rapsodul de pe Dâmbovița), în *Les Chants d'aurore* (*Cântecul zorilor*), în *Dans l'or du soir* (*În auriul înserării*) și altele. Cu volumul *Izvor, le pays des saules* (*Izvor, țara sălciilor*), Martha Bibescu obținea în 1933 „Premiul Academiei franceze”, romanul, prefațat de Mihail Sadoveanu, tradus în engleză și spaniolă, era o fină introducere în etnosul românesc. Mai mult decât celelalte scrieri literare (*Les Huit paradis*, *Le Perroquet vert*), interesează vasta-i corespondență cu ilustre personalități franceze: cu Marcel Proust, Paul Valéry, Paul Claudel, François Mauriac, André Maurois, Jean Cocteau și Max Jacob. Mai aproape de noi Alice Voinescu, personalitate excepțională, cu un doctorat la Sorbona (*L'interprétation de la doctrine de Kant par l'école de Marburg*), participă în etapa 1925-1939 la „Decadele culturale” estivale de la Pontigny, la sud de Paris. Urmează schimburi de idei cu André Gide și André Malraux, cu François Mauriac și Paul Langevin, cu criticul Charles du Bos, cu Jacques Rivière. Trei dintre ei au primit premiul Nobel!

O celebritate zgomotoasă, intens focalizantă, a fost Tristan Tzara. Distanțându-se de București, unde, adolescent, redactase cu Ion Vinea efemera revistă „Simbolul”, el fonda la Zürich, în 1916, împreună cu alții, mișcarea

dadaistă. După *Kira Kyralina*, apărută în revista „Europe”, în 1923, Panait Istrati (publicat ulterior în ediții de mare difuziune, precum cele din seria „Livre de poche”) revenea în librării cu *Haiducii* (*Les Haidouks*), *Ciulinii Bărdanului* (*Les Chardons du Baragan*), *Codin* și alte scrieri. Pierre de Boisdeffre observa că la rătăcitorul bilingv „apelul tainic la folclorul românesc și la sigiliul intim al limbii române nu au fost adulterate, ci, dimpotrivă, au intrat în franceză sub alte veșminte, căpătând o formă nouă, vibrantă și poate cel puțin la fel de interesantă ca în limba română”. După ce se manifestaseră ca poeți de limbă română, ieșeanul B. Fundoianu și brăileanul Ilarie Voronca, stabiliți la Paris, s-au, înscris printre reprezentanții literari ai Rezistenței. Suntem martori ai reputației mondiale pe care o cunoaște de decenii dramaturgia lui Eugène Ionesco, promotor prestigios al teatrului de avangardă. Să menționăm și doi esteticieni. Unul dintre aceștia, Pius Servien (Piu Șerban Coculescu), e autor de eseuri ingenioase (*Mathématiques et humanisme*), abordând ideea de ritm, ca reper fundamental, revelator în materie de vers. Paul Valéry, inițiator al celui dintâi curs de *Poietică* la Collège de France, avea să și-l asocieze, încredințându-i ținerea unui ciclu de patru conferințe, iar în 1925 îi prefața primele două lucrări, la rândul lor, Paul Claudel, Henri Brémont, Paul Hazard și Jean Cassou îi salutau tentativa de a reprezenta matematic funcțiile expresive ale ritmului. În același context, se manifesta și Matyla Ghica, teoretician al relațiilor analogice, și el apreciat de Paul Valéry în legătură cu *L'Esthétique des proportions dans la Nature et dans les Arts*. Un comparatist român de mare autoritate, Basile Munteanu (1897-1972), rezident mult timp la Paris — intim al lui Paul Hazard și redactor-secretar al renumitei *Revue de littérature comparée*, scrisese studii despre *Permanențe franceze*, dar totodată pusese în valoare particularitățile literaturii române în raport cu modulele franceze. Operă rezumativă: *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938). Eliade, Emil Cioran și (mai apropiat literaturii în sens strict) Vintilă Horia — în special cu romanul *Dieu est né en exil* — s-au înscris, după al doilea război mondial, în rândul valorilor durabile.

Multiple adversități istorice reiterate, aproape cronicizate, au făcut ca Miron Costin și Dosoftei, conștiințe tragice, Cantemir și Neculce, iar în secolul al nouăsprezecelea, Bălcescu, Bolintineanu, Kogălniceanu, Heliade și alții să cunoască — potrivit, formulării lui Alecsandri, el însuși în cauza — „pâinea amară a exilului”. Dintre cei dintâi, unii ajunseseră în Polonia sau în Rusia, ceilalți, aproape toți, s-au întrunit în Franța. După a doua conflagrație mondială, un exil românesc de anvergură, incluzând creatori din toate domeniile, refractari dogmatismului curent, reflectă drama la scară națională; au migrat în Occident, în majoritate în Franța și Germania (de Vest), dar și peste Ocean (în S.U.A., Canada și în America Latină), scriitorii din generații diverse, Vintilă Horia, Ștefan Baciu, Constantin Virgil Gheorghiu, Petru Dumitriu, urmați de Ion Caraion, Petru Popescu, D. Tepeneag, Paul Goma, I. Negoieșcu, Dorin Tudoran, Bujor Nodelcovici, Mircea Iorgulescu, Matei Vișniec și încă mulți alții. Operele acestora, elaborate peste hotare, dar încorporându-se intențional și faptic literaturii române, se constituie într-un capitol semnificativ, fenomen analog, celui spaniol de după 1956, când, ostili dictaturii franchiste și refugindu-se în Mexic ori în alte părți ale Americii Latine, sute de creatori și-au continuat biografia.

În interbelic, sub egida „Institutului cultural Francez” din România — condus un timp de Alphonse Dupront, viitor președinte al Sorbonei — funcționau la noi peste douăzeci de centre regionale de profil; nu numai în localități importante. Un astfel de centru era cel de la Beiuș, animat de Jean Barral, care, învățând românește, a tradus din Eminescu. În situație similară, Louis Boutière a întreprins studiul monografic *La Vie et l'oeuvre de Ion Creangă* (1930).

Anvergura fenomenului francofon atinsese dimensiuni impresionante. Nicio altă țară din centrul și estul Europei n-a înregistrat cote similare. Pe scurt, am primit, am fost receptivi, *dar am și dat*, în schimb, culturii franceze figuri de prim-plan. Recentul Anuar *Synergies-Romanie*, în cadrul „Programului mondial de difuziune științifică francofonă în rețea” (acum la primul volum) este un necesar instrument de aprofundare.

Constantin CIOPRAGA



Horia BERNEA, "Dea"

Eyeless în Paris

(fragmente de jurnal)

Vântul a dat peste cap cea mai lungă zi pariziană. Un traseu demn de ultimele luni ale campaniei de măsurători magnetice din '89, când, în Delta, ajunsesem să fac între 9 a.m. și 6 p.m. peste 40 km. A fost, după cantitatea de praf primită din plin, prin toți porii corpului, o zi în desert, chiar dacă oazele au fost la tot pasul: sediul UNESCO, École Militaire, Montparnasse-ul cu catedralele sale și cafenelele sale unde, din câte îmi dau seama, disputele existențiale au lăsat locul celor pragmatice, Rue Monge, Mouffetard, St. Genevieve, Pantheonul, Place St. Michel, Notre Dame etc. La sfârșitul zilei, ochii noștri arată ca după o ședință prelungită de sudură cu garda jos. Pupilele sunt oaze într-un desert de praf. Prețul unui prea strâns dialog cu asfaltul străzilor: am făcut bașici de toată frumusețea în talpi, cînd calc, o fac ca și cum să aveam ochi sub călcăie. Au trecut totuși aproape 15 ani chiar dacă distanța parcursă e numai de vreo 20 - 25 de km. A trebuit să renunțăm la Jardin de Louxembourg, pentru că tocmai când am cotit-o din Montparnasse spre Boul' Mich, de pe aleile ei generoase se ridicau trombe de praf. Ne-am îndepărtat în grabă ca de un incendiu sau de o vitărită. Nu pot să uit ceea ce probabil pe mulți nu i-ar face nici măcar să tresară, lunga și deconcertant de îngusta Rue de Vaugirard, spîta frântă în mai multe locuri a acestei roți multicolore, care nu conținește să se învîrtă, Parisul. Sunt copleșit, ca într-un defileu, trebuie să scanăm totul pe fugă, capetele ni se rotesc ca niște girofaruri, mă uit spre D, iar ceva din încordarea lipsită de învenșurare și afectare a celui care mai are răbdarea de a căuta într-o mare de imagini cu semnificații comparabile, pe cele câteva care, fixate, vor continua să reprezinte aceste locuri. La fel se întâmplă, poate, și cu părinții mei, acum 30 de ani, în Praga, în Varșovia sau Dresda, în timp ce eu mă afluam, deloc surprins, în faza primelor puseuri diaristice și memorialistice, notând - în caiete care, dacă mai există, sunt puse atât de bine încât sunt de negăsit - și încercând să respect modelul articolelor despre capitalele sau orașele importante ale lumii, articole citite prin tot felul de cărți și reviste gen *Lumea*. Să revăd astăzi acele caiete ar fi un nesperat film care ar reînvia spre mine, nesperat, o față a mea pierdută.

Pentru mine, care stau de cele mai multe ori 20 - 21 de ore pe zi în casă, uneori și 24, tavanul se află de obicei cam la un metru și ceva deasupra capului, acum, aproape peste tot unde intru el este, ca într-un vis, propulsat chiar și la zeci de metri deasupra. Mă simt ca o bilă metalică din acele jocuri în care un piston acționat din afară lovea bila și o făcea să umble bezmetică pe culoarele unui soi de minilabirint, cam de 10x15 cm. Labirintul în care am intrat, e drept, fără să primesc nici un impuls... mecanic, are zeci de km pe zeci de km, bașca efectele de amplificare în regia memoriei, iar eu am o rezistență sensibil mai mică decât a unei bile metalice. Și mai am oarece probleme cu controlul emoțiilor și al urmișrilor lor. Cu toate acestea, senzația difuză că mă aflu într-un loc familiar persistă și mă învalue în ciuda diferențelor culturale și a evidentelor decalaje între nivelele de civilizație. Parcă, printr-un joc al absurdului ori ca urmare a unui scenariu funambulesc, m-aș afla într-un oraș imens, netrecut pe harta României, ajuns aici după un zbor al cărui traseu este imposibil de reconstituit. Toate aceste trasee ale noastre, zgârieturi făcute cu vârful unui ram uscat, în nisip, sunt, în varianta aseptă, opțiuni și feluri de a lectură, în aceea existențială sunt însă coji, straturi de coajă prinse peste o rană care va fi din ce în ce mai vie, își va revendica dreptul ei de a pulsa mai departe, dreptul de a face din corp o prezență pe cât de vie, pe atât de expusă decompoziției. Vom aștepta mereu ceva din afară care să înlăture aceste coji întărite, ceva nelămurit, un peisaj, un eveniment, care să ne (re)ajute în poziția, dacă nu ideală, cel puțin corectă față de viața noastră de *acum și aici*. Vom aștepta și pentru că, spunea Novalis: „orice peisaj este un corp ideal pentru o formă particulară de spirit.” Un exces de spirit analitic împinge spre convoluții bizare și, cu o vorbă a lui Piaget, nu va fi niciodată suficient pentru a te face „să iei cunoștință de ceva” care e un fel de a-ți apăsa de unul singur perna pe figură, în somn, și de a întrerupe coșmarul. Cel care, astăzi, este blestemat să nu aibă ambiția de a deveni specialist, ci doar prostul obicei de a scobi în peștera personală și în aceea fără ecou a timpului care, invariabil, nu poate lua, văzută din străluntul unghi, decât o formă sau alta a lipsei de răgaz, de alternativă, de acces liber spre viața interioară, va îngroșa stratele de steril, nerecuperabile, din burta levitanului... Altfel, ar fi de luat în calcul această tehnică de lux a sinuciden: să mori zilnic administrându-ți o mică doză de Paris (excludem din capul locului *verdele* care ar fi putut, în deplină dezonoare, să șadă în fața substantivului propriu), tocmai pentru a edulcora spasmele și sughițurile... intelectuale și fără a se înțelege că nu despre bagajul emoțional al celui neșlefuit prin eterate medii este vorba, ci de o putință! a percepției care, pur și simplu, izvorăște dintr-un fond transpersonal, nu poate fi - în cel mai proleptar, dar și în cel mai creștin mod cu putință, dehl!, *coincidentia oppositorum* - împărțită.

Apoi mai e și această virtuală policentricitate pe care Parisul și-o asumă și o proiectează compozit și eclectic întru înfrînarea vizitatorului, indiferent de generația acestuia din urmă. Aici intervine *deruta* care îl împinge, îl propulsează pe noul intrat în postura unui Tezeu frenetic, postmodern, care însă nu va căuta să iasă, ci va fi încântat să-și prelungească

acest joc de a amăna întâlnirea cu periferia care ar însemna ieșirea, întoarcerea acasă. Na, că iar am început să scriu ca pentru *Observatorul cultural*. Ar mai rămâne să adaug: din Paris a transmis pentru... Ca să vezi de unde sare rima! Onicum, pentru *lectorul* actual, infestat de reflexele consumului informatic și informatizat - poate e cazul să mărturisesc, cu profund tremur în literele pe care pixul le aduce pe lume, că autorul nu cotează în niciun fel la congregațiile de fani ai computerului - Parisul e un fel de sistem Windows, nu e bine să-ți propui dinainte o anumită *jereastră*, pentru că nu se știe unde vei ajunge, există o puzderie de *link-uri* care te pot abate, care te încearcă la tot pasul și te tentează să le dai curs. Parisul pare locul potrivit pentru reprezentarea limbajului dată de Wittgenstein, ca mulțime de bulevare, străzi, străduțe, piețe și squaruri. Ori pe unde ai alege să-ți îndrepți pașii, vei regrea direcția abandonată. Aici interpretările nu se suprapun, se completează.

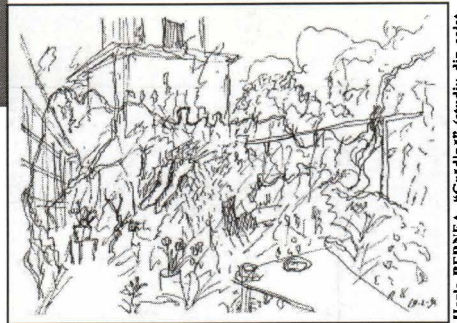
Ne urmărim - vorba vine, de fapt e o coborâre vertiginosă pe o parte care trece printr-un fel de catacombe boltite, impecabil întreținute și iluminate - în metrou la École Militaire. Avem de mers nouă stații până în Pigalle. Hélas, ce se întâmplă? E cazul să cer sau să-mi dau singur palmă? Se pare că am fost victimele unui compresii spațiale și am emers în plin București! Undeva prin apropierea Foișorului, pe la hala Traian, prin zona Căldărași sau Văcărești. E un răpăit infernal depicameer, se scot borduri, se instalează șine, huriul strident de metal pe metal, scrășnete de utilaje care scapă vederii, bucați de asfalt dislocat împrăștiat peste tot. Cerul e agitat, amplificând parcă nedumerirea noastră, instalată temeinic, deși, cel puțin eu, n-ar trebui să mă simt deloc sancționat, în fond, un asemenea *șanlon* ambiental mi-a reglat existența aproape un sfert din viața pe care, cu tot mai disimulată coerență, îi suport. E frig, e iarași vânt și dacă mă opresc și privesc cu un minim de bunăvoință fațadele și mai și salt puțin bărbia spre etaje și balcoanele, spre marchizele, frontoanele, donjonurile și alturile alinate ca pentru raportul de dimineață, îmi este tot mai limpede că patina este aici mai degrabă efectul suprapunerii unor straturi de civilizație, acumulări a sute și mii de variante cromatice și țesături de cuvinte care le-au acoperit și le fac să plutească încă undeva între mit și consistența degradabilă a prezentului, decât consecință a neglijenței și proastei gestionări a patrimoniului arhitectonic. Într-adevăr, asemănarea cu Bucureștiul poate fi împinsă până în clipa în care te hotărăști să renunți a mai măsura totul doar pe orizontală și, ca venerabil biped, începi să dai din cap de sus în jos și vităvercea, nu neapărat în semn de aprobare ori înminunată luare aminte. Raționamentul probucureștean prinde atunci a se clătina, se fărâmițează ușor și se prăbușește într-un nor de praf, atât de familiar unuia ca mine, care, în studenție, a prins coșmarul memorial al demolărilor. Și totuși, în nauceala doza nostalgică de mrejele căreia n-am reușit să mă desprind cu totul, n-aș spune că mă încearcă vreo remușcare ca cea Moulin Rouge, așa nemachiata cum arată acum, la nouă și ceva dimineață, s-ar trezi cândva între umeri mâncați de umezeală și înghețuri ai unor clădiri de la Groboveni, Covaci sau Selari. O fixez preț de câteva zeci de secunde, e ca o acadia de zahăr ars scăpată din neatenție pe o stradă de periferie. Pe trotuarele și în rigolele Bd. Clichy, ca pe străduțele înguste străbătute la reînnoarea spre Place Pigalle, recolta de semne ale trecutei nopți - și nopțile sunt aici mult mai lungi decât zilele unor *intârziări*, așa cum suntem noi - este îmbelsugată, ghemotoacele de hârtii și cartoane alternează cu o generoasă gamă de resturi menajere și chiar, din loc în loc, cu graffitiuri alcătuite din resturi culinare regurgitate de autori anonimi care, spre deosebire de noi, au ajuns aici la timp. Femeile? femeile sîroiesc din toate direcțiile, le urmăresc cu atenție, căutând să nu-mi părăsesc obiceiul - bun sau rău - de a nu întoarce capul după umeri, și adevărat, sunt însoțit. D. păstrează cadența, dar nu aici e buba, în fond am putea polemiza pe tema asta, ne-am putea închipui că suntem într-un muzeu vivan. Sunt oarecum în încurcătură, mă simt împresurat de o jenă deloc înrudită cu mama ipocrie, însă mi-e imposibil să alung cișeul care mă face să văd în aproape orice trecătoare o reprezentanță a breslei dominante în zonă, e adevărat, fiind în afara orolei de program, pronosticurile mele pot fi hazardate și indolenele, ceva mă face să cred - în ciuda faptului de a nu fi un *connaisseur*, estet aplicat(n) sau doar simplu practicant - că, totuși, cel puțin în jumătate din cazuri, ochiul și restul părților corpului care primesc informația (din păcate, doar vizuală) nu mă înșală. Pe fețele femeilor se amestecă și se încrucișează umbrele și luminile unei intimități curmate mai brusc ori mai firesc, aproape sigur regretată, parcă, fără a fi întrebare, o forță centrifugă le-a proiectat în plină stradă, pregătirea a fost întreruptă și tocmai asta face ca neglijența lor să nu fie studiată, ci reconfortantă, descinsă sub zodia dezarmată a unor *pur și simplu asta suntem sau sunt ce par a fi*. Firește, această predispoziție conjecturală nu depășește circumferința propriului cap. Apropo de cap, tot pe acolo țâșnește, ca un șis,

o propoziție (sic!) a lui Sollers: „Casa de toleranță; casă închisă: ce frumos paradox.” Dacă o punem să traverseze măcar o mică parte din Tractatul lui Wittgenstein, e ca și cum un bufon ar stăbata, senin și tacticos, o sală ticătită cu oameni de știință. Pentru Sollers această propoziție nu are sens, nu comunică o situație de fapt, nu are obiect. Pentru mine însă da. Ceea ce pentru el este un paradox, pentru mine este o realitate. M-am lămurit. Greșeala ne aparține în totalitate. Practic am ajuns aici după încheierea spectacolului, atunci când până și ecoul aplauzelor a fost absorbit de ziduri și când tot ce a mai rămas este o sumă de decoruri fără înțeles, un eșafodaj golit de substanța *marelui joc*, devalorizat și împrăștiat. Am sosit la timp pentru a admira reziduurile. Pigalle, Clichy, Rochechouart alcătuiesc un cronotop unde, dincolo de aparențele și convențiile, de draperiile ori cortinele societății de consum, nu există stăpâni, ci doar actori și actanți.

Dar ar fi riscant să mergem - cred că, de o bună bucată de vreme, merg de unul singur, dar, mă rog... - prea departe, mai ales că ne folosim de propriile picături, neglijând suflul societății de consum, din ce în ce mai viu și care îi va zvârli cât colo pe cei de categoria subsemnatului (sau suprasemnatului), care, după ce au bătut câmpii cu pasul (și cu împasul lor în a pricepe ceva pragmatic), continuă să-i bată prin tot felul de jurnale care nici nu sunt de știți și nici nu prezintă corect situația și raporturile între forțele de producție. Deci, în loc de postfața la Pigalle & Co, o mică interfață. La exact 100 de ani - pe cuvânt, suntem în 2004 și încercăm, greu, dar meritat, să fixăm azimutul pe 1904, carevașăzică matematic vorbind n-am greșit cu nimic - celebrul „Tărg de modele” din Place Pigalle (de unde a luat startul și Valadon, numai că ea nu s-a oprit la timp și a ieșit direct în... peisaj, e drept, și-n portret) are un *look* complet schimbat. Destinația e cu totul alta, modelele s-au orientat spre altceva, au fost într-un fel constrânse de instalațiile, happeningurile, performance-urile și toate celelalte schisme, isme și clisme care au invadat mai întâi imaginarul și mai apoi pânzele artiștilor, pentru că, în cele din urmă, dar nu și în ultimul rând, să o ia de-a dreptul prin piețe publice, parcuri, fanlani, bălări... Sunt convins că „exemplarele” văzute pe stradă se ridică la înălțimea predecesoarelor, mai ales că, meantime s-au mai rotit și acele canoanele și sensibilități greșite la încercare, ba și că cuteza, ca Scaevola, să bag mâna în foc că le depășesc fără a provoca spiritația întru deliberări a nici unui ipotetic deja mort, prezent ori virtual juriu. Dar, cum sugaram în lipsa celui mai elementar echivoc, câți dintre artiștii zilelor noastre ar mai fi dispuși să stea ore în șir cu ele în față - fără să le atingă decât cu aripa genului, ca Cezanne - doar ca să le *transfere* pe o pânză. Lumea este grabită, interludiu se suprimă, nu mai e necesar actul estetic pentru a *ridica la cer*, actul fizic poate fi suficient. Și, într-o temerară tentativă de a escalada celălalt versant, ar mai răbda ele ore, zile, poate săptămâni în șir, să fie mângăiate doar cu privirea, ar mai putea fi asta un privilegiu sau, pe șleau, este de-a dreptul un afront? Culoarea nu se mai întinde pe pânză, cu intenția vădită de a surprinde imanența modelului, se poate trece direct la *întinderea* (foto, video) modelului pe tipuri neconvenționale de suport, sugerăm, la întâmplare și în flagrantă criză de imaginație, capota unui Masserati, preferabil pe-nserati.

E zi de post când ba mai transcriu, ba mai scriu la acest jurnal, încercând să-i dau o față cât de cât umană, deși trăind la toate cu toate nivelele și cu toate motoarele în plină paradigmată post (industrială, metafizică, modernă, textualistă ș.c.l.), mi-e că m-am postumanizat și nu mai am nicio șansă. Decă, poate, postumă. Ce mai încolo încoace, mi-e cam foame, sunt singur și mă duce un gând spre frigiderul cu un singur locutor (cilindric și pricăjit), un pate vegetal. Pentru membrul unui popor vegetal. Mi se taie foamea și cu contribuția cătorva amintiri din intermezzoal pigalliano-montmartrez (când pronunț sau scriu partea a doua a celebrului binom, mi se răsucesc un cutiț și îmi răzuie peretii corpului), de pildă în seara acelei zile, bulversat cum ne aflam, am avut proasta inspirație de a nu lua nimic de-ale gurii în cameră, unde, ca tot românul silitor și inventiv, obșinuim să-i venim de hac apetitului. Cele două cutii de Fanta pentru care mai și stătușem vreo jumătate de oră într-un Franprix - aproape suficiente ca să inunde, într-o clipă de neatenție, o bună parte din cameră - erau o mostră clară a capacității de decizie într-o societate a tuturor posibilităților, unde interesul, îndeosebi recognoscibil după fes, este foarte ușor de răticat. Remarcabil, oricât, gestul umanitar de a comuta pedeapsa capitală (în realitate, doar de a amăna execuția) a cătorva euro, cărora, astfel, li se va mai îngădui o noapte de odihnă. În portofelul nostru.

Dan Bogdan HANU



Horla BERNEA, „Grădina” (studiu din calet de schile), țuș

Inevitabila Franță

Că suntem un popor francofon - cine o mai contestă astăzi? Nu însă numărul celor care vorbesc franțuzește reprezintă, în speță, argumentul decisiv, ci întregul halou de civilizație franceză care planează deasupra noastră de mai bine de două secole.

Românii se îmbracă după moda pariziană, mănâncă majoritatea felurilor gătite după rețete franțuzești de bucătărie, se poartă - în cele mai variate împrejurări - avându-i pe francezi drept model natural, continuă să creadă că Parisul e centrul lumii. În asemenea strivitor context, numărul concret al vorbitorilor de franceză cade pe al doilea plan: e foarte posibil ca, la ora actuală, engleza să fi depășit și în România, pur statistic, franceza; dar acest fapt n-a modificat încă din temelii un anumit mod de existență, instaurat de multă vreme.

Si ajungem cu asta la cea mai elocventă probă de francofonie, adică la literatură și la cultura scrisă. Literatura română s-a modernizat în scheme de inspirație franceză - toată lumea o știe. Nu doar temele, motivele, personajele, atmosfera, nu doar ideile literare ne-au venit direct din Franța, ci mai ales țesătura intimă a literaturii, structura limbii literare, care au început să poarte semn francez încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În deceniile care au format literatura română modernă, „franțuzești” au ajuns să fie tipul de vers, prozodia în sens larg, structura imagistică a limbii literare, vocabularul poetic de bază etc., ba chiar însăși sintaxa limbii române scrise a căpătat alură franceză - o sintaxă mai simplă, mai clară, dar în același timp mai nuanțată decât sintaxa perioadei de tranziție de până la 1820-1830.

Asemenea copleșitoare tutelă menținută integral de peste două secole a fost ea exclusiv benefică? Intensitatea sa, totuși variabilă, a marcat momente de criză sau de expansiune culturală? Aici, răspunsurile încep să fie mai greu de dat și părăsim zona afirmațiilor tranșante pentru a intra în cea a discutabilului.

De la 1830 încoace, pe măsura trecerii anilor și a deceniilor, influența franceză a crescut mereu în suprafață și a coborât din ce în ce mai puțin în adâncime. O bună parte din suflarea literară românească și-a revendicat explicit origine galică.

Acestei influențe îi datorăm prin urmare nu doar renașterea literaturii române în prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu doar apariția la noi a simbolismului și a modernismului (sub toate formele lui, de la Macedonski

la suprarealiști), ci și o bună parte a literaturii de a doua și a treia mână. epigonismul industriios, însoțitor permanent al marii literaturi. Influenței franceze i se datorează astfel și cantitatea impresionantă de poeți munteni postpașoptiști, romantici tardivi și epuizați ori junimiști de mână a doua, mult mai numeroși decât cei care au creat renumele, de factură germană, al grupării; în fine i se datorează și literații plumitivi din perioada interbelică, oameni ce nu au lăsat decât vagi urme, repede șterse de vreme.

Fără acest tip de literatură, întotdeauna cosmopolită pe baze franceze, n-am putea înțelege dinamica internă a evoluției literaturii române moderne, semieșecurile și eșecurile ei, pentru că majoritatea lor au profil galic.

Influența germană (uneori decisivă și substanțială), ca și cea italiană (strict punctuală la câțiva literați importanți), exercitate asupra literaturii noastre au provocat mai degrabă produse românești originale, care puneau în valoare de o manieră neașteptată fondul local. Mai redusă ca întindere, influența germană s-a specializat în descoperirea unui substrat original profund, la care scriitorii români nu avuseseră până atunci acces.

Iar astăzi... Permanența „filogaliei” se lasă surprinsă în cele mai variate și neașteptate forme; produsele actuale și vii pe care ea încă le năște reprezintă în ocurență argumentul hotărâtor. A fost de ajuns ca cineva să aibă ideea de a strânge paginile franceze din cărțile celui mai cunoscut critic contemporan pentru ca un peisaj neașteptat să prindă viață. A fost suficient ca aluziile franceze din volumele de *Teme* ale lui Nicolae Manolescu să compună un volum, pentru ca ceea ce numim în mod comun „francofonie” să apară în toată noutatea ei seculară. Rezultat; *Teme franceze* (București, Institutul Cultural Român, 2006) este o „carte francofonă” nu atât prin ceea ce spune, cât prin ceea ce trece sub tăcere, nu prin numele de scriitori francezi citate, ci prin contextul pe care ele îl presupun. Lecturile românilor din ultima jumătate de secol se regăsesc aici concentrate, gata oricând să producă o nouă literatură română.

Și asta s-a petrecut sub ochii noștri, în ultimii ani ai secolului XX, într-un volum apărut în anul 2006, adică în secolul următor. Poate exista o mai elocventă dovadă de perenitate?

Mihai ZAMFIR



Horia BERNEA, „Coloana”, u/p



Horia BERNEA, „Prapor”, u/p

Vineri

Dan PETRUȘCA

Nu eram de tot uitat
că fusesem împărat
și stăpân din Iași pe Bega
eram alfa și omega
spre chindii cu ea de mână
într-o altă săptămână
locuiam în utopie
nimeni anul să nu-l știe
și păgân torcând pomada
de proscris de Torquemada

ars întreg fitil și iască
moartea să nu nimerească
ușa holul cămaruța
patul când ne dam noi huța
să nu vadă nimenea
care-i ea și cine-i ea
trupul umed și-nșeuat
în genunchi cabrat
în pat
fără vină
și-n lumină
dezvelit și fără somn

cam pe când eram eu domn
liber și de dimineață
nerugată-mi sta în brață
și fierbinte-atunci acum

dezbrăcată și de scrum
dinspre ea și dinspre tine
abur strâmt de taină vine

vine și venea cu muzici
pe sub pielea mea cu purici
când pleca întoarsă nouă
cu otravă pe din-două
ea și ea pe brânci totuna-i

îmi veneau doar vineri numai
amândouă-n pat la mine
chicoteau fără rușine
goale-n resturi de capot
descheiate peste tot

mârâiau oglinda ușa
cărți în rafturi și cenușa
mă-ntristam de carnea lor

nu puteam deloc să mor
să văd ce fierbinte e
țâța lor de cremene
sfânt sold și de piatră le e
adormit de Propilee

nu știam e zi e noapte
respiram pe jumătate
s-aud ce se mai întâmplă

treceau gheara pe la tâmplă
și mințeau să mă încingă
nervii să mi-i strângă-n chingă

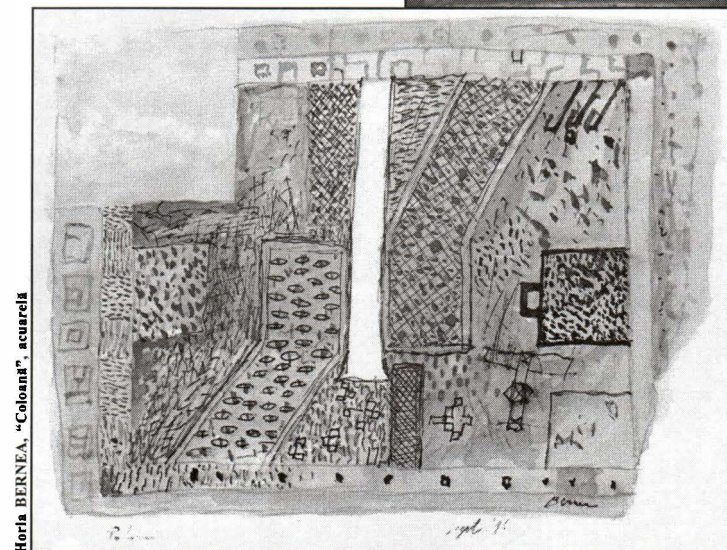
tocmai când răsar cărunț
din eram din nu mai sunt

Nicolae GRIGORESCU - secvențe franceze

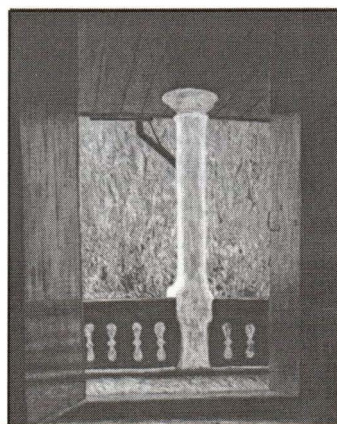
La Barbizon, Nicolae Grigorescu putea fi întâlnit adesea în compania familiei lui Jean François Millet, artistul său preferat în acel moment. Despre Millet unii comentau sarcastic că este inconfundabil prin sânii și fesele personajelor sale feminine. Artistul a protestat și și-a schimbat maniera de lucru. A optat pentru subiectele țărănești care se potriveau mai bine firii sale. Grigorescu, văzut adesea în proximitatea familiei Millet își amintește despre un ipotetic proiect matrimonial cu una dintre fiicele pictorului francez. Cu modestie comentează: „Mă gândeam că ea e fata unui pictor mare, că eu n-am niciun rost pe lume.” Își reprimă sentimentele și mărturisește că s-a vindecat muncind. Precizează totuși: „Ea n-a știut niciodată că-mi iubito și nimeni n-a bănuț ce-a fost în inima mea.” O fotografie ni-l înfățișează pe artistul român alături de alți confrăți dintre care se pot recunoaște François Millet, dar și Jean Baptiste Corot, aflat în trecere prin Barbizon. Nicolae Grigorescu pare un bărbat matur, stăpân pe sine, cu un aer de boemie reținută. La hanul Ganne, în muzeul înființat după anii 1880, când proprietar devenise un nepot al pictorului Charles Jacques, alături de tablouri celebre semnate de Millet, Rousseau, Corot, Courbet, Delacroix, Daumier figurează și Grigorescu cu mai multe lucrări, între care un portret al ficei hangului, *Bătrâna cu găște*, *Ghiveci cu flori*. Aflat în documentare la Barbizon, Al. Vlahuță a putut lesne cumpăra în 1910 tabloul *Bătrâna cu găște*.

Parisul anului 1865 este, artistic vorbind, la fel de agitat ca întotdeauna. Saloanele oficiale validaseră încă înainte de doi ani academismul mitologic și grandilocvent, acreditat prin autoritatea împăratului și a lucrării *Nașterea lui Venus*, semnată de Alexandre Cabanel. Cu toate acestea, în atmosfera încinsă până la pragul de topire, Claude Monet și Auguste Renoir sunt acceptați la Salonul Oficial. Unii sunt fericiti, alții trăiesc doar gustul amar al înfrângerii. Manet este fericit, ironic, pentru un tablou semnat Monet. *Olympia* generează răsete și bațjocură. Până și Renoir comentează malițios: Manet este, desigur, un pictor excelent, dar nu știe să picteze femeia; cine ar vrea să se culce cu *Olympia* lui?

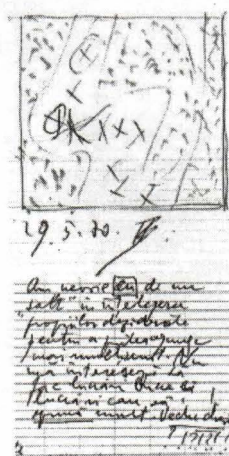
Grigorescu așteaptă în 1866 cu emoție bursa care să-i permită continuarea studiilor în Franța, dar și participarea la Expoziția Universală de la Paris, din 1867. Responsabil cu selectarea obiectelor și concepția organizării pavilionului românesc a fost desemnat Alexandru Odobescu. Dintre



Horia BERNEA, „Coloana”, acquarel



Horia BERNEA, „Coloana”, u/p



Horia BERNEA, „Inscenări” (detaliu din calet de schite), u/g

pictori, el i-a selecționat pe Grigorescu, Szathmary, Mișu Popp și Petru Verusi, Iași. Evident că selecția a provocat inevitabile polemici. Ceea ce surprinde este doar faptul că argumentul zdrobitor folosit de poetul Cezar Bolliac este tocmai Nicolae Grigorescu, denunțat într-o scrisoare sosită la *Trompeta Carpaților* de la Paris: „în loc să aducă tablourile frumoase ale lui Aman, Tattarescu a trimis niște mazăgălituri ale unui biet moldovean, cine o fi, Grigorescu, de-ți este scârbă să-ți arunci ochii pe ele.” Expoziția din Pavilionul românesc, amplasat pe Champs-de-Mars, a avut totuși un sesizabil succes.

În toamna anului 1867, Grigorescu își schimbă reședința în satul Marlote, aproape de Fontainebleau. Acceptă să participe la expoziția artiștilor risipiți în proximitatea Palatului imperial. Printre vizitatori, Napoleon al III-lea, amator de artă binecunoscut. Între cele trei tablouri achiziționate se numără și *O glastră cu flori*, opera cămănilui Nicolae Grigorescu. Se pare chiar că ar putea fi vorba de două tablouri, cel de al doilea reprezentând o *Creangă de măr*. Dacă aprecierea vine din afară, entuziasmul intern dă în clocot. Ziarele care cu puțin înainte reclamau prezența inoportună a „moldoveanului” Grigorescu la Expoziția pariziană, acum exaltă valoarea pictorului: „arta română se simte fericită...” Drumul spre Salonul Oficial de la Paris era de-acum larg deschis, iar artistul nu a ezitat să-l parcurgă cu onestitate și valoare. Cu toate aceste evidente filiații franceze, numele artistului român nu se bucură, la mai bine de un secol și jumătate de la reductibilele lui campanii de lucru în dialog cu stimulii irepresibili ai mediului natural și cultural francez, de o reală cotă de interes și chiar de piață artistică. Considerat un creator popular prin circulație și motivele predilecte ale picturii lui, clasicizat de timpuriu, Grigorescu pare încă un necunoscut în Franța, aproape inexistent în mari selecții și cu o cotă de piață derizorie și nedreaptă...

O corespondență recentă cu Michel Gavaza, ieșeanul stabilit în Franța, unde s-a devotat organizării unor tabere de creație

artistică la Tour și valorificării potențialului creator al unor artiști din Est, albumele dedicate acestor tabere estivale și unor expoziții la Centrul Cultural Român de la Paris, face ca prezențele de marcă să semene cu o veritabilă infuzie sangvină în capilarele interesului occidental, pentru artiștii cu o circulație ceva mai discretă. Recent, Domnul Gavaza s-a implicat afectiv în realizarea primei retrospective Grigorescu în Franța și această premieră are, între altele, meritul de a ne uimi. Cum, vom zice, a trebuit să treacă un secol ca românii să înțeleagă faptul că un mare creator cum a fost Grigorescu, produs în parte al mediului artistic francez, să se reîntoarcă în spațiul formării și desăvârșirii talentului său? Coleg cu Renoir la Școala de Belle Arte din Paris, participant la campaniile de lucru la Barbizon, unde era cât pe ce să se căsătorească cu una din fiicele reputatului Theodore Rousseau, Grigorescu, achiziționat de Napoleon al III-lea, a rămas acolo aproape un necunoscut. Ciudată pare și indiferența administratorilor culturii noastre față de această atât de necesară integrare, de sincronizare culturală cu valorile timpului său. Eforturile personale ale lui Grigorescu care a figurat în multe Saloane Oficiale, menținerea unui atelier la Paris, unde lucra îndeosebi iarna, nu i-au asigurat, se pare, cota de interes și nici notorietatea europeană la care avea dreptul, deși a cultivat relații prietenești cu critici elvețieni și francezi. Vom zice, iată un destin potrivit, o defazare față de confrății de generație cu mult mai avantajați în planul recunoașterii valorii. Circulația unor expoziții tratate ca selecții naționale n-a avut darul de a atrage atenția asupra unui creator de inconfundabilă statură europeană. Cu atât mai oportună deci inițiativa de acum, chiar dacă ea vine, vai, cu o aproape incredibilă întârziere.

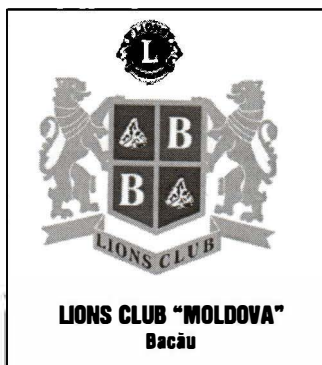
Oricum, prin eforturile conjugate ale Muzeului din Ange și ale Muzeului Național de Artă din București, zilele trecute s-a deschis, totuși, un fel de retrospectivă Grigorescu în orașul de pe valea Garonei, în apropiere de Bordeaux. Lucrările provin din colecția Muzeului din Ange și din

patrimoniul românesc. Interesant de remarcat că, în timpul șederii în Franța, opere semnate de Grigorescu intraseră în câteva colecții franceze. Astfel, doctorul Louis Brocq, originar din Ange, deține, alături de lucrările altor artiști, și cinci piese de Grigorescu. Ulterior, muzeul cu pricina a mai primit din partea soției colecționarului încă șapte opere ale artistului român. O altă lucrare provine din donația doamnei Emanuelle Munteanu, astfel încât Muzeul din Ange deține cea mai mare colecție de Grigorescu din Franța. Dacă la acestea adăugăm două tablouri ale aceluiași, aflate la Muzeul din Lille și una la Barbizon, vom putea considera că Grigorescu reprezintă o prezență satisfăcătoare în Franța.

Problema poate fi privită însă și altfel. E, desigur, important să fie prezent în provincie, dar și mai important ar fi să fie inclus, fie și cu o singură lucrare, la Louvre. Poate chiar o donație din partea statului român, cu una sau două opere semnificative, din perioada franceză a artistului, ar rezolva o problemă de reprezentativitate firească. Angeare faima unui oraș celebru pentru arta afumării prunelor, produs scump, considerat un lux. Nu este însă altceva decât un oraș cam cum este Buhușul nostru, și el celebru prin rabinul de acolo. Este, oare, suficient?

Aflu de la confratele Michel Gavaza că la vernisaj au participat cu entuziasm vreo sută cincizeci de persoane. Mă întreb iarăși este oare suficient pentru a impune cu autoritate profesională un artist de anvergură națională? Mă tem că nu și împărtășesc mahnirea corespondentului francez care îmi atrage atenția că partea română a fost la vernisaj foarte discretă numeric și calitativ. Nici măcar ambasadorul nostru în Franța nu a participat, trimițându-l să-l reprezinte pe consulul României de la Bordeaux. Se pare că n-am aflat încă maniera eficientă de a promova valorile mari ale artei naționale în spațiile elevate ale culturii europene și nu numai. Ce să zic: pictura de Grigorescu într-un oraș celebru prin prunile sale afumate... Oricum, merci, Michel Gavaza!

Valentin CIUCA



Calătorie teatrală în memoria (pierdută a) lui Emil CIORAN

În primăvara lui 2004, într-o rezidență de autor la La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon, în vecinătatea celebrului oraș de odinioară al papilor, Matei Vișniec a materializat un proiect la care medita de mai multă vreme: o piesă cu și despre Emil Cioran. Deși locuiește la Paris încă de la sfârșitul anilor '80 și frecventează cercurile culturale ale metropolei, dramaturgul nu a avut ocazia să-l cunoască pe filosof. L-a ascultat odată vorbind despre Benjamin Fondane, alt autor român de expresie franceză, și l-a întâlnit apoi la Sorbona, unde Vișniec i-a fost prezentat, singura luare de contact a celor doi compatrioți fiind o obișnuită strângere de mână. Un alt fel de contact, mult mai viu, deși indirect, a fost intermediat de operă. Inconfundabilul univers ideatic cioranian și ironia cu care soarta a decis finalul unuia dintre cele mai spectaculoase destine culturale ale secolului l-au determinat pe Matei Vișniec să scrie „Mansarda la Paris cu vedere spre moarte”. Textul a stârnit interesul profesorului Ion Vartic, director al Teatrului Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, el însuși un fin exeget al lui Cioran. Ion Vartic era la curent cu frământările lui Vișniec, cu care discutate, poate chiar grăbind coagularea proiectului dramatic, pe care l-a și prezentat, în premieră mondială, pe scena teatrului din Cluj, în debutul stagiunii 2004-2005. Spectacolul este versiunea unui dintre cei mai inovatori regizori ai noului val autohton, Radu Afrim, montarea fiind selecționată, în semn de apreciere, în secțiunea „Spectacole pentru toate anotimpurile” a Festivalului Național de Teatru (2004). În vara anului trecut, în cadrul Festivalului de Teatru de la Avignon, piesa a fost inclusă în lecturile publice de la Cave du pape de la Chartreuse, în secțiunea *Rencontres d'été*, sub genericul *Chaque jour un auteur*. Ministerul Culturii din Franța va stipendia, printr-o alocație de 10.000 de euro, montarea lucrării pe o scenă franceză. Ca un omagiu postum adus lui Cioran.

Operațiunea dramaturgică a lui Matei Vișniec este sinonimă uinea de traducere; nu în sensul de tălmăcire lingvistică¹, ci de transfer de evenimente și sensuri dintr-un plan, cel real, într-altul, cel al imaginărilor scenice, dintr-un registru, cel filosofic, în altul, cel teatral. Fapte de viață și conținuturi ale creației cioraniene sunt proiectate în registrul dramatic, prin crearea la fidelitate față de aspectele biografice și spiritul operei originare și prin adevăarea materialului biobibliografic la modalitățile de expresie tipice teatrului. Momentul asupra căruia a stăruit dramaturgul este cel din crepusculul existenței lui Cioran, al degradării memoriei sale sub acțiunea ireversibilă a maladiei Alzheimer. Ideea în jurul căreia Iese Matei Vișniec este aceea a farsei nemiloase pe care ursita i-a jucat-o acestui savant al spiritului, damnat să piardă cel mai de preț lucru pe care-l posedă, unicul lucru care conta: luciditatea. „Mansarda la Paris cu vedere spre moarte” este un „omagiul subiectiv adus lui Cioran”, zice Vișniec². Cu câțiva ani înainte, un alt creator contemporan, Samuel Beckett, îi atrăsese dramaturgului atenția, căpătând statutul de personaj în „Ultimul Godot”. Tot un omagiu subiectiv era și acela, lui Beckett alăturându-i-se în geometria dramatică și Godot, un caracter practic inexistent - căci era doar evocat, prin așteptare, în binecunoscuta „Așteptându-l pe Godot” -, dar care căpăta la Vișniec corporalitate teatrală. Aflat, iată, în recidiva artistică, Matei Vișniec oferă acum un scenariu dramatic ale cărui secvențe, 13 la număr, gravitează pe orbita biografiei și a conceptelor-cheie din lucrările gânditorului născut la Rășinari.

Translarea unor episoade din real în convenție venea oarecum firesc. Ce-i drept, fără voia sa și fără vreun plan abil prestabilit, Cioran a devenit un personaj în peisaj public, atrăgând involuntar atenția. Traiul discret din celebra mansardă plasată în apropierea grădinii Luxembourg, perspectiva nihilistă asupra ontologiei, refuzarea oricărei forme de recunoaștere socială, inclusiv a unor merituose distincții, afirmarea faptului că detesta limba pe care o adoptase și în care scria ca nimeni altul, franceza, l-au transformat în erou al unui mit modern. Mitul său s-a numit simplu, Cioran, și este atât de generos estetic încât Matei Vișniec nu a putut rezista tentației de a-l aborda. „Mansarda

la Paris cu vedere spre moarte” nu se vrea și nici nu e teatru documentar, deși autorul și-a ranforsat piesa cu fraze preluate din cărțile lui Cioran. Totul este însă asamblat într-un format ficțional original. Vișniec a plecat, retrospectiv, de la ultimele segmente temporale ale traseului terestru cioranian, recurgând la o operațiune de rememorare, prin punctare caleidoscopică, a câtorva dintre răscrucile unei vieți ce a stat permanent sub semnul morții³. „Mansarda...” încearcă să refacă, într-o structură fragmentară, apocalipsa personală a filosofului și impactul pe care metafizica sa l-a avut în spațiul occidental. Ceea ce ne propune Matei Vișniec este o călătorie teatrală, un fel de *rewind* în memoria lui Emil Cioran. Personajul Cioran forează, prin situațiile dramatice, prin relaționarea cu celelalte personaje și prin replică, în propriul trecut. Un trecut pe care nu și-l mai amintește limpede, dar pe care Matei Vișniec i-l reface, din frânturi, cu accente pe frământări, pe întâmplări semnificative, pe clișee rezultate din receptarea adesea incorectă, deformată, chiar răuvoitoare a scrierilor cioraniene.

Deși e un exercițiu de admirație, portretul realizat de Vișniec nu e unul idealizat. Eșul dramatic rezultat îi demonstrează talentul de portretist, dar îi trădează și simpatia față de model. O simpatie rece, ținută sub control, care vine din respectul față de biografia-martor. Au existat voci critice care, după premiera de la Cluj, (recent, piesa a fost publicată și în volum, la Editura „Paralela 45”) au reacționat, considerând „Mansarda...” o nereușită, pentru că, în loc să evidențieze altitudinea operei, îl prezintă pe Cioran ca pe un simplu muritor, măcinat de o suferință neiertătoare. Or tocmai în această zonă se află punctele tari ale textului lui Matei Vișniec. Demersul său e un survol care ni-l arată pe omul, pe autorul, pe personajul Emil Cioran, în orizonturi succesive: cel răstăcit în piața Fürstenberg, unde-i caută pe Eliade și Ionescu; în Jardin de Luxembourg, în cursul interminabilelor sale plimbări; pe peronul de la Gare de l'Est, pe unde esticii intră în Paris și unde îl așteaptă pe fratele său, Relu; pe Cioran cel pierdut în sala de curs unde se predă filosofia lui; la Elysées, unde, deși invitat de mai multe ori, evită să meargă; pe străzile Parisului, revenind de la Gallimard, unde spera la o ediție *de poche*; în cantina unde era cel mai în vârstă dintre studenți; în spitalul Broca, unde era internat; și, în sfârșit, pe celebra Coasta Boacii, echivalentul paradisiului, al „copilăriei *nemaipomenii* de fericite”⁴. Rătăcirile și căutarea, iată cele două jaloane care definesc viața de personaj teatral a lui Emil Cioran. Între ele, Matei Vișniec dezvoltă o întreagă hermeneutică, o teatralitate de tip special, orânduită în straturi succesive de înțelesuri, sugestii și trimiteri. „Mansarda...” lui Vișniec nu are numai calități teatrale, ci și filosofice. Performanța se conturează atât la nivelul arhitecturii dramatice - impecabila după rigoriile poeticii postmoderne, cât și în maniera prin care scriitorul reușește să condenseze, în prezențe și gesturi simbolice, o pluralitate de semnificații. Translarea realizată de Matei Vișniec este abundentă, dar nu încărcată, întrucât izează de metafore. Construind simbolică „Mansardei...”, Vișniec nu rămâne captiv în nivelul expresiei verbale, tălcurile fiind induse pe canale diverse. Întâmplări, acțiuni și obiecte banale devin, prin traducere, situații dramatice și obiecte teatrale, căpătând valoare de semn: o cheie pe care personajul o poartă tot timpul în buzunar, aparent inutilă căci nu deschide nici o ușă, ferecă, în cele din urmă, edenica perioadă a Sibiului; o bicicletă aruncată de flux la țarm rezumă toate itinerariile de vacanță străbătute de Cioran prin Franța și Spania cu acest simplu mijloc de transport; fărâmițarea unei pâini devine echivalentul procesului de alterare, de fragmentare a memoriei; un iepure alb este semnul „parcurgerii drumului biologic în sens invers”⁵ etc. Rolurile căpăta și ele valoare de semn, actorii care le interpretează devenind hieroglife, ca să folosim termenul impus de Antonin Artaud. Memoria lui Cioran este și ea personificată. E chiar personaj multiplu, personaj-obsesie, fiind, mai întâi, Distinsa doamnă care face firimituri, apoi Dactilografa, Femeia în alb, Femeia care iese din mare⁶. Simbolice și finalul: bătuțul Cioran se întâlnește cu tânărul Cioran, într-o reglare personală de conturi afective.

După care, trece senin Coasta Boacii, în timp ce o bocitoare plânge un necunoscut „care zice că-a murit în țară străină”⁷.

Matei Vișniec îl remodelează teatral pe Emil Cioran împrumutându-i instrumentarul stilistic. „Mansarda...” e un joc dramatic, o desfășurare de variațiuni pe aceeași temă, în care deriziunea, paradoxul, tenta absurdă, echivocul sunt voit întreținute. Paradiul Vișniec a ales fragmentul, secvența, în spiritul formeii aforistice preferate de Cioran, care disprețuia sistemul. Dar, la fel ca Emil Cioran, a știut să găsească liantul. L-a găsit în lirismul durerii. Post-ionescianul Matei Vișniec își plasează lectorii/spectatorii într-un registru în care umorul are două straturi: cel la vedere e râsul, dar în spatele lui se află umorul trist. E și sentimentalism în această piesă, multă emoție, dare o emoție rafinată. Ea nu mai trece exclusiv prin corzile sufletului, făcându-le să vibreze, ci străbate și culoarele cerebralului; paradoxal, nu e mai puțin intensă, ci își amorsează combustia.

O altă traducere s-a produs prin desprinderea textului din pagina scrisă și transpunerea sa scenică. Scriiturii dramatice i s-a adăugat astfel scriitura regională, un alt fel de traducere, din literar în spectacol. Grijiului cu textul său, Vișniec edifică deja o poetică a imaginii scenice prin mulțimea de didascalii care precede fiecare secvență. Sugestia sa este combinarea teatralului cu proiecțiile video, pentru refacerea atmosferei pariziene. Radu Afrim a neglijat-o în varianta clujeană, edificând efemerul scenic din cuvânt, forme, culori, muzică, mișcare. De obicei rebel în raporturile creatoare cu dramaturgul, de această dată Radu Afrim s-a pliat pe viziunea lui Matei Vișniec, punând în evidență paradoxurile, ludicul și poezia piesei. Sporindu-le încărcătura simbolică prin mijloacele tipice limbajului scenic. I-au fost alături scenograful T.Th Ciupe, care a concentrat toate locațiile într-o Coasta Boacii centrală, ca un tumul primitor⁸, năpădit de verdeț, cu geamuri mansardate la partea superioară. Un personaj colectiv pe post de comentator intervine coregrafic, punctând ideile, sentimente ori atitudini, asigurând, împreună cu muzica (Vlaicu Golcea) dinamica reprezentăției.

Dacă Cioran ar fi avut șansa să citească această piesă, i-ar fi plăcut; pentru poezia cruzimii ei. Simone Boué povestea că, detestând popularitatea, Cioran refuza să apară la televizor. Publicarea unor fotografii în reviste l-au făcut însă cunoscut, iar când era oprit pe stradă și întrebat dacă el e Cioran, răspundea invariabil: „Nu”. În perioada când maladia Alzheimer începuse să lase semne clare, un parizian, recunoscându-l, l-a abordat: „Vous êtes Cioran?” Răspunsul său, dureros de adevărat, ar putea deveni *motto*-ul piesei lui Vișniec: „Je l'étais”⁹.

Olăduță CÎNTIC

1. În „Despre traducere” (Iași, Editura „Polirom”, 2005; traducere și studiu introductiv de Magda Jeanrenaud), Paul Ricoeur explicitează un model trivalent al traducerii: cel al traducerii dintr-o limbă în alta; modelul schimbului de memorii (transferurile dintre medii culturale diferite, lecturile încrucișate asupra trecutului); și modelul iertării (schimbările de memorii realizate din perspectiva suferinței). Referința noastră vizează o extensie a modelului schimbului de memorii în zona transferurilor dintr-un plan în altul, dintr-un registru creator într-altul, prin găsirea unui sistem de echivalențe, a unui sistem de elemente care să fie fidele conținuturilor de sens originare. Cu alte cuvinte, înțelesul pe care-l acordăm acestei operațiuni este acela de a traduce fapte de viață și teme ale universului ideatic cioranian în semne dramatice, teatrale. Căci despre așa ceva este vorba în cazul piesei lui Matei Vișniec, despre „*povesti altfel*” (Op.cit., p. 53) biografia, opera și obsesiile lui Cioran, mutând discuția, prin traducere, în plan dramatic. Pentru că, mai zice Ricoeur, „este întotdeauna posibil să spui *aceiași lucru altfel*” (Op.cit., p. 93).

2. În programul de sală al spectacolului, redactat de Roxana Croitoru, care include și textul piesei.

3. Gabriel Liiceanu analizează tema într-un turbător eseu intitulat „Moartea lui Cioran”, inclus în volumul „Declarație de iubire”, București, Editura „Humanitas”, 2001, pp. 45-58.

4. „Convorbiri cu Cioran”, București, Editura „Humanitas”, 1993, p. 18.

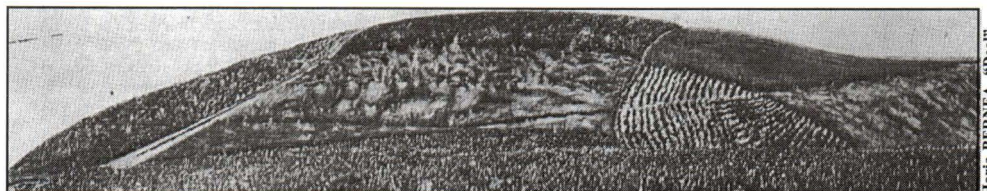
5. Matei Vișniec, „Mansarda la Paris cu vedere spre moarte”, în broșura program de sală a spectacolului realizat la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, p. 19.

6. Aluzie la modul în care Simone Boué a trecut în lumea umbrelor.

7. Matei Vișniec, Op.cit., p. 29.

8. „A quoi bon quitter Coasta Boacii?” îi scria Cioran, pe o carte poștală, lui Constantin Noica.

9. „Lectures de Cioran”, Textes réunis par Norbert Dodille et Gabriel Liiceanu, L'Harmattan, 1997, p.36.



Întâlnire cu Parisul cosmopolit

Mi-am propus o tentativă de interpretare a modului de operare a unor schimbări relevante induse de cultura franceză asupra unor reprezentanți ai culturii românești, transplantați, la un anumit moment, în spațiul cultural – și concret, social, geografic, politic – al Franței.

O asemenea abordare poate oferi repere interpretative pentru mai multe spații culturale care au furnizat diaspora artistică a secolului XX și a începutului de secol actual, în această zonă atât de dinamică, a culturii occidentale, multă vreme funcționând ca epicentru al fenomenelor artistice, exportator de cultură și deschis oricărui dialog. Această perspectivă angajează o diferențiere între comportamentele artiștilor în funcție de zonele de proveniență și evident, de etapa, de specificul timpului istoric cărora le aparțin participanții la „nomadismul cultural” (după binecunoscuta definiție a lui Achille Bonito Oliva) orientat spre punctul marcat de Paris – și mai larg, de spațiul francez – pe harta traseelor universalismului european modern și contemporan înrădăcinat în modernism. O mișcare concretă stăruind o mișcare culturală – de idei, de atitudini, de modalități de absorbție, refracție, interpretare și transformare a modelelor culturale a căror forță de atracție i-a adus pe artiști spre toposul aculturant.

Din această diferențiere de spațiu/timp cultural ar putea fi urmărit (cercețat) aportul fiecăruia dintre acești străini care se asimilează unui universalism dinamic și receptiv, sau unui globalism cu circuite de expansiune și localizare suprapuse, interferente, și susținut de tehnologiile de vârf ale comunicării.

Artiști și generații de artiști provenind din societăți decontextualizate din mișcarea universală prin tensiuni – și chiar conflicte – politice (cazul generațiilor celei de-a doua jumătăți a secolului XX, din estul eurasiatic, dominat de comunism), prin decalaje economice, care permit sau restrâng accesul liber la instrumentarele recente culturi dependente de civilizația tehnologică pe care o exprimă, decalaje de percepție culturală, față de relația dintre punctele de plecare și cele de sosire, propun prin experiențe individuale această trază a legăturilor directe, a circuitelor actualităților succesive – și simultane – care alcătuiesc istoria culturală contemporană (ca fragment al unei istorii care este dramatică, teribilă, firească, intențională sau epifenomenală, aceea a metisajelor și aculturațiilor).

Revenind din această referire care leagă mișcarea aheilor și dorienilor de emigrația clandestină sau democratic integrantă a emigranților esteuropeni ai anilor '90 d.H., și expansiunea Imperiului Roman cu rețelele sale de sosești poduri, de rețeaua autostrăzilor electronice, la cultura românească, voi trasa doar un circuit liniar, din zona artelor vizuale, în care, de la un caz la altul, jocul cultural al iradianței, al colportării de modele și atitudini se articulează și se joacă diferit. Diferențele sunt sensibile, de la un deceniu la altul, chiar pe distanțe mai scurte, și, desigur, în complexitatea reperelor acestei mișcări trebuie luat în considerare și profilul personal al fiecăruia dintre acești mesageri. Ieșind din cadrul acestui circuit al artiștilor români în mișcare spre occident, să punem alături, declarația lui Nam June Paik, reprezentant al postmodernismului despre modelul definitiv al lumii nomade care i-a aparținut strămoșii lui mongoli cu atașamentul static,

rural al lui Constantin Brâncuși, care revine mereu, cu trimiteri morfologice, sintactice și semantice, la epicentru spațiului originar al Gorjului natal. Pentru primul, originea nomadă funcționează ca motor firesc al migrării și al fascinației inovatoare, a parcurgerii și inaugurării unor medii de mare actualitate, în permanentă transformare și expansiune. „Now I ask myself, why I was interested in Schönberg? Only because he was described as most extreme avant-garde. I ask myself again, why I was interested in the “most extreme”? My Mongolian DNA is the reason. Mongolian – Ural – in prehistoric times, hunters on horseback from the Altai Mountains rode around the world, from Siberia to Peru to Korea to Nepal to Lalland. They were not oriented towards a center ... They looked far, and when they saw a new horizon in a far distance, they had to move on and see far more – in Greek, Tele-vision means to see far seeing far (in German) fern-sehen à television”

Nam June Paik, 1972

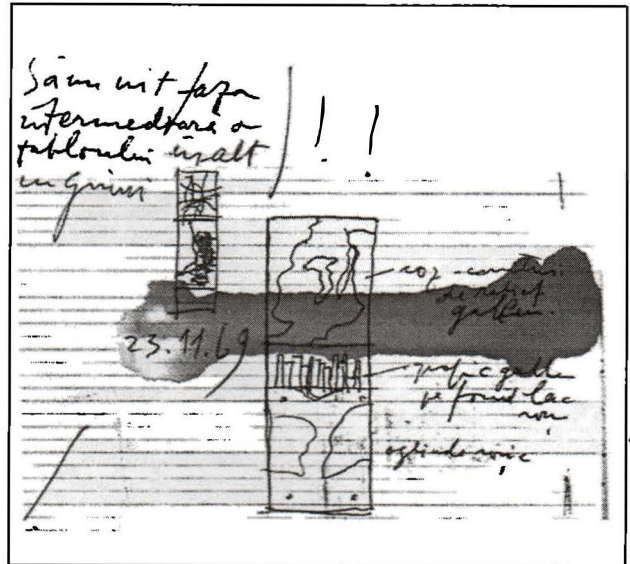
Catalogul la Biennale di Venezia, 1993, Veneția, pag. 173.

Pentru celălalt, provenit dintr-o lume înrădăcinată rural, suprapunând orice aport al istoriei pe acest fond, mereu transparent și dur de arhaicitate, toate investigațiile gravitează în jurul fundamentalelor expresii ale stabilității – axa (coloană, stâlp) – și centrul în jurul căruia se organizează sau în care se integrează formele care instrumentează măsurarea timpului.

Fiecare, de pe poziția sa, pe care contactul cu culturile „catalizatoare” nu le-a anulat sau aplatizat, ci le-a stimulat, a revoluționat arta deceniilor în care și-au implantat demersul novator.

Dar în instalarea artiștilor într-o nouă cultură, ca opțiune liberă, într-un context politic permeabil circuitului de valori, bunuri și persoane, sau stând sub semnul unei diaspore cu premise politice la fel de presante ca atracția culturală, a creat situații și atitudini diferite. Inserția artiștilor români a urmat două modele (cel puțin două).

Când aduc în dezbatere aceste două posibilități de relaționare, nu mă refer însă la condițiile politice, la diferența dintre libertatea circulației, la o părăsire a spațiului autohton pentru o stabilire definitivă sau temporară, păstrând relațiile normale cu lumea culturală și familiară, în raport cu o părăsire



Horia BERNEA, „Jusembari” (detaliu din calet de schile), tuș

demonstrativă sau clandestină, cu o ruptură, cu înscrierea într-o diaspোরă, într-un exil dramatic chiar dacă dorit și benefic. Mă refer la un dictat interior, la un entuziasm al aderării la modelele culturii gazdă și, mai ales, la modelul originalității, schimbării, devenite chiar raportare critică la spațiul originar și la modelul deja amintit al celor ce părăsesc toposul de baștină, păstrând ca premisă a schimbărilor și transformărilor un pachet de probleme culturale determinante, deja formulate în acest spațiu.

O filieră s-ar origina în entuziasmul participării la provocarea radicală a primei avangarde – Tristan Tzara, Victor Brauner – traseu urmat în deceniile următoare de Iosif Iliu, de Andrei Cădere, de Wanda Mihuleac, de Doru Covrig și de Cristian Paraschiv, în atracția experimentală a creației sale, de Mircea Cantor.

Cealaltă filieră, al cărei model este Brâncuși, artistul care a reușit să pună o amprentă autoritară asupra modernismului european, e formată din Horia Damian, George Apostu, Victor Roman, Cristian Breazu, și, prin

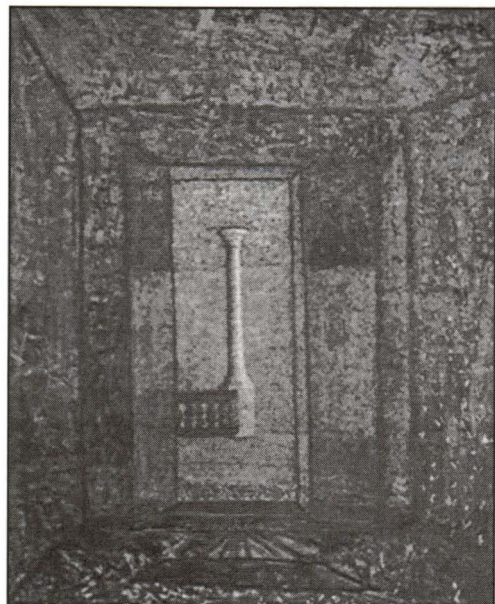
conținutul semantic al creației sale din ultima perioadă, de Cristian Paraschiv.

Pentru fiecare dintre acești artiști impactul cu cultura franceză, dar, mai ales, cu exercitiul fecund al unui cosmopolitism al cărui avantaj față de tradiționalul exercițiu al expansiunii aculturante prin care exportatorii de modele impuse, suprapuse, tinzând la substituirea valorilor altor spații, colonizate practic schimbat activ de valori, dialogul, pluralismul englobant, integrator.

Acesta a fost spiritul modernismului în care mesajele unor culturi resimțite, întâi ca exotice – mesajul lui Djaghilev, al lui Picasso, al lui Brâncuși – au devenit motoare ale transformărilor radicale în conceperea limbajului formal al comportamentului artistic, al infuziei de probleme existențiale sublimite în imaginarii bogate, exorbitante al baletelor ruse, cu suportul lor muzical, sau în strictetea reductivă în ermetismul formal brâncușian.

Aceeași foame de nou a fondat suprarealismul, pornind de la dadaismul impus ca orizont al rupturii grupului din jurul lui Tzara (alt purtător al unui ADN de peregrini, mereu destinați diasporei, în căutarea unui pământ al fagăduinței după formula lui Jean Servier), darși de la moștenirea simbolismului autohton. Acest curent îl absoarbe pe Victor Brauner pe care, de deja, relația cu Michel Duchamp îl făcuse disponibil pentru o perspectivă interogativă, nonconformistă, asupra imaginii, relaționate cu universul obscur al pulsioniilor și cu luciditatea ca ironie. Brauner însuși era purtător al unui dublu patrimoniu cultural al zonei originare (ca Chagall, de pildă), cel al unei tradiții hasidice (Amelia Pavel o analizează) și cel al spațiului românesc.

Generația transplantată în Occident în chiar perioada războiului sau în tulburarea perioadă imediat următoare a trăit într-o manieră dramatică ruptura, dar s-a integrat mai firesc într-un univers cultural și social deja cunoscut. Este generația lui Iosif Iliu, a lui Horia Damian, Eugen Drăgulescu și, lărgind referința, a lui Mircea Eliade, Cioran, Ștefan Băciu, Monica Lovinescu (Gândită astfel, o generație cuprinde personaje angajate în drama aceluiași moment istoric, chiar dacă de



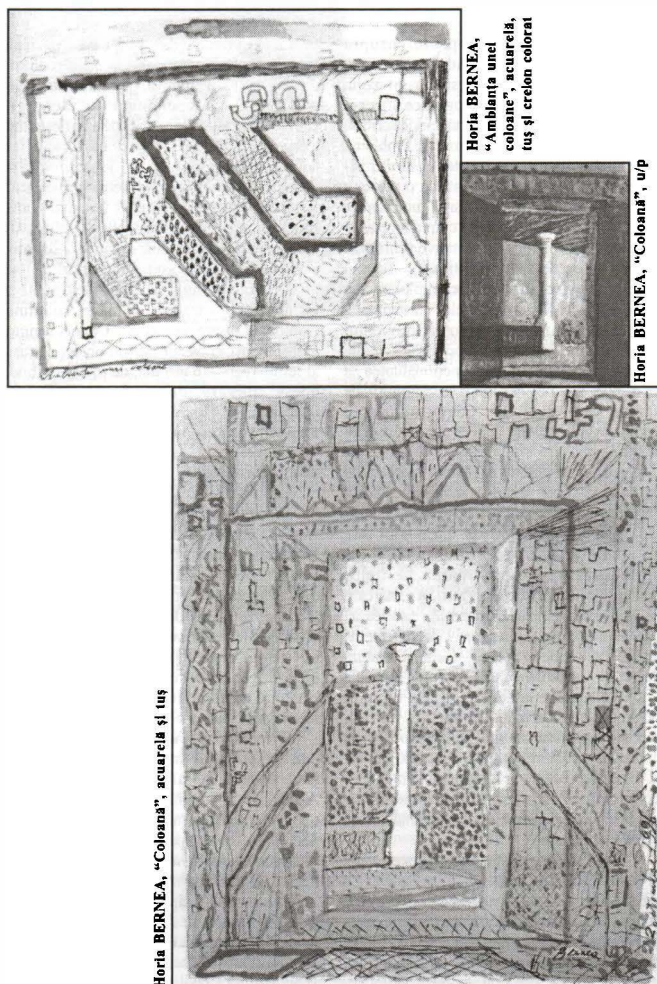
Horia BERNEA, „Coloana”, u/p

Întâlnire cu Parisul cosmopolit

14

vârste diferite)... și în cadrul acestui nivel al diasporei, atitudinile au fost diferite politice, de la Eliade la Monica Lovinescu, de pildă, primul dedicându-se cercetărilor în câmpul de preocupări în care era deja angajat, în timp ce pentru Monica Lovinescu miza prestației culturale devine deja, și rămâne pe tot traseul celor cinci decenii de separare strictă de spațiul românesc, angajamentul politic, destrucția propagandei comuniste și comentariul prin filtru politic al culturii românești contemporane. Între acești poli se dispun o multitudine de nuanțe ale implicării politice sau ale desprinderii de acest reper, oricât de determinant, al realității. Pentru Iosif Iliu, format ca artist în țară, și apoi în Italia, integrarea în mediul cultural al Europei postbelice a fost facilitată de tradiția expresionistă deja puternică în zona transilvană, prin prezența lui Mattis Teutsch, prin experiența italiană, catalizată de cea abstracționistă a picturii franceze a momentului. Prietenia cu Victor Herbin, a contribuit la rândul său la acomodarea cu acest spațiu. Din acest context a plecat apoi în Canada, unde a participat, ca monumentalist, la puternica mișcare expresionistă abstractă a artiștilor din Québec, care înovează arta canadiană. Problema păstrării și prelucrării unui nucleu cultural – formal semantic – autohton nu s-a conturat, expresionismul său exprimând ca orice expresionism autentic și o puternică amprentă personală, iar expresionismul ca traseu cultural familiar se ancora în demersul unui artist deja cosmopolit, aparținând, e drept, unei culturi locale mai receptive prin moștenirile sale multiculturale, acestui tip de percepție/expresie.

Un traseu destul de apropiat al integrării urmează Eugen Drăgulescu, căruia tipologia de figurativism expresionist sau realism cu accente expresioniste, practicat de direcțiile avangardei italiene care prelungeau dezbaterile modernismului antebelic și care opuneau expresionismului abstract în expansiune referința la realitate, o anume empatie față de universul uman, de contextul lui familiar, de traseele narației sacre, de peisaj, îi convine prin multitudinea posibilităților de abordare. Legătura culturală cu spațiul originar apare în preocupările lui teoretice, ca membru al colectivului de redacție al marii enciclopedii de artă universală, editată la Roma, unde gestionează prezentarea artiștilor estereuropeni. El și modul său de participare la cultura italiană nu face, însă, parte din problematica strictă a relațiilor dintre spațiul cultural românesc cu cultura franceză, mediata de perspectiva mai generală a artiștilor transplantați în mediul parizian, ci doar din problematica mai generală, a modurilor de reacție și adaptare la contextele culturale (și sociale) de adopție. Fiecare acestei integrări, firesc care nu se referă la costurile afective, existențiale, ci doar la comportamentul cultural, încetează să mai funcționeze în cazul emigranților anilor '60, care părăsesc spațiul românesc inclus unui Est separat de „Jumea liberă” prin cortina de fier. Unul dintre reprezentanții cei mai interesați ai acestui nou tip de relație, este Andrei Cădere. Excluz din școlile superioare de artă din cauza originii sale aristocrate, Andrei Cădere a studiat pictura în atelierul celebrului său protector, Corneliu Baba, al cărui model a fost, în perioada foarte dificilă a existenței sale. Odată ajuns la Paris a abandonat total nu doar stilul pictural



Horia BERNEA, „Ambianță und colane”, acquarela, tuș și creion colorat

Horia BERNEA, „Coloana”, up

Horia BERNEA, „Coloana”, acquarela și tuș

considerat vetust, ci chiar pictura, angajându-se, prin două modalități, în traseele dominante ale artei occidentale ale epocii. El combină producția de obiecte de construcție minimalistă (celebrele „bastoane” alcătuite din segmente rigurose egale, tranșant diferențiate cromatic) și un comportament performativ, prin care își implanta, pentru scurt timp, în mod parazit, provocator și ilegal, propriile obiecte în spațiul unor galerii de excelență reputație, în timpul vernisajului unor artiști francezi aflați în eșalonul de atac al inovației momentului, făcând apoi publice prezentele fulgurante în aceste galerii și companii. Comportamentul acesta frondeur, care punea în dezbatere strategiile de penetrare în arealul interesului public și mai ales al fenomenului artistic de actualitate, a coincis cu apetitul neodadaist al graniței dintre deceniile șapte și opt. Dar demersul care i-a fixat reputația nonconformistă, ideologia estetică neoavangardistă, spiritul ironic, deconstructiv, demitizant, și angajamentul politic, a fost proiectul său pentru Dokumenta Kassel, din 1972, pentru care a propus refacerea în sens opus a drumului parcurs cu câteva decenii în urmă de Brâncuși, spre Occident. În mod programat, necesar, el nu a respectat propriul proiect, care presupunea parcurgerea pe jos a acestui drum, cu obligația de a expedia pe adresa Documentei Kassel cărți poștale semnate. Excluz din festival din cauza sfidării implicate de sosirea la Kassel cu trenul, a

alcătuit un protest politic, demonstrând dominația faptelor de respingere a actului de artă în Estul dogmatic și în Vestul liber. Acest demers punea în discuție un pachet important de probleme dominante în ideologiile estetice ale timpului – în care se configura postmodernismul – deconstrucția miturilor perioadei istorice care construiseră valorile de bază ale artei moderne, și ale comportamentului modern, printre care circulația modelelor și artiștilor, origine a nomadismului cultural susținut de dinamismul tipic lumii contemporane, dar moștenit de la parcursurile inițiatice tradiționale, ale „vechii Europe”, dar ataca direct problema raportării la propria moștenire, la patrimoniul nostru modern, care poartă amprenta lui Brâncuși. Atitudinea francă de ruptură și de aderentă la noile valori și strategii, criteriile de valorizare a actului artistic, interesul pentru noile tehnologii ale imaginii, pentru formele libere și provocatoare de utilizare a corpului, ca suport material al demersului artistic, accesul la jocul polisemiilor îndrăznețe și ambigui, îi reunește pe Wanda Mihuleac, artistă deja puternic afirmată în spațiul românesc, cu o carieră remarcabilă, reprezentând deseori țara la marile manifestări internaționale, și înaintea emigrării, și pe Cristian Parasciv, la rândul său artist afirmat în cadrul incisivei generații '80, și membru al importantului grup de artiști „9+1”, girat teoretic de Andrei Pleșu, unul dintre

teoreticienii prestigioși ai culturii românești. În anii '80, Wanda Mihuleac, aflată în conducerea secțiunii de tineret a Uniunii Artiștilor Plastici din România, a contribuit la instaurarea unui demers curatorial de factură conceptualistă și a practicat mai multe tipologii de comportament artistic, bazate pe noi investiții ale obiectului – instalația, intervenția în peisaj – pe reflexiile asupra materiei (cu referințe la funcționalitățile ei simbolice tradiționale), ca pe obiectualizarea corpului. Alt set de preocupări confrunta vechiul medium al scrierii cu noile media, ale comunicării. Nu putem neglija importanța pe care a avut-o, în această orientare și în siguranța cu care a practicat de la început aceste noi forme de artă, rolul contactului direct cu masa fenomenală a inovației de vârf a anilor '70, prin participarea ei la Bienala tinerilor artiști, de la Paris, și la Bienala de la Veneția. Fixarea în contextul parizian, cu studiile doctorale la Sorbona, au creat doar un câmp de adresare mai receptiv la problematica conceptualistă și la jocul critic cu noul interes pentru corpul uman ca obiect al dorinței și ca bun comercial, cu acea democratizare devalorizantă care îl transformă într-un bun de consum și îl livrează tuturor manevrelor de posesie și distrucție. Instalațiile și cartea-obiect create în jurul temelor lui Derrida și marea instalație-tablou în care corpul feminin este segmentat și livrat, printr-un cod numeric, comercializării și multiplicat parțial, în funcție de cererea selectivă, marchează acest mod firesc și critic de integrare în fluxul devenirii artei actuale, o problematică deja asumată înaintea definitivei stabilirii în capitala franceză.

În cazul lui Doru Covrig, artist la fel de complex, dar legat de mediul tradițional al sculpturii, rămas în profunzimea expansiunii intervenționiste sau instalaționiste, nucleul semantic, temele majore abordate persistă. Semnul antropomorf, tratat integral sau ca fragment (mână, urmă a piciorului etc.) continuă să motiveze explorările sale formale extinzând investigarea suporturilor materiale. El renunță la materiile prețioase și tradiționale, încărcate de suprapuse straturi simbolice, în favoarea hârtiei, suport perisabil, cumulat din suprapuneri nenumărate de straturi aproape lipsite de o a treia dimensiune, a căror tridimensionalitate materială a fost substituită de una culturală, textuală, foile fiind suportul unor serii de semne omologabile ca texte. Sculptorul emigrat în anii '80, considerați cei mai duri ai cenzurii politice, participă în acest mod la dezbaterile în jurul noilor media ale eticii suportului material, ale experienței comunicării și ființării.

Atât Wanda Mihuleac cât și Doru Covrig au continuat să participe la manifestări de anvergură în țară, informând direct sau prin intermediul strict al lucrărilor prezentate asupra dinamismului fenomenului artistic și contribuind la menținerea informației artistice într-o alertă a actualizării.

Din perspectiva acestui complex joc al relaționării dintre un fond de preocupări, delimitat în perioada conturării sale artistice, și drumurile deschise de contextul francez, Cristian Parasciv este probabil unul dintre cazurile cele mai relevante. În anii '80 el s-a angajat, alături de unii dintre cei mai prestigioși artiști ai deceniilor șapte-zece (Horia Bernea, Marin Gherasim, Paul Gherasim, Mihai Sărbulescu, Horia Pastină, Constantin Flondor, Napoleon Tiron, reușiți în grupul „9+1”), într-un demers al reafirmării unui fond

16

15

Întâlnire cu Parisul cosmopolit

15

de sacralitate care a generat/motivat imaginea artistică pe un foarte lung traseu al devenirii istorice, de la înrădăcinările arhaice, la experiențele unor direcții ale modernității interbelice. Această atitudine tindea la integrarea sacralului – mesajului sacru – în universul ostil sau reticent al modernității/postmodernității, uzând de instrumentarul său imagistic, de tipul său de adresare. Ea deschidea și se deschidea unui vast câmp de polemici, atât în contextul estic, materialist istoric, cât și mai târziu, în cel occidental, cu suspiciunea sa față de un mesaj cu tentă religioasă – și, fundamental religios – cu atât mai mult ortodoxă. Încă din această etapă, Paraschiv s-a preocupat de semantica corpului uman, contras în sobrietatea semnului, funcțional într-un regim al imaginii ce depășește dimensiunea antropologică a limbajului. Simptomatic, unul dintre suporturile predilecte a fost pielea (animală, trimutând la pergamentele tradiționale). Franța îi oferă posibilitatea de a exersa și practica noile posibilități tehnologice, impactul utilizării timpului în condiția imaginii, în raport cu semnul antropomorf, cu propriul portret. Cele mai recente preocupări îl livează zonei A-Life, din lumea artisticității legate simbiotic de tehnologiile de vârf. El procedează la experimente uzitând culturile de celule, în sistemul clonării, prin care obține un suport de piele cu codul genetic personal. O piele „autoportret”, o piele autoscopică, autocontemplativ obiectualizată, oferită ca suport al unui discurs imagistic despre proiectul originării traseului devenirii speciei în reproducerea sexuală. Marea temă a condiției umane revine pe un alt plan, cel al organicității disponibile manevrelor naturale și tehnologice. Primul nivel al abordării lega spiritul, ca esență formatoare, de semn, nivelul actualității invocă condiția materiei vii și a schemei științifice narative. Eliberat de tensiunea opoziției politice care îi impunea să scoată condiția umană de sub orizontul opac al istoriei, apelând la transtemporalitatea spiritului, libertatea ca motor al culturii occidentale de adopție îi mediază interesul pentru umanul material, perisabil, istoric.

O generație mai târziu, Mircea Cantor se integrează firesc culturii universale, ca întreaga sa generație, încă din timpul studiilor, și ajunge în contextul francez ca bursier. El se adresează în deplină cunoaștere a ofertei de suport tehnologic și de extremă libertate a abordării unor probleme resimțite încă, în cultura românească, drept tabuuri, deși artiștii ai aceleiași generații și chiar ai generației '80 – Doru Graur, Dan Perjovschi, grupul subReal, pe de-o parte, Gorzo, Suzana Dan etc. pe de altă parte, curatori cum sunt Călin Dan, Ruxandra Balaci, Luiza Barcan și galeriști ca Dan

Popescu își bazează impactul asupra publicului tocmai atacând aceste zone tradițional prohibite. Acestea sunt zona sexualității cu accente pomografice și cea a socialului abordat cu o maximă retorică critică, pendulând între grotesc și dramatic. Problema unei distincții între o moștenire culturală autohtonă ce trebuie valorizată ca o marcă a identității a încetat să existe și să funcționeze ca motivație a creației, la fel cum a încetat să opereze și nevoia unei ostentative schimbări de limbaj, de medium, de atitudine. Spațiul autohton devine obiectul unei explorări mai curând critice. Miza proiectelor care vizează sexualitatea nu este atât comportamentul sexual în sine (așa cum îl impunea revoluția sexuală a anilor '50), cât funcționalitatea sa ca suport al unei explorări a câmpului de semn generat de comportamentul contemporan, semne suport ale discursului textual, imagini signaletice. Discursul se desfășoară mai curând în nivelul teoretic, cu suportul său conceptualist, indicând ca surse referențiale pe Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida. La rândul său, meditația asupra suportului mediativ îl antrenează spre investigarea limitelor percepției ale acestor suporturi. Să remarcăm că, deși unele teme ale contextului „de acasă” sunt abordate mai puțin agresiv, deconstructiv, decât în alte zone de creație – filmul, literatura de jurnal – iar temele monopolizante sunt cele universale, aflate în centrul atenției artiștilor postmoderni și actuali (cu apetitul lor deja mediat, deja filtrat cultural pentru problemele existențiale presante), majoritatea acestor artiști ai diasporei recente se integrează contextului occidental fără a formula o dependență negativă sau pozitivă de experiența lor în spațiul românesc.

Să revenim la traseul complementar, cel al artiștilor care își „transportă” cu ei nu ca pe o coordonată existențială, ci ca pe un nucleu cultural, ca pe un vectoral dezvoltării, referința patrimonială locală. Ei privesc universalismul ca pe un vast conglomerat de identități care se unifică într-o sinteză, a cărei bogăție, complexitate, vitalitate, securitate față de efectele pauperizante ale aplatizării, stereotipizării, și uzurii schemelor de funcționare este garantată tocmai de forța centripetă a acestor identități. Astfel perceput, universalismul se definește tocmai ca o mare și operantă capacitate de sinteză, și nu ca un cosmopolitism.

Generația rupturii istorice a războiului și a blocajului politic postbelic este reprezentată de Horia Damian. Dependența de o tradiție localizantă nu trebuie înțeleasă dogmatic ca o restrictivă aderență pe un pachet de elemente morfologice, nici măcar de o declarativ sau declarat angajament motivațional față de universalismul creștin în contextul căruia se configurase cultura zonei balcanico-carpatice. A studiat cu Fernand Leger și André Lothe. A studiat arhitectura. A dobândit sau, mai curând, și-a dezvoltat o afinitate profundă

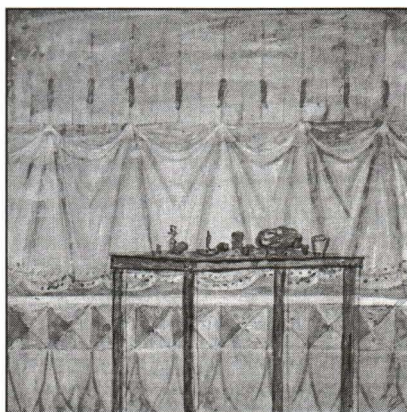
pentru acea raționalitate formală înrădăcinată în mitologia Cosmosului – ca o realitate predicativă, constructivă, opusă Haosului – și mai puțin în dependență de ideologia constructivistă. Arealul identificator este mai curând cel al clasicității europene, cu fundamentele ei antice. Tipică rămâne angajarea într-un vector al retrospecției, care fundamentează orice inovație pe expansiunea rațiunii și pe repulsia față de haos, de dinamismul necontrolabil și deconstructiv. Structurile sale spațiale regulate au aparținute semantice din acest areal al retrospecției – tronuri, coloane, columnne, frontoane, piramide etc. –. Uneori semnul antropomorf, travestit într-un obiect cultural al lumii vechi – o armură, de pildă – extinde acest univers dominat de referințe arhitecturale. Horea Damian devine foarte important pentru arta românească a anilor '70, semnând artiștilor direcției neobizantinismului „neocreștini” acest traseu al vehiculării unor forme arhitecturale, ca transparente suporturi – vehicule semantice – traseu dezvoltat de Paul Gherasim, Sorin Dumitrescu, Șerban Gabrea, în primul deceniu de afirmare a mișcării, de Marin Gherasim, de-a lungul întregii sale creații, de Horia Bemea, în ciclul de *Coloane*. Valorizarea creației sale din această perspectivă o încarcă cu o semnificație importantă pentru strategiile artiștilor care construiesc, începând cu deceniul șapte, atitudinile disjuncte opuse ideologiilor estetice a realismului socialist.

Plecat târziu, în anii '80, din țară, ca un artist cu un statut internațional deja conturat și cu o identitate artistică definită, George Apostu caută în spațiul francez nu premisele unei schimbări de motivație, de stil, sau de tehnologie, ci un spațiu de expresie publică. În formația sa, el parcurge un drum relevant, necesar, de la figurativism care manevrează volume masive, ample și puternic articulate, spre construcția de forme abstracte, fondate pe modelul păstrat de arta populară, dar coborând într-o arhaicitate definitorie pentru vechea Europă neolitică, patrimoniu explorat și de Brâncuși. Acestor forme a căror relație cu binomul maternitate-paternitate, cosmicitate solară, generativă, îi precizează, începând cu deceniul opt tema relației paternale, cu

modelul său creștin. El apelează la tipul de abstracție formală perfect economică a universului artistic rural impregnat de sacru pe care îl „uzează” în multiplicitatea obiectelor cotidiene. Suprapunerea de arhaicitate și modernism regăsindu-se în condiția abstractă a formei susține un semantism al sacralului cu identitate religioasă precisă. Revenirea la un figurativism expresionist este motivată de asumarea mai dramatică a experienței religioase, ca experiență trăită, integrată. Aceste schimbări de perspectivă se datorează ciclului de Crisli, care exprimă un sentiment religios de o intensitate existențialistă activă, aducând autoritar în dispersia și hipnoza consumistă, ca hedonism compensator, anesteziant, al contextului postmodern, modelul (cheia interpretativă a suferinței). Ne aflăm în prezența unui complex angajament într-un universalism ca proiect recurent, ca realitate profundă căreia succesele fluxuri de actualizare îi schimbă doar configurațiile de suprafață. Din nou un universalism care nu amestecă și recombina valorile, mitecele, limbajele, într-un exercițiu liber, deconcertant superficial, ci se instaurază în punctul central al dramei antropologice, generator de configurații culturale.

Relația culturii românești cu cultura universală, media de contextul cultural francez, așa cum o întrețin generațiile de artiști transplantați în acest mediu receptiv bogat în oferte teoretice, și curatoriale, deschide alte perspective decât cele univoc aculturante, după formula tradițională ce leagă provincia culturală, dacă nu explicit politică, de un centru. „Reteaua” de artiști români angajați în diverse forme de nomadism și de diasporă acoperă un câmp mult mai larg, în majoritatea colportoare de informație culturală în ambele sensuri sunt cei prezenți pe harta europeană. Ei sunt cu siguranță „agenții” unui globalism asumat ca destin, făcând credibil și actualizând efectiv acest model al universalismului ca libertate de mișcare, de transformare, de experiență.

Alexandra TITU



Horia BERNEA, „Hrana” (studiu din calet de schite), acvarela



Horia BERNEA, „Deal”, u/p

Spiritul francez și românii



Horla BERNEA, "Flori", u/p

în „jurnalul parizian” al lui Eugen Simion*)

Acum douăzeci de ani, când apărea cartea prof. Eugen Simion, relațiile româno-franceze, inclusiv raporturile dintre cele două culturi erau, desigur, altele. Aflată în pragul intrării în Uniunea Europeană, România acum se bizuie pe sprijinul efectiv al Franței care, împreună cu Germania, sunt considerate, metaforic, locomotiva acestui complex proces de integrare în bătrânul continent. Intelctualii din centrul și sud-estul Europei circulă altfel, iar schimburile culturale dintre țări au o amploare și o profunzime ce nu puteau fi prevăzute în anii totalitarismului.

Totuși autorul jurnalului - acad. Eugen Simion - dacă ar voi să scoată o nouă ediție, nu prea ar avea ce modifica; ba chiar, în întregime, textul celor peste patru sute de pagini reflectă o *conștiință* care receptează umanist și nuanțat fenomenele cultural-literare și sociale ale unei civilizații stralucite, aflate într-un stadiu cu totul deosebit de a noastră - civilizația franceză. Este de subliniat că raporturile culturale, schimburile de valori, receptarea și circulația ideilor și funcționalitatea instituțiilor corespunzătoare sunt analizate și evaluate lucid, de un intelectual informat și flexibil, chiar dacă se instalează ca lector la seminarul de limbă română de la Sorbona, venind dintr-o lume supusă unei ideologii totalitare și aparținând unei țări cu o „cultură mică”. În postfața, autorul mărturisește că a voit ca jurnalul să aibă o notă intimă, dar să observe „viața din interiorul unei culturi”. Ce e drept, cititorul are în față mai mult decât un *jurnal*, căci alternează în diversele secvențe *însemnări zilnice*, *portrete literare*, *analize*, *eseuri critice*, *narațiuni captivante* (uneori) și *descrieri minuțioase* ale peisajului urban etc. D-sa reușește, într-adevăr, să evite *complexele* - îți propune asta - respingând atât poziția cosmopolită, dar și reacția *localistă* a unor „spirite încrunțate și suficiente, mulțumite să trăiască în izolare și inerție culturală”. Temeiul pe care se bizuie este că cine vizează *specificul* trebuie să lucreze în sensul evoluției culturii universale și să accepte *comunicarea* cu aceste culturi - cum gândea și Titu Maiorescu. De altfel, își notează motivat să urmărească noile metode de analiză în critica literară; se întreabă ce vâd, ce *receptează* și ce *preiau* numeroșii scriitori ce se perindă venind dintr-o Românie ceva mai liberalizată - era în anii '70 - iar el însuși situează în prim plan relațiile cu universitarii francezi și, în general, cu reprezentanții vieții literare.

Realizând mai degrabă un seducător *jurnal de idei*, ce se citește captivant și, datorită valorilor expresive ale anecdoticii savuroase, ici-colo, precum și unor detalii ale vieții pariziene, scriitorul român oferă, într-un capitol final, o sinteză rarisimă a ceea ce ar constitui *spiritul francez*; asta, după o înșinuare plină de reverențe unde citează opinii ale unor mari oameni despre francezii înșiși, precum Rabelais, Lamartine, Hugo, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Valéry și alții, ultimul observând necrutător că „particularitatea noastră... este de a ne crede, de a ne simți universali, vreau să spun *hommes d'univers*... Profesorul român identifică, în toate sursele, douăsprezece trăsături ale *spiritului francez* (pp. 353-354), din care cităm: spirit de finețe și spirit geometric; vocația universalității; o morală în jurul artei de a trăi; temperament și exacerbarea lui; sunt gurmanzi; individualiști, nesupunându-se disciplinei severe; nu distrug, ci asimilează; libertatea și egalitatea mai presus de orice; sunt spirite radicale și tradiționaliste; francezii au vocația noutății și simțul ironiei. „Franța are un *stil* și, în ciuda faptului că nu mai este azi o mare putere politică și economică, ea se menține în sfera interesului general prin marea ei cultură” (p. 361).

Dar Parisul ce înseamnă pentru Franța? și în această privință opiniile sunt contradictorii. Marele oraș, de peste opt milioane de locuitori, este văzut în chip diferit, și Eugen Simion milioane aprecierile cele mai relevante. Montaigne mărturisea că „nu este francez decât prin această mare cetate” (p. 396);

Valéry vede în Paris capitala „sociabilității umane”, în timp ce pentru Ernest Hemingway e o *sărbătoare continuă*; desigur Parisul cunoaște și violența, și mizeria, căldurile de cerșetori, „lumea peștiră din ghetourile din nordul Parisului” (p. 399); autorul jurnalului conchide că este „locul unde universul și-a concentrat, într-o uluitoare varietate, splendorile și contradicțiile, spațiul în care omul se poate simți în egală măsură - prin singurătate și sărăcie - o ființă mizerabilă, atârnată de un fir subțire, peste o prăpastie adâncă, dar și o ființă liberă, mândră de libertate și demnitatea ei.” (p. 401). Asemenea secvențe amintesc de recente incendii și violențe ale cartierelor pariziene, potolite cu greu de autorități, dar atunci erau, într-o măsură, și satisfacții pentru zbirii regimului ceaușist pentru a diminua puterea de seducție a Occidentului; să fie și mici *cadări* ideologice ale diaristului?

Jurnalul nu putea ocoli, nici chiar atunci - nici nu o face, dimpotrivă! - pe cei trei mari scriitori: Eugène Ionesco, E. M. Cioran și Mircea Eliade. Întâlnirile cu aceștea, corespondența profesorului bucureștean cu Eliade de la Chicago, vizitele sunt pentru cititorul român al anilor '80, informat cât de cât asupra destinelor lor, pagină de autentică jubilație intelectuală (nu-i vorba, și acum, chiar dacă tensiunile politicii lui au dispărut). Unele momente sunt antologice, precum primirea lui Ionesco în Academia Franceză, la care viitorul academician român este martor. Negația și ironia ionesciană se opresc doar în intervalul solemnității academice, manifestându-se, curând după aceea, pentru renovarea statutului prestigioasei instituții și pentru intrarea ei decisă în actualitate; un adevărat scandal declanșează un articol a dramaturgului; nu știu ce să semnaleză: ironia la adresa academicienilor francezi, a „nemuritorilor”, sau la adresa slăbiciunii omenești a noului laureat, care se bucură totuși de glorioasă titlu. Dar omul Eugène Ionesco acasă? Un portret subtil remarcăm: „mobil și incomod, iritant pentru toate partidele, terorizat de moarte și neconsolat în fața teroarei exercitate de istorie... Fața lui este mare și blândă, ochii lui sunt triști și înțelegători. Vin dintr-o lume îndepărtată (lumea tinereții sale).” (p. 86) O concentrată micromonografie critică rezultă din capitolele care îi este consacrat; se remarcă, mai ales, analiza dialecticii *literatură - avangardă literară - academism - canon literar* etc.

Pe Cioran îl întâlnește lectorul român în casa unui compozitor. Îi atrag atenția „fizionomia frământată”, „vârsta imprecisă”, privirea când aprinsă, când stinsă, părând a întruchipa filozoful modern aruncat în mijlocul unei existențe complicate, „în urma căreia aleargă umilit” (p. 170); n-am înțeles de ce. Diaristul român e surprins de fraza lui Cioran: „Aș da toate peisajele din lume pe acela al copilăriei mele” și are rezerve față de teoria rășinăreanului că „literatura popoarelor tinere se caracterizează prin abundența poeziei”; că proza cere o tradiție, un statut social diferențiat. Teoreticianul și criticul literar scoate mereu capul din text, cu fiecare prilej dezvoltând un eseu pe o temă de ideologie literară. După ce îl vizitează acasă lângă Théâtre de l'Odéon și se plimbă o noapte întreagă, diaristul notează „vigora pesimismului”, „energia dezamăgirii”, „o sensibilitate ulcerată” și „disperarea de a fi singur în mijlocul cuvintelor”; nu e cam puțin? Ce e drept, ia în atenție fraza lui Claude Mauriac: „Unul dintre cei mai mari scriitori de azi”, „un stralucit stilist” (p. 171).

Pe Eliade îl va întâlni la Paris peste doi ani și un dialog substanțial îi dezvăluie criticului român câteva dintre marile idei ale savantului și scriitorului: își scrie proza în românește pentru că e limba în care visează; declară că „în Occident, nu sunt decât un fragment”; filozofia reprezintă „omul treaz din mine”; cultura română este o zonă de trecere, un *pod*, iar partea ei neeuropeană ne leagă de culturile asiatice; *sacral* nu poate dispărea într-o societate tehnocrată; orientalismul e noua

versiune a Renașterii; Eliade crede în perspectiva unui *umanism mitic*.

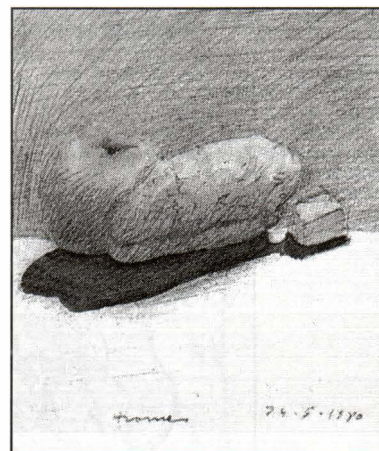
Capitolele despre tinerii scriitori români în trecere prin Paris sunt pline de culoare, mai puțin teoretizante, cu o bogată componentă epică. Întâlnirea cu Marin Preda (și soția acestuia) este evocată cu mare plăcere. Din hotelul de pe rue Rivoli, pleacă la plimbare în Cartierul Latin, intră la cafeneaua Cow-Cluny, iar pentru decizia de a-și cumpăra o palărie, autorului Morometilor îi trebuie două zile (în prima o duce la exasperare pe vânzătoare). Spiritul lui Moromete se confruntă sfidător cu goticul catedralei, cere stridii la restaurant și vrea să vadă un film porno. Ciudățeniile comportamentului, starea de îmbufnare și neîncredere maschează, se pare, o avidă dorință de cunoaștere. Diaristul notează profesorul că psihologia unui scriitor trăiește în operă, iar în afara ei n-are justificare; dar întâmplarea cu palăria jumătate borsalină, jumătate cow-boy spune multe... La românii - scriitorii sau turiști - care trec prin Paris, îl frapază curiozitatea *nu să cunoască orașul*, ci *să-l recunoască* fiindcă mai toți declară că-l știu din lecturi; se adaptează însă repede și se comportă diferit. Sorin Titel, pe care îl plantează la hotelul *Home latin*, îl percepe ca pe un naufragiat, însă când îl revede peste puțin timp, constată că e integrat. Adrian Păunescu (și Constanța Buzea - soția lui atunci!) vine din S.U.A. unde stătuse o lună și judecă Franța ca un american, adică o consideră o *vieille tante*; destinul lui e „să trăiască zgomotos”, notează Eugen Simion (L-a intuit bine s.n.). Marin Sorescu vine, ca Păunescu, tot din America, unde a fost impresionat de întoarcerea poeziei la limba lui străzii și la epic; crede că un scriitor român n-are mari șanse într-un oraș ca Parisul. Apar apoi Gh. Pitul și Ioan Alexandru. E un adevărat pelerinaj; nu-i „orașul lumina”?

După asemenea pagini, pline de evenimente și narațiuni, diaristul și criticul meditează la ambițiile unei culturi tinere: să fie remarcată, să se impună; piedicile sunt mari: circulația restrânsă a limbii române, *limbajul* (căci scriitorul român este, adesea un *comediograf* al cuvântului). Cum se pune, în aceste condiții, problema *universalității*? oricum, aceasta e mai mult decât răspândire, cunoaștere și recunoaștere, căci banul, politica și relațiile influențează circulația valorilor. Universalitatea scriitorilor noștri rămâne un subiect complex de meditație.

Jurnalul parizian al lui Eugen Simion este o carte densă, actuală oricând, cu multe întrebări și cu porțione răspunsuri, cu unele capitole care încântă cititorul de literatură bună sau incită pe cel avid pentru chestiuni de teorie și istorie literară, satisfăcând curiozitatea de informare, ori alimentând, pe cât se putea atunci, credința în unitatea și splendorile valorilor europene; ea atestă încă o dată că drumurile culturii românești au trecut mereu prin Paris.

Grigore CODRESCU

*) Eugen Simion: *Timpul trăirii, timpul mărturisirii...*, Cartea Românească, 1986



Horla BERNEA, „Hrâna” (detaliu din calet de schite), creion, creion colorat și acuarelă

Totem

Poezie francofonă din Africa și Caraibe

Francoffonies! Pecete marcând, pe tot parcursul acestui an, Festivalul francfoniei în Franța. Eticheta respingând atributul de „ringardise” aruncat asupra limbii franceze. Marca actualizând orientarea spre diversitate culturală subliniată la forumul precedent al francfoniei (Cotonou, Bénin, 2001) și în „Declarația pentru diversitate culturală” adoptată în 2004 (cu două voturi contra, ale Statelor Unite și Israelului) la UNESCO.

Convergent generoasei concepții a francfoniei (unitatea în diversitate) și dedicat celui de al XI-lea forum al său (ce urmează a fi găzduit, anul acesta, de capitala României), a apărut recent, la Institutul Cultural Român, volumul „TOTEM. Poezie francofonă din Africa și Caraibe”. Selecție - alcătuită de Radu Cărneci - din trei antologii de talmăciri în limba română tipărite la Editura Univers, cartea ne oferă, după cum ne avertizează nola asupra ediției, „esență din esența creatorilor de limbă franceză”.

Prin intermediul acesteia, talmăcitorii (Radu Cărneci, Sânziana Colfescu-Dragos, Gheorghe Dragos) pătrund în alte culturi, sesizează trăiri umane specifice (generate de tradiții, prejudecăți de culoare, căutarea identității), dar și universale (dorința de împlinire personală, de deschidere către ceilalți, iubirea, perceperea naturii). Astfel încât volumul recent aparut confirmă ideea conform căreia, creată nu numai de francezi, limba franceză „nu mai exprimă o cultură, ci niște culturi.”¹

Poezele antologiei sunt precedate de note asupra autorilor: 10 din Africa (Senegal, Mozambic, Madagascar, Republica Populară Congo, Coasta de Fildeș, Camerun), 7 din Caraibe (Guadelupa, Guyana, Haiti, Martinica). Prin notele asupra autorilor selecții, cititorul descoperă sau redescoperă filiații între ei. Nu numai prin formația lor, purtând adesea amprenta studiilor, inclusiv de etnologie, urmate în capitala Franței sau la New York. Nu numai prin solidaritatea mesajului lor: de înnoire a culturii autohtone, de trezire a conștiinței negrilor, de afirmare a virtuților și demnității acestora. Ci și prin asumarea de responsabilități în organisme decisive. GUY TIROLIEN (Guadelupa): reprezentant permanent al ONU în Gabon. BERNARD BINDIN DADIÉ (Coasta de Fildeș): membru al Institutului Francez din Africa Neagră; director, după dobândirea independenței țării sale, cu probleme culturale în Ministerul Educației Naționale. TCHICAYA UTAMSI (Republica Populară Congo): conducător al delegației țării la UNESCO. Cunoscutul om politic MARCELO DOS SANTOS (Mozambic), prezent în volum prin pseudonimul KALUNGANO, este, între altele, co-fondator al Centrului de Studii Africane la Lisabona.

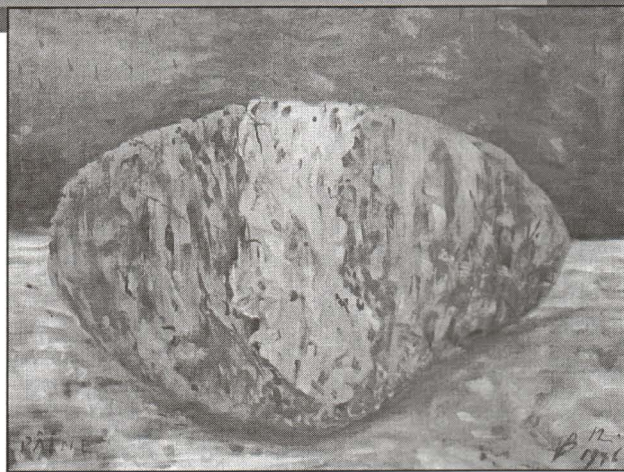
Dintre poeții incluși în antologie, cel care polarizează în jurul său cei mai mulți adepți și apoi, polarizatori la rândul lor, este LEOPOLD SEDAR SENGHOR. În semn de omagiu, anul în care ne aflăm, al centenarului de la nașterea sa, este numit *anul Senghor*. Președinte, timp de 20 de ani, al Republicii Senegal, inițiator al mișcării francophone, membru al Academiei Franceze, Senghor este și co-editor al revistei *Présence africaine*, având printre colaboratori pe Guy Tirolen (Guadelupa), cu care împărtășise experiența de prizonier într-un lagăr din Germania. Cu doi alți confrăți, colegul de studii la Paris AIMÉ CÉSAIRE (Martinica) și compatriotul BIRAGO DIOP (Senegal), Senghor este co-fondator al revistei *L'Étudiant noir*, publicație care a pregătît terenul prietnic lansării curentului „Negritudinii”. Co-inițiator, alături de Senghor și Aimé Césaire: LEON GONTRAN DAMAS (Guyana). Vizând promovarea valorilor specifice africane, mișcarea „Negritudinii” a atras, prin legitimitatea sa evidentă, pe lângă negrii de pretutindeni, și intelectuali francezi, printre care Jean-Paul Sartre.

Titlul însuși al antologiei ne indică numitorul comun al poezilor francofoni selecțate: TOTEM, cuvânt care evocă obârșia, apartenența la strămoși, sursă de tabuuri și îndatoriri deosebite. În volum, el apare o singură dată, într-un poem al lui FLAVIEN RANAJVO (Madagascar): *Cât de departe ne sunt totemurile/ învelite în zdrențele vremii?* (p. 57). Sentimentul de alienare, evident în aceste versuri, este reluat prin contexte dezvăluind nostalgia strămoșilor. Ideea de strămoș revine obsedant în cea mai mare parte a creațiilor poetice. Poemul *șoapte* al lui Birago Diop (Senegal) sugerează, apelând la funcția conativă a limbajului, necesitatea de a surprinde oriunde glasul străbunilor, care trebuie desluși la orice pas: *în freamătul de arbori, în ierburi, în apa curgătoare și stătătoare, în stâncă. De remarcă că Duhul strămoșilor, Suflul strămoșilor este pretutindeni în suferință: în Codrul care plânge, în ierburile care plâng, în Stânca ce geme, în Crângul suspinând în vânt. Reluat de trei ori în poem, imperativul Ascultă... îndeamnă la sesizarea nu a realității imediate, aparente, ci a celei profunde, a simbolului.*

La Tchicaya UTAMSI (al cărui pseudonim, U Tam'Si, se talmăcește prin „frunza care povestește despre țara sa), povara alienării culturale și rasiale se exprimă prin invocarea strămoșilor, ca prin dorința febrilă de a-i percepe în jur, în splendoarea flori, a ramurii înșingurate ca o candelă: *O, voi, strămoșii mei cei neștiuți/ De unde mă trag eu? și în care flori răsună dangătul morții -/ Asemeni unui scâncet trist de prunc în noapte pârșit!* (poemul *La apogeu al unei pasiuni*, p. 21).

Fie și necunoscute, duhurile străbunilor sunt simțite ca protectoare: *... atunci când mă apropiu de cei răi/ - oameni cu inimă fără de inimă -/ sau atunci când mă apropiu de invidioși/ - oameni cu inimă fără de inimă/ înaintea mea merg suflurile strămoșilor apărându-mă!* (Birago Diop, *Descântec*, p. 73).

Asimilării culturale i se opune căutarea și afirmarea propriei identități. Asemenea unui arbore cu rădăcini în piatră de morminte, omul supus viclenilor Destinului are mândria de a rămâne el însuși: *O, când te văd, fîcșu cu frunzi fremătător/ deși printre melodii străine*



Horia BERNEA, „Păine”, u/p

intonat/ cântecul meu de la strămoși se trage (JEAN-JOSEPH RABEARIVELO, Madagascar, *Aviavy*, p. 29).

Cataractele sângelui străvechi (Senghor, *Elegia alizeelor*) sensibilizează asupra unor rituri și tabuuri ale căror mărturie sunt reprezentate de măști. Adesca evocate, adesca invocate, ele sunt neprețuite prin menirea lor de a ocroti *aerul de veșnicie*, aerul Parinților. Prin poemul *Rugă la măști*, Senghor le cheamă în ajutor pentru reconsiderarea colectivității careia îi aparține. Imaginii de trudituri ai gleei i se opune aceea a unui grup de semeni aplecați de a transforma truda într-o nouă sursă de revitalizare: *Ne numesc oamenii bumbacului, ai cafelei, ai uleiului/ Ne numesc oamenii morții/ Ci noi suntem oamenii dansului, ale căror picioare reînvață vigoarea izbînd pămîntul nepăsător. Aceași vigoare impulsionează însăși plasmuirea măștilor de diferite culori, act creator asemănător cu acela al poetului aplecat peste altarul hîrtiei albe. Cu astfel de virtuți, Africa imperiilor este dornică și vrednică de a participa la renașterea Lumii. Aidoma Europei de care suntem legați prin cordonul ombilical, simte poetul, sensibilizându-se cititorul la ideea legitimă de complementaritate a semenilor.*

În căutarea identității, a rădăcinilor cu ritualurile lor, revine frecvent în poemele antologiei motivul ritmului, evocând toba prin care străbunii își trimiteau mesaje. În ciuda aparențelor, tam-tamul este un cod nuanțat: al *bucriei* (*Să batem tam-tamul pentru Marea Bucurie a celor slobozi...* - CHARLES NGANDE, Camerun, *Vom pleca*, p. 8), al *spaimii* (... *îpă surzind tam-tamuri blestamate* - Birago Diop, *Abandon*, p. 69), al *șoaptei* (... *auzii un freamăt ușor de tam-tam* - Senghor, *Elegie pentru Martin Luther King*, p. 99), al *mișcării armonioase* (... *femeie/ ce cadencează în ritmul din Antile - Léon Gontran Damas, solduri în șir indian*, p. 123), al *forme armonioase* (*Femeie... tam-tam sculptat* - Senghor, *Femeie neagră*, p. 77), al *misterului vieții* (... *sub duritatea formelor elementare/ au deslușit taina cântecului/ ce ritmează viața* - Guy Tirolen, Guadelupa, *Exotism*, p. 114).

„Înnuțirea” femeii este una dintre temele antologiei. Femeia neagră din poemul cu același nume al lui Senghor este asociată de poetul senegalez cu o suită de amprente ale universului familiar. Ea îi sugerează pe rând: pămîntul făgăduinței văzute de la înălțimea unui defileu calcat; un fruct copt cu carnea tare, o savană cu orizonturi limpezi; un tam-tam sculptat; o gazdă cu taine cerești. Impactul frumuseții sale este asemuit cu fulgerarea unui vultur. Luciul pielii neridate îi amintește de trupurile priinților din Mali, iar blîndețea ochilor este asemenea soarelui. Pămînt, cer, soare, fulger, stele. Grație, mister, invitînd la desfășurări ale jocurilor închișurii, spirit protector (*Am crescut la umbra ta*). Reprezentări, imagini, pe care vocea distinctă a poetului le percepe ca trecătoare. Dar nu spre neant, ci în Eternitate: *Îți cânt frumusețea trecătoare, forma pe care o așez Eternității/ Înainte ca Destinul gelos să te prefacă în cenușă pentru a hrăni rădăcinile vieții. Viața. Ultim cuvânt al acestui poem care îmbogățește salba universală de imnuri dedicate podoabelor și menirii Femeii, strălucind și după stingerea ei.*

Parcurea volumului ne dezvăluie și alte laitmotive: al mâinilor, al focului, al tristeții, al durerii și singurului ei receptor, natura, al visului și tainei, al miresmelor și culorilor, al surășului, al satisfacției apartenenței la oamenii de culoare, al solidarității, al disponibilității sufletești, al dorinței de relații armonioase între semeni. Cîm, pentru acest ultim aspect, din Senghor, pentru care Albii și Negrii sunt *toți fii ai planetei Terra: ... eu cînt cu fratele meu/ Negritudinea cea neîngeruncheată, mîna albă în cea neagră* (poemul *Elegie pentru Martin Luther King*, p. 101). Ilustrăm același aspect, al solidarității între oameni, cu versuri ale lui Bernard Bindin Dadié (Coasta de Fildeș): *Linile mâinilor noastre / nu-s nici galbene / nici negre / Nu-s nici hotare între sate/ nici odgoane/ de legat valuri de ură/ Linile mâinilor noastre/ sunt linii de viață/ de destin/ de inimă/ și linii de dragoste sunt/ ... Linile mâinilor noastre/ uesc mînușchiruri/ din visele noastre/ șiraguri de vise* (poemul *Linile mâinilor noastre*, p. 15).

Spațiul nu ne permite ilustrarea fiecăreia dintre teme. Nici a expresiei ei artistice. Vom enumera doar, pentru frumusețea și subtilitatea lor, câteva asocieri de tipul oximoronului: *furtuni pașnice* (Rabearivelo, Madagascar); *supușă stăpână a îmbrățișării* (David Diop, Senegal); *țarcuri răgușite de tăcere* (JEAN METTELUS, Haiti); *licăriri fără luciu* (Birago Diop, Senegal); *Noapte blondă* (Senghor).

O re-lectură a poemelor în limba franceză (și nu a versiunii lor în alte limbi) ar scoate, desigur, la iveală, inovații lexicale, manifestări ale „francopolifoniei”.

Creațiile reunite în antologie susțin prin ele însele ideea că armonia omenirii este condiționată de complementaritatea identităților. Implicat, că limba franceză este o soluție de demarginalizare culturală, și, parafrazînd o afirmație recentă preluată de pe postul TV5, că ea continuă să-și urmeze parcursul dinspre rădăcini spre aripi.

Elena MURARIU

¹ Stelio Farandjis, „Humanisme et Francophonie”, în *Francophonie fraternelle et civilisation universelle*, Editions de l'Espace Européen, La Garenne-Colombes, France, 1991, p. 74



Horia BERNEA, Studiu din „Calet cu rezultate și tatonări”, creion colorat

Ileana MĂLĂNCIOIU

monumentul

Construiam un imens monument funerar
cum nu mai fusese altul
trebuia să se-ntindă cât tot ținutul
și tot înaltul

spre care ridicam cu spaimă ochii
din imensul convoi
unde căram piatra dintr-o parte în alta
și înapoi.

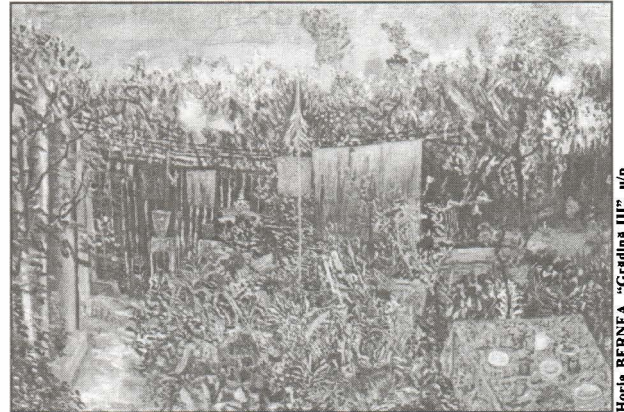
Construiam un imens monument funerar
era aproape gata cu tot confortul
mai trebuiau câteva lucruri neînsemnate
și fără îndoială mai trebuia mortul.

le monument

*Nous bâtissons un immense monument funéraire
on n'avait jamais rien vu de tel
il devait recouvrir toute l'étendue
et toute la hauteur du ciel*

*vers lequel nous levions des yeux terrifiés
dans le convoi sans fin qui transportait
de-ci de-là les blocs de pierre
puis les remportait.*

*Nous bâtissons un immense monument funéraire
c'était presque achevé avec tout le confort
il n'y manquait plus que des détails infimes
et bien entendu il y manquait le mort.*



Horia BERNEA, "Grădina III", u/p

joc

Îmi iau numărul meu de pietre
și le așez cât mai riscant
și-ncep jocul convinsă
că oricum voi pierde.

De ce joci, totuși?
mă veți întreba.

Ce altceva pot să fac?
vă voi răspunde.

Apoi liniștită
voi muta mai departe
piatră după piatră
munte după munte.

jeu

*Je place mes cailloux
en prenant tous les risques
et commence à jouer, persuadée
que de toute façon je perdrai.*

*Alors pourquoi jouer?
me demandez-vous.*

*Que pourrais-je faire d'autre?
est ma réponse.*

*Ensuite, tranquillement,
je continue à déplacer
un caillou après l'autre,
une montagne après l'autre.*

încă un ceas

Încă un ceas și aș fi văzut iarăși
cum soarele aleargă pe deasupra norilor
și cum la marginea lor palpaie
ca la ivirea zorilor
unei alte vieți. Încă un ceas
și aș fi privit din nou valea îngustă în care stam
și aș fi numărat brazii proiectați în zare
și pasările sub care visam
și furnicile care umblau pe mine
ca pe un drum al lor obositor și trist.
Încă un ceas și le-aș fi simțit mușcătura
și m-aș fi bucurat că există
și m-aș fi bucurat că sunt altceva
decât tăcerea aceasta hohotitoare.
Încă un ceas și norul acela negru
s-ar fi mutat de pe soare.

une heure encore

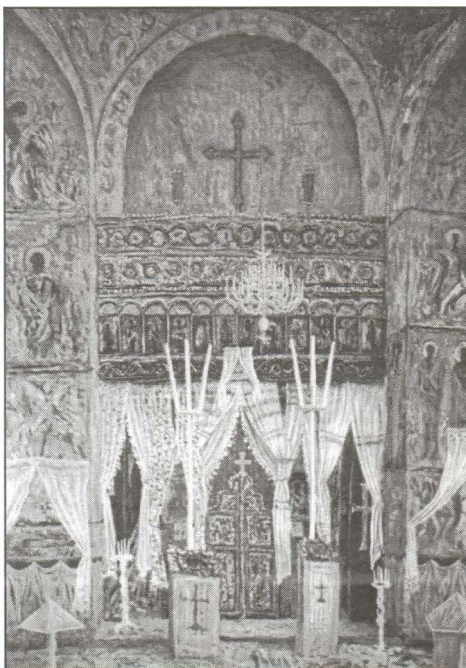
*Une heure encore et j'aurais vu de nouveau
le soleil courir au-dessus des nuages
et vaciller sur leurs bords,
comme à l'aube neuve, sans âge
d'une autre vie. Une heure encore
et j'aurais revu la vallée étroite où j'étais,
compté les sapins projetés sur le ciel,
les oiseaux sous lesquels je rêvais,
les fourmis qui parcouraient mon corps
comme un chemin familier, lassant et triste.
Une heure encore et j'aurais senti leur morsure,
heureuse de savoir que j'existe
heureuse d'être autre chose
que ce silence plein d'échos nonpareils.
Une heure encore et ce nuage noir
aurait glissé de sur le soleil.*

mi s-a întins o mână

Mi s-a întins o mână
Mare și puternică
Și eu nu știu ce să fac
Mi s-a întins o mână,
Și eu tac
Și eu plâng în camera mea
Mi s-a întins o mână de fier
Și nu mă pot decide
Să mă spânzur de ea.

on m'a tendu une main

*On m'a tendu une main
Grande et forte
Et je ne sais que faire
On m'a tendu une main
Et je me tais
Et je pleure dans ma chambre
On m'a tendu une main de fer
Et je ne peux me décider
A m'y pendre.*



Horia BERNEA, "Interior de biserică", u/p

cântec de primăvară

A venit primăvara, speranțele din iarnă s-au dus
Acum se duc speranțele de primăvară
Dar o să fie bine la toamnă
Dar o să fie bine la sfârșit.

Dar o să fie bine după aceea
Când nu vom mai ști nimic
Dacă nu vom mai ști nimic
Dar cine știe.

Oricum o să fie bine
Vine o vreme când totul e bine
Dar cu mă încăpățânez să cred
Că încă nu e vremea.

A venit primăvara, speranțele din iarnă s-au dus
Acum se duc speranțele de primăvară
Am plecat la munte să mai uit o vreme
Și-am început din nou să urc muntele.

chanson de printemps

*Le printemps est là, les espoirs de l'hiver sont morts
C'est le tour des espoirs de printemps
Mais tout ira mieux en automne
Mais tout ira mieux à la fin.*

*Mais tout ira mieux ensuite
Quand nous ne saurons plus rien
Si tant est que nous ne sachions plus rien
Allez savoir.*

*De toute façon tout ira bien
Un temps approche où tout est bien
Mais je m'obstine à croire
Que l'heure n'est pas venue.*

*Le printemps est là, les espoirs de l'hiver sont morts
C'est le tour des espoirs de printemps
Je suis allée à la montagne pour oublier un peu
Et j'ai recommencé à graver la côte.*

traducere, de Annie BENTOIU

Horia ZILIERU

icoană pe sticlă

Erai cândva un foc dar cine-i el?

Cenușa îți arată c-a trecut
înfățișat cu marele inel
și leul uriaș în alt trecut.

Sub pod sub podul unui basm amar
la pândă stă copilul în zadar
cu flori de măr în păr ca **lerul ler**
și florile de măr vorbesc în cer
când urcă jertfa jertfa unui miel
dar cine-i el?

Dar cine-i el? cu vocile de fum
îți dă asinul să-l înhami și plângi
în carnea pură simțurile cinci
cu miere le astupi **atunci** acum
și fugi în somn la domnul israfel
dar cine-i el?

În istovitul ochi un bob de grâu
stând pedepsit în plcavă pân' la brâu
femeia-părgă trece prin măcel
și-li umple gura surdă cu pământ
dar cine-i el?

Abia se mișcă morile de vânt
ca preotul bătrânul menestrel
cu un toiag izboste în cuvânt
și semne vechi iau viață: hèn kai pân
în graiul vechi de șapte mii de ani

dar cine-i El?

icone sur verre

*Tu fus feu jadis mais qui est-il?
les cendres le prouvent il est parti
paré du grand anneau
et du lion géant dans un autre passé.*

*Sous le pont sous le pont d'un conte amer
en vain guette l'enfant
ses cheveux semés de fleurs pommier
larulaire lalaire
qui parlent dans le ciel
quand s'élève l'offrande l'offrande d'un agneau
mais qui est-il?*

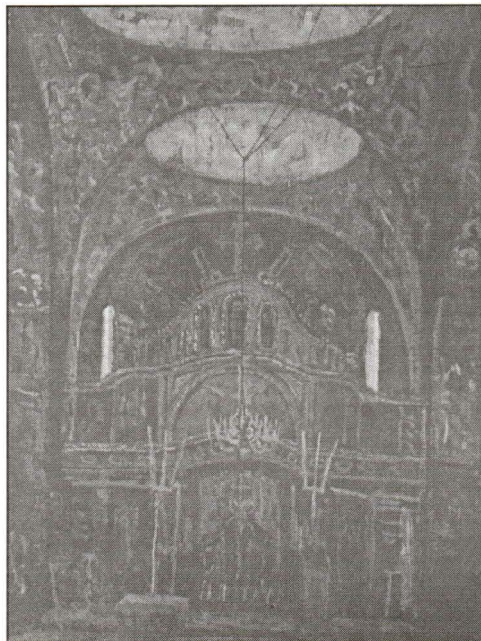
*Mais qui est-il? par de voix de fumée
il te donne l'âne à atteler et tu pleures
dans la chair vierge tu couvres de miel
les cinq sens jadis à présent
et tu fuis en rêve chez la sieur israfel
mais qui est-il?*

*Dans ton oeil las le grain
git en sa balle
puni jusqu'à moisson
la femme mûre passé à travers le massacre
et remplit de terre ta bouche sourde
mais qui est-il?*

*A paine si les moulins à vent bougent
le vieux ménestrel tel un prêtre
frappe le mot d'un sceptre
et dans ce parler vieux de sept milles ans
les signes anciens reprennent vie: hèn kai pan*

Mais qui est-il, Lui ?

traducere, de
AL. CALINESCU



Horia BERNEA, "Interior de biserică", u/p

râsu-plânsu

Râsu ----- plânsu ----- plimbă ursu
și pe maluri
șobolanii
joacă zaruri
bându-mi anii.

Trei
femei
aprint scânteii

oarba de grâu cade în râu
surda de dor calcă în nori
muta ca-n schit cântă smintit
cu buze fără de sfârșit:

„nici
un
cuțit
nu
m-a
lovit”

Trei bărbați
la trup curați
se tocmesc pe rând argați
oarba surda muta orbul cu cornuta
surda muta oarba surdul cu cotoarba
muta surda oarba mutul cu absurda.

Lerui ler
nasc cuie-n cer
cuie sus
și cuie jos
în Iisus
și Fat-Frumos

valea plângerii dezbracă ingerii
râsu-plânsu plimbă ursu.

mi-larmes / mi-rire

(Au bord des larmes qui rient)

Rires ----- pleurs s'attouchent ----- gobent les mouches
sur les côtés
messieurs les rats
s'affairent aux dés
bovient mes états

Trois
rèbeccas
font de l'éclat

l'aveugle dans le fleuve tombait
la sourde d'envie les nuages franchit
l'aphone chante follement

de toutes leurs lèvres infiniment
"pas
un
couperet
ne
m'a
frappée"

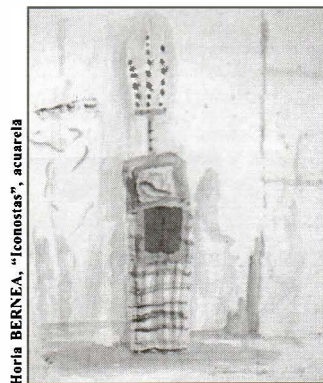
Trois galants
tout innocents
entrent comme personnel servant

l'aveugle la sourde la muette
la sourde la muette
la muette l'aveugle la sourde

l'aveugle et la mulette
la veugle et celle qui beugle
l'autre-l'aphone-et l'absurde

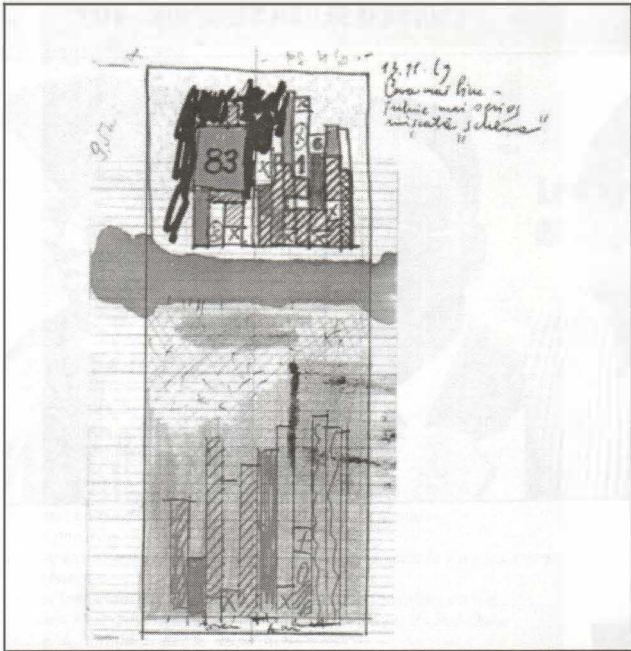
Larulaire
clous dans l'éter
clous en sus
clous dans le champ
dans Jésus
dans l'Prince Charmant

la vallée des pleurs dégarnit tout bonheur
rire-pleur s'attouchent et gobent les mouches.



Horia BERNEA, "Iconostas", acarelă

traducere, de
Constantin FROȘIN



Horia BERNEA, studiu din "Caiet cu rezultate și tatonări", creion colorat și carbo

Lucian VASILIU

singură metafora

Mut printre cei muți
Cruciat printre cruciați –
astfel mă surprind
epitetele înserării natale

Ma scufund tot mai lent
în studiul monadologic

Tu mă privești cum mă întunec,
cum ard
printre tăciunii din urmă

Și înțelegi
că singură metafora
îl mai poate învia pe Lazăr

seule la métaphore

Muet parmi les muets
Croisé parmi les croisés –
ainsi me surprennent
les épithètes du coucher natal

Je plonge toujours plus lentement
dans l'étude monadologique

Tu regardes comme je m'assombris,
comme je brûle
dans l'ultime braise

et tu comprends
que seule la métaphore
peut encore ressusciter Lazare

alunecări de teren

Frumos îi stă poetului
într-o groapă cu var –
fericit cântă
în corul heruvimilor

visează îmbrățișarea
unei duioase hetaire
pe drumul de seară

Frumos îi stă poetului
pe vreme de ploaie
într-o groapă cu var
în lumina stelelor palide,
bolborosind cu lov
sintaxa inaccesibilă

Frumos îi stă
murmurând în groapa cu var
„Noi, iubitorii de detalii,
noi, iubitorii de edicte,
noi, împotriva împotrivei...”

Frumos îi stă poetului
într-o groapă cu var,
cu ochii albi, cu mâinile reci,
într-o groapă cu var
alunecat nu se știe cum

glissement de terrain

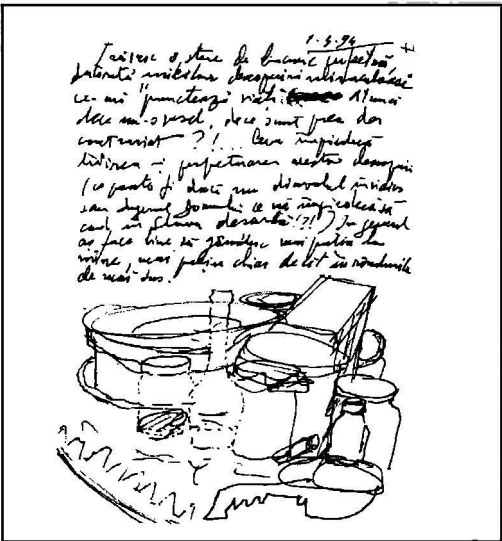
Il est bien à sa place le poète
dans une fosse pleine de chaux –
heureux il chante
dans le choeur de chérubins

il rêve de l'entreinte
d'une douce hetaïre
sur le chemin du soir

Il est bien à sa place le poète,
sous la pluie
dans une fosse pleine de chaux
à la lueur des pâles étoiles,
en bégayant avec Job
la syntaxe inaccessible

Il est bien à sa place le poète,
quand il murmure dans la fosse pleine de chaux:
«Nous, les amoureux de détails,
nous, les amoureux de l'ukase,
nous, contre ce qui est contre...»

Il est bien à sa place le poète,
dans une fosse pleine de chaux,
les yeux blancs, les mains froides,
dans une fosse pleine de chaux
précipité on ne sait comment



Horia BERNEA, studiu din "Caiet de schițe", tuș

Mona-Monada (V)

Ea mă prezintă tuturor: „veritabil eretic”.
Înaintează serafică prin mulțime
indicând capul meu bărbos (pasa j biblic),
pe care îl ține în extaz
pe tava de argint

Mă ofer dansului exotic.
Brusc se sting luminile: alcătuim fericitul
cuplu, eminamente primordial.
Dansăm murmurând melodia
„A, Amsterdam”.

Resimt mușcătura sânilor tari.
Șarpele se insinuează treptat
La Est de Eden

Navighez între eroare și adevăr
între instinct și rațiune,
între fratele mort și fratele viu:
gura ei este
gura unei nespuse de frumoase morți

Mona-Monada (V)

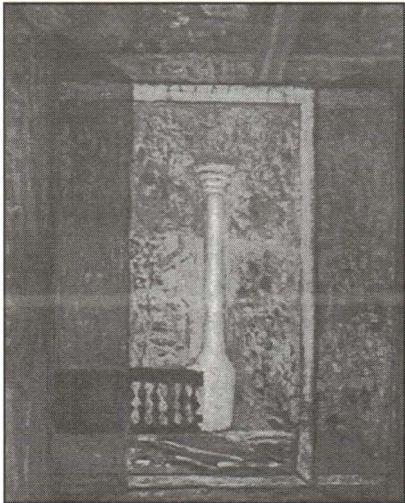
Elle me présente à tous: « véritable hérétique ».
Elle avance angélique à travers la foule
en montrant ma tête barbus (passage biblique),
qu'elle porte en extras
sur le plateau d'argent

Je me livre à la danse exotique.
Tout d'un coup s'éteignent les lumières :
nous sommes le couple heureux, primordial
par excellence.
Nous dansons en murmurant la mélodie
« A, Amsterdam »

Je ressens la morsure des seins durs.
Le serpent s'insinue doucement
à l'Est de l'Eden

Je navigue entre erreur et vérité
entre instinct et raison
entre le frère mort et le frère vivant:
sa bouche est
la bouche d'une mort indiciblement belle

traducere, de Iolanda VASILIU și Benoît VITSE



Horia BERNEA, "Coloana", u/p



Léopold Sédar Senghor

Senghor, în timp și peste timp*

Cel care a adus glorie țării sale și Africii, marele scriitor și om politic, Léopold Sédar Senghor a încetat din viață joi, 20 decembrie 2001, la reședința sa din Verson, Franța. Pentru a înțelege cât mai cuprinzător această proeminentă personalitate a secolului douăzeci, se impune o scurtă trecere în revistă a vieții și faptelor sale.

S-a născut la 9 octombrie 1906, în Joal - o mică așezare - nu departe de Dakar. Aici și-a petrecut copilăria, într-o atmosferă rustică și patriarhală, gustând din plin farmecul poveștilor, ascultând și îngânând cântecele strămoșilor, pătrunzându-se de ritmul tam-tam-ului și de chemarea junglei fascinante.

La șapte ani intră în școala misionară catolică din Ngazobil - o localitate vecină satului său - unde își însușește limba franceză în care, peste ani, își va turna monumentalele sale poeme. Este, apoi, elev la Colegiul Liberman și la Liceul din Dakar, distingându-se ca eminent, motiv pentru care va fi trimis la studii în Franța. La Liceul Louis-le-Grand și, în continuare, la Sorbona dovedește și mai mult înclinația spre studiul umanisticii, al literaturilor clasice - greacă și latină - receptând, totodată, cu aviditate și noul culturii europene. În acest timp îl cunoaște pe antilezul **Aimé Césaire** cu care leagă o strânsă și rodnică prietenie¹. La Sorbona își susține teza de licență în literă cu tema: **L'Exotisme de Baudelaire** și devine, în 1935, **agrégé de grammaire**, fiind primul african cu acest titlu universitar. Se încheia, astfel, o perioadă foarte importantă din viața lui, timp în care sufletul său viguros și pur, stăpânit de misterele bătrâniei Africi este alinit cu esența culturii Europene moderne.

Având cetățenia franceză și stagiul militar satisfăcut, este numit profesor la Liceul Descartes din Tours, apoi la Liceul Marcellin Berthelot din Paris. Aici l-a surprins dezlănțuirea războiului. Este mobilizat și curând cade prizonier. În captivitate, timp de doi ani, suferă rigorile lagărelor hitleriste, după care, evadând, se înrolează și luptă în Rezistența alături de Generalul De Gaulle, împotriva coteropitorilor Franței și ai Europei.

Îl vom regăsi pe Senghor, apoi, în 1945, titularul catedrei de **Langues et Civilisations Africaines** a l'École Nationale de la France d'Outre-Mer. Acum îi apare prima culegere de poeme intitulată sugestiv **Chants d'ombre**². Cartea este primită elogios, recunoașterea unanimă. Pătrunde, astfel, în poezia franceză un nume nou care se va afirma într-un mod cu totul original.

În 1946 este numit **comme grammairien et comme juriste** pentru revizuirea textului noii Constituții franceze. Este o recunoaștere a meritelor sale de cetățean și de om politic. În tot acest timp, Senghor ține o strânsă legătură cu țara sa, cunoaște îndeaproape și permanent viața și năzuințele fraților săi negri, le sprijină lupta, îi încurajează. Pentru aceasta, conaționalii săi îl aleg **deputat de Senegal în Adunarea Constituantă**. În această calitate primește diferite însărcinări politice, de ordin cultural și literar pentru Bruxelles, Lisabona, Florența, New York.

În anii 1955 și 1956 îndeplinește funcția de **Secretar de stat** la președinția guvernului în timpul cabinetului prezidat de Edgar Faure. Sunt ani de intensă activitate politică, culturală, de creație literară și publicistică. Aflat tot timpul în miezul vieții, poetul este profund angajat în tot ceea ce scrie, servind cu dăruire totală interesele țării sale, ale Africii în general.

După debutul de mare succes din 1945, este publicat în 1947 de Léon Damas în **Poètes d'expression française**, ca fiind unul dintre cei mai reprezentativi în acest sens. Tot

acum, André Gide prezintă publicului francez proaspăta revistă **Présence africaine**, în jurul căreia se grupează Albert Camus, Richard Wright, Aimé Césaire și, bineînțeles, Senghor. Aici își tipărește **Chant de l'Intité**.

În 1948 își cucerește cititorii cu un nou volum de versuri, **Hosties Noires** (Jertfe negre), cuprinzând poezii inspirate din timpul războiului și ai captivității, carte ce oglindește contribuția de sânge pe care Negrii, alături de Albi, au dat-o pentru salvarea umanității. Tot acum Senghor publică **Anthologie de la poésie nègre et malgache**, însoțită de un studiu introductiv intitulat **Orphée Noir** semnat de Jean-Paul Sartre. Se dă astfel publicului francez posibilitatea de a lua cunoștință cu o bună parte din creația poetică africană. Culegerea s-a bucurat de un deosebit interes atât din partea literaților, cât și din partea publicului cititorilor.

În 1951 îi apar **Les chants pour Naëtt**, iar în 1958 o nouă carte de poeme, **Ethioplques**. Aceleași sentimente de adâncă dragoste față de om, o înțelegere totală a năzuințelor popoarelor din Africa spre libertate și dreptate răzbat în versuri de o frumusețe mobilizatoare.

În continuare, activitatea sa de creație se împletește strâns cu cea social-politică. Este omul în care frații săi își pun nădejde, în persoana lui văzându-l pe cel care va împlini visurile lor seculare.

În 1959 este ales Președinte al Adunării Federale Mall, iar în septembrie 1960 senegalezii îl aleg Președinte al țării, primul în istoria Senegalului. Iată înfăptuit un arzător deziderat al acestui popor: **Independența patriei**.

Chiar și în această înaltă magistratură, Léopold Sédar Senghor continuă să se dăruie creației poetice, publicând, în 1961, o nouă culegere de poezii de mare frumusețe și originalitate, **Nocturnes**. Tot în acest an i se acordă, la Sorbona, titlul de **doctor honoris causa**.

Începând cu 1964 - de-a lungul a peste zece ani - i se publică scrierile în proză: eseuri sociale, politice și filosofice. Afirmând ca „**Negritudinea este ansamblul de valori culturale ale lumii negre, felul în care ele se exprimă în viață, instituțiile și operele popoarelor negre**”, Senghor demonstrează că: **De la Négritude à la Civilisation de l'Universel** - concept pe care îl preia, îmbogățindu-l, de la Pierre Teilhard de Chardin - constituie drumul fecundului demers spiritual pe care autorul **Jertfelor negre** ni-l propune spre atență și necesară reflectare, față în față cu soarta umanității și a culturii. Eseurile lui Léopold Sédar Senghor - grupate în cinci volume: **LIBERTÉ 1 - Négritude et humanisme**; **LIBERTÉ 2 - Nation et la vole africaine du socialisme**; **LIBERTÉ 3 - Négritude et Civilisation de l'Universel**; **LIBERTÉ 4 - Socialisme africain et démocratique**; **LIBERTÉ 5 - Négritude et dialogue des Cultures**³ - descoperă cititorului chipul complex al unuiia dintre cei mai originali gânditori ai secolului douăzeci.

Paralel cu aceste scrieri, marele senegalez și-a îmbogățit creația poetică cu noi opere: **Lettres d'hivernage** («Scriori din anotimpul ploios») - 1972; **Poèmes** - 1974; **Elégies majeures - sulvi de Dialogue sur la poésie francophone** - 1979.

Aceasta ar fi, în linii mari, prodigioasa activitate scrisă și social-politică a lui Senghor.

Sărbătorit cu mare fast internațional la împlinirea a 70 de ani (Dakar, 1976), Léopold Sédar Senghor se retrace, în 1980, din suprema magistratură dedicându-se multiplelor activități culturale. Notăm în acest sens câteva din funcțiile, nu doar onorifice pe care le-a îndeplinit: **Președinte al Comitetului Internațional al Latinității**; **Intermediarul** - și

întâiul președinte - al **Comitetului Internațional pentru Protecția Francofoniei**; **Președinte al Asociației Asturiale**; **Președinte de Onoare al Organizației Mondiale a Poeților**; **Vicepreședinte al Internaționalei Socialiste**, ș.a. Deținător a numeroase și prestigioase premii internaționale de poezie (între care **Cununa de Aur** a celui mai mare festival din lume „Serile de Poezie” - Struga - Macedonia - 1976), **membru de onoare și doctor honoris causa** al multor academii și universități - peste 35! - (între care și cea din București, 1976), unicul «străin» primit în Academia Franceză, Léopold Sédar Senghor se așează între figurile strălucite ale secolului douăzeci. Admirat, prețuit și respectat pe mapamond, el va rămâne - avem credință! - prin gândirea-i vizionară, prin creația-i înnoitoare, unul dintre autorii de referință pentru acest timp dramatic și luminos, de reasezare a lumii pe noi legi ale libertății generale.

Trecerea sa în lumea umbrelor - la patriarhala vârstă de nouăzeci și cinci de ani!, ne-a întristat profund, lipsindu-ne, iată, de unul din marii înțelepți ai umanității dinoldeana.

El a fost depus pentru veșnicie - așa cum a sosit - în pământul Senegalului - al Africii, deci - pe care l-a iubit și împodobit cu immuri netreacătoare.

Radu CĂRNECI

* Text citit la **adunarea de doliu** a Asociației de prietenie „România-Africa”, la moartea lui Léopold Sédar Senghor.

¹ Este una dintre marile prietenii scriitoricești; în 1934 cei doi poeți au editat împreună revista **l'Étudiant noir** (Studentul negru) în care, pentru întâia oară, se pune în circulație expresia **la négritude**, noțiune mult folosită mai apoi în lupta popoarelor africane.

² Creația poetică a lui Léopold Sédar Senghor - o bogată selecție din toate cărțile notate mai sus - a apărut în românește (în talmăcirea lui Radu Cărneci) sub titlul „Jertfe negre” (două ediții - 1969 și 1976, Ed. Univers, și „Totem”, Minerva, 1996, ediție jubiliară, la aniversarea a 90 de ani de la nașterea poetului. Amintim ca, cu acest prilej, Academia Română, Uniunea Scriitorilor și Asociația de Prietenie România - Africa i-au dedicat o Adunare omagială.

³ Din opera sa de filosofie a culturii s-a tradus în limba noastră un consistent volum (cca. 400 de pagini) sub titlul „De la Negritudine la Civilizația Universalului”, datorat tot lui Radu Cărneci și colaboratorului sau Mircea Traian Biju - Ed. Univers, 1986.



„Léopold Sédar Senghor”, Dan Erceanu, 1976

Léopold Sédar SENGHOR

traducere, de Radu CĂRNECI

j'aime ta lettre

*J'aime ta lettre, plus douce que l'après-midi du Samedi
Et les vacances, ta parole de songe bleu.*

*La fragrance des mangues me monte à la nuque
Et comme un vin de palme un soir d'orage, l'arôme féminin
des goyaves.*

*Les tempêtes suscitent les humeurs, le palais blanc s'ébranle dans ses assises
de basalte*

*L'on est long à dormir, allongé sous la lampe sous la violette du Cap.
La saison s'est annoncée sur les toits aux vents violents du Sud-Ouest
Tendue de tornades, pétrie de passions.*

*Les roses altières les lauriers roses délaçant leurs derniers parfums
Signares à la fin du bal
Les fleurs se fanent délicates des bauhinias tigrées
Quand les tamariniens aux senteurs de citron allument leurs étoiles d'or.
Du ravin monte, assaillant mes narines, l'odeur des serpents noirs
Qui intronise l'hivernage.*

*Dans le parc les paons pavoisent, en la saison des amours.
Rutilent dessus les pelouses, pourpres princiers, les flamboyants
Aux cœurs splendides, et les grands canas d'écarlate et d'or.
M'assaillent toutes les odeurs de l'humidité primordiale, et les pourritures opimes.
Ce sont noces de la chair et du sang - si seulement noces de l'âme, quand dans
mes bras*

*Tu serais, mangue mûre et goyave ouverte, souffle inspirant ah! haleine fraîche
fervente...*

*J'aime ta lettre bleue, plus douce que l'hysope
Et sa tendresse, qui me dit que tu es m'amie.*

mi-e scumpă scrisoarea ta

Mi-e draga scrisoarea Ta, mai dulce decât după-amiaza de Sâmbătă
Și vacanța, cuvântul tău de vis albastru.

Parfumul fructelor de manghier îmi suie spre ceafă
Și ca un vin de palmier, ca o seară de portocale, aroma feminină a perelor
sălbatece.

Furtunile fac să apară umorile, palatul alb se zguduie din temelii-le-i
de bazalt

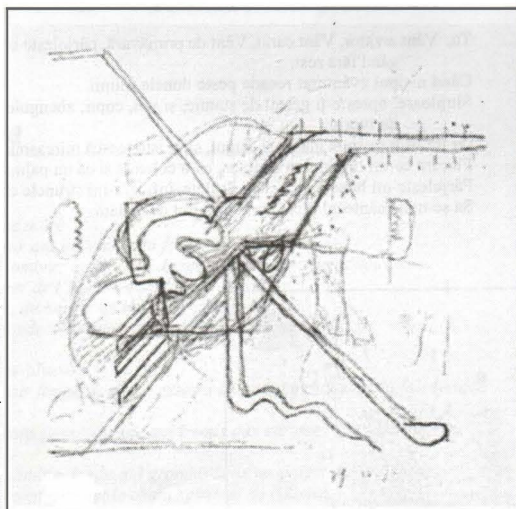
E timp lung pentru somn, lungit sub lampă, sub vioriul lămpii.
Sezonul s-a anunțat, peste acoperișuri, cu vânturi violente dinspre Sud-Est
Întindere a furtunilor, frământare de pasiuni.

Trandafirii mândri, rododafinii împrăștie ultimele parfumuri
Ca seniorii la sfârșit de bal
Florile de bauhinias tigrées se ofilesc delicate
Când tamarinienii cu aromă de lămâi aprind stelele lor de aur.
Din vâgauni urcă năpădindu-mi nările, mirosul șerpilor negri
Care intronează anotimpul ploilor.

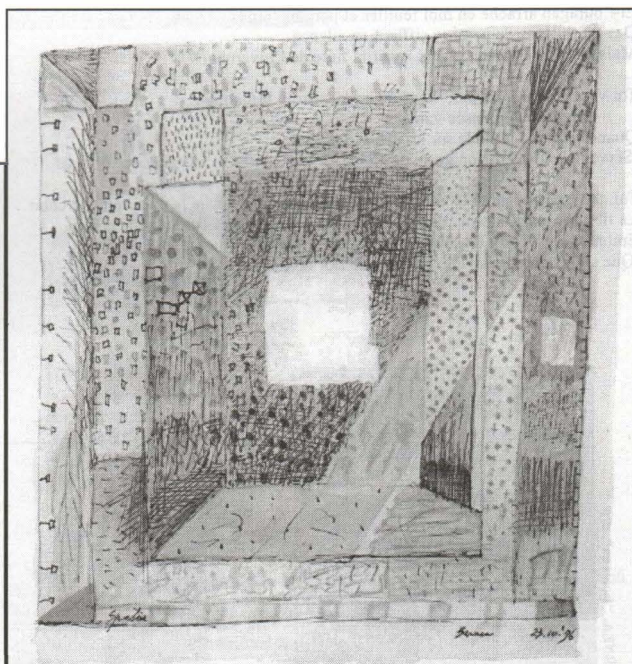
În parc păunii împodobesc anotimpul iubirilor.
Jos scânteiază peluzele, purpuri princiere, strălucitoare
Spre minunatele inimi, și marii arbori sângerii-aurii.
Ma asaltează toate miresmele umidității primordiale și ale bogatelor putreziri.
Acestea sunt nunțile câinii și ale sângelui - pentru mine numai nunți ale sufletului,
ca și când în brațele mele

Tu ai fi fructul de manghier copt, pară exotică deschisă, respirându-te ah! răsuflare
proaspătă și fierbinte...

Iubesc scrisoarea ta albastră, mai răscolitoare decât isopul
Și duioșia ei care-mi șoptește că-mi ești prietenă.



Horia BERNEA, "Ornament", creion



Horia BERNEA, "Spatiu", acuarela și tus

le totem

*Il me faut le cacher au plus intime de mes veines
L'Ancêtre à la peau d'orage sillonnée d'éclairs et de foudre
Mon animal gardien, il me faut le cacher
Que je ne rompe le batrage des scandates.
Il est mon sang fidèle qui requiert fidélité
Protégeant mon orgueil nu contre
Moi-même et la superbe des races heureuses...*

totemul

Trebuie să-l ascund în taina intimă a sângelui meu
Pe Străbunul cu pielea furtunos brăzdată de fulgere și de trăsnete,
Animalul meu păzitor, trebuie să-mi-l ascund,
Spre a-mi păstra zăgazul indignărilor
El este sângele meu credincios care cere credință
Ocrobindu-mi orgoliul nud împotriva
Mea însumi și a trufiei raselor fericite.



Léopold Sédar SENGHOR

traducere, de Radu CĂRNECI

”blues”

*Le Printemps charriait des glaçons sur tous mes torrents débandés
Ma jeune sève jaillissait aux premières caresses sur l'écorce tendre.
Voilà cependant qu'au cœur de Juillet, je suis plus aveugle qu'Hiver au pôle.
Mes ailes battent et se blessent aux barreaux du ciel bas
Nul rayon ne traverse cette voûte sourde de mon ennui.
Quel signe retrouver? Quelle clef de coups frapper?
Et comment atteindre le dieu aux javelines lointaines?
Été royal du Sud là-bas, tu arriveras oui trop tard en un Septembre agonisant!
Dans quel livre trouver la ferveur de ta réverbération?
Et sur les pages de quel livre, de quelles lèvres impossibles ton amour délirant?
Me lasse mon impatiente attente. Oh! le bruit de la pluie sur les feuilles monotones!
Joue-moi la seule «Solitude», Duke, que je pleure jusqu'au sommeil.*

”blues”

Primăvara căra sloiuri de gheață pe toate șuvoaiele mele descătuse,
Tânăra mea sevă tâșnea la primele dezmiardări pe scoarța gingașă.
Și iată că totuși, în miezul verii, sunt mai orb decât iarna la Pol.
Aripile mele fâlăie și se rănesc la zăbrelele cerului scund
Și nici o rază nu străbate prin bolta tăcută a urâtului.
Ce semn să mai regăsesc? În ce fel tainic să bat la ușă?
Și cum să ajung la zeul cu îndepărtatele-i sulțe?
O, vară regală a Sudului, tu vei sosi, da, dar prea târziu, într-un septembrie agonizant!
În ce carte voi afla, oare, frenezia strălucirii tale orbitoare?
În paginile cărei cărți, pe care buze de neajuns, înfrigurarea dragostei tale?
Mă istovește așteptarea nerăbdătoare. Oh! foșnetul ploii peste frunzele monotone!
Cântă-mi, o, Duke, numai mie „Singurătatea”, ca somnul să mă prindă-apoi plângând.

I'ouragan

L'ouragan arrache tout autour de moi
Et l'ouragan arrache en moi feuilles et paroles futiles.
Des tourbillons de passion sifflent en silence
Mais paix sur la tornade sèche, sur la fuite de l'hivernage!

Toi Vent ardent Vent pur, Vent-de-belle-saison, brûle toute
fleur toute pensée vaine
Quand retombe le sable sur les dunes du cœur.
Servante, suspends ton geste de statue et vous, enfants, vos jeux et vos rires
d'ivoire.
Toi, qu'elle consume ta voix avec ton corps, qu'elle sèche le parfum de ta chair
La flamme qui illumine ma nuit, comme une colonne et comme une palme.
Embrase mes lèvres de sang, Esprit, souffle sur les cordes de ma kôra
Que s'élève mon chant, aussi pur que l'or de Galam.

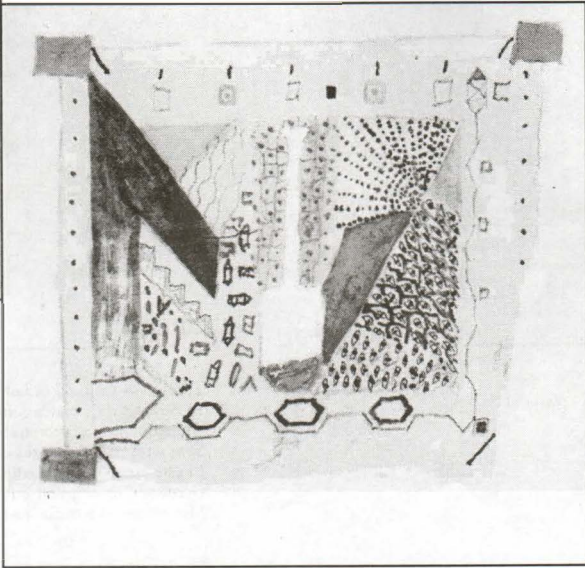
uraganul

Uraganul răstoarnă totul în jurul meu
Uraganul rupe din mine frunzele și vorbele de prisos.
Vârtejurile pasiunii suflă în tăcere
Dar pașnic, peste furtuna uscată peste fuga anotimpului ploios.

Tu, Vânt arzător, Vânt curat, Vânt de primăvară, pârjolește orice floare, orice
gând fără rost,
Când nisipul zvânturat recade peste dunelc inimii.
Slujitoare, oprește-ți gestul de statuie, și voi, copii, zbenguielile și răsetele
de ivoiriu.
Iar ție să-ți mistuie glasul și trupul, să-ți istovească mireasma câinii
Flacăra ce-mi luminează noaptea, ca o coloană și ca un palmier.
Pârjolește-mi buzele de sânge, Suflete, înfioară-mi strunele chitarei.
Sa se-nalțe cântecul meu, curat ca aurul de Galam.

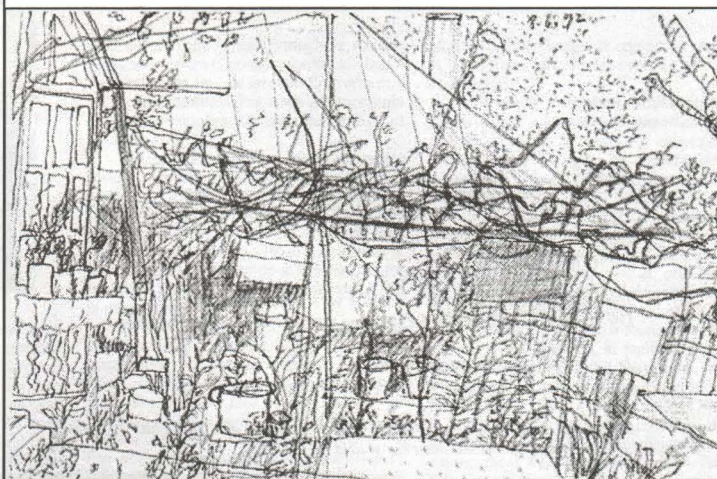


Horia BERNEA, "Coloană", u/p

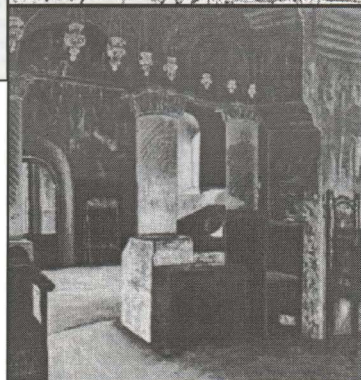


Horia BERNEA, "Coloană", acwarela

Horia BERNEA, "Coloana", acuarela



Horia BERNEA, "Crădina" (studiu din caiet de schițe), uș și creion colorat



Horia BERNEA, "Interior de biserică", u/p

Léopold Sédar SENGHOR

traducere, de Radu CĂRNECI

femme noire

*Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux.
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre,
Terre promise, du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle.*

*Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fais lyrique
ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux caresses serventes du Vent
d'Est
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur
Ta voix grave de contralto est le chant spirituel de l'Aimée.*

*Femme nue, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs de l'athlète, aux flancs
des princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur la nuit de ta peau
Délices des jeux de l'esprit, les reflets de l'or rouge sur ta peau qui se moire
A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains
de tes yeux.*

*Femme nue, femme noire
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Eternel
Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendres pour nourrir les racines
de la vie.*

femeie neagră

*Femeie goală, femeie neagră
Înveșmântată în culoarea ta care e viață, în forma ta care e frumusețea!
Am crescut la umbra ta; alintul mâinilor tale îmi învalua ochii.
Și iată că în inima Verii și a Amiezii, de la înălțimea unui defileu calcinat,
te descopăr, Țară a făgăduinței,
Iar frumusețea ta mă săgetează drept în inimă, ca fulgerarea unui vultur.*

*Femeie goală, femeie neagră
Fruit copt cu carnea tare, întunecate extaze ale vinului negru, gură ce ai făcut
să cânte gura mea,
Savană cu orizonturi limpezi, ce freacă sub mângâierile arzătoare ale Vântului
de Răsărit,
Tamtam sculptat, tamtam încordat ce răsună sub degetele Învățătorului
Vocea ta gravă de contraaltă e cântecul divin al Iubitei.*

*Femeie goală, femeie necunoscută,
Lucire fără de riduri nici valurire, asmeni lucirii calme pe pieptul atleților,
pe piepturile prinților din Mali,
Gazela cu glezne cerești, perlele sunt stele pe noaptea pielii tale.
Desfătări ale jocurilor închipuirii, reflexe de aur roșu pe pielea ta ondulând,
La umbra pletelor tale, spaima mea se ilumina de sorii apropiați
ai ochilor tăi.*

*Femeie goală, femeie neagră,
Îți cânt frumusețea trecătoare, formă pe care o eternizez
Înainte ca Destinul gelos să te prefacă în scrum pentru a hrăni
rădăcinile vieții.*

Léopold Sédar SENGHOR

traducere, de Radu CĂRNECI

Joal*

Joal!
Je me rappelle.

Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas
Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune sur la grève.

Je me rappelle les fastes du Couchant
Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal.

Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang des troupeaux égorgés
Du bruit des querelles, des rhapsodies des griots.

Je me rappelle les voix païennes rythmant le Tantum Ergo
Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.
Je me rappelle la danse des filles nubiles
Les chœurs de lutte —oh! la danse finale des jeunes hommes, buste
Penché élançé, et le pur cri d'amour des femmes — Kor Siga!

Je me rappelle, je me rappelle...
Ma tête rythmant
Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où parfois
Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote.

Joal*

Joal!
Îmi amintesc.

Îmi amintesc signarele la umbra verde a verandelor
Signarele cu ochii suprafirești ca lumina lunii pe plajă.

Îmi amintesc splendorile Amurgului,
Din care Koumba N'Dofène voia să-și croiască mantia regala.

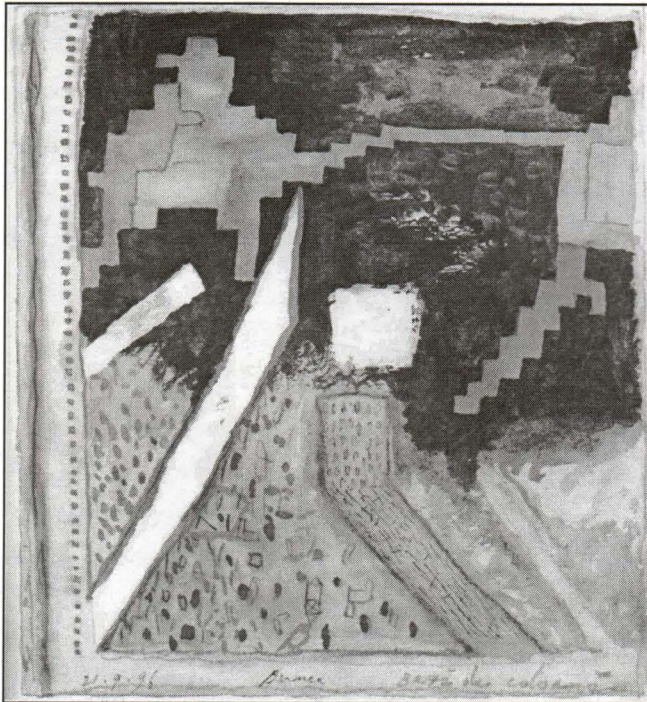
Îmi amintesc ospetele funebre aburind de sângele turmelor jertfite,
Zarva gâlcevilor, cântecele rapsozilor peregrini.

Îmi amintesc vocile păgâne ritmând *Tantum Ergo*,
Procesiunile și palmierii și arcurile de triumf.
Îmi amintesc dansul fetelor de măritat,
Corurile de luptă —oh! dansul ultim al tinerilor, bustul lor
Zvelt înclinat, și strigătul cristalin de dragoste al femeilor — *Kor Siga!*

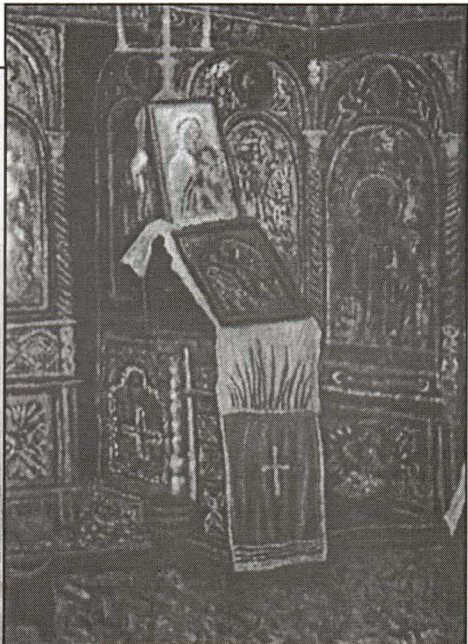
Îmi amintesc, îmi amintesc...
Capul mi se leagăna
În ritmul pașilor oboșiți de-a lungul zilelor din Europa, unde, uneori,
Se aude un jazz orfelin plângând hohotind, hohotind.

* Locul de naștere al poetului

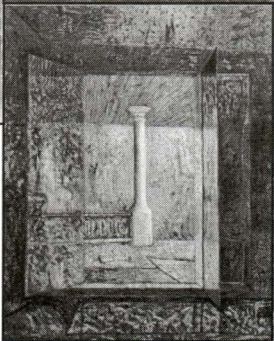
Horia BERNEA, "Bază de coloană", acuarelă



Horia BERNEA, "Tetrapod", u/p

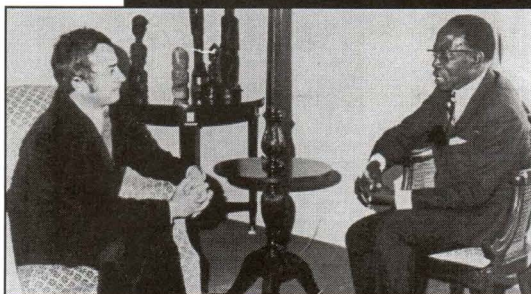


Horia BERNEA, "Coloană", u/p



Léopold Sédar SENGHOR:

"Omul - cultura adică - este la începutul și la sfârșitul oricărei dezvoltări, ca instrument major și scop final"



Radu Cârnel și Léopold Sédar Senghor

- **Domnule Președinte, când a vizitat „Muzeul de Artă Neagră” din Dakar, am citit pe zidul de la intrare: „Numai omul poate să vizeze și, tot numai el, poate face ca vizele să dăinuie. În acest domeniu omul negru este stăpân absolut”. Consider această așerie ca una din principalele explicații ale valorii civilizației negro-africane și necesitatea de a o descoperi spre a ne servi drept bază pentru un nou umanism. Plecând de la acest principiu pe care l-ați formulat și aplicat, s-au dezvoltat societatea și economia Senegalului în cei douăzeci de ani în care ați condus destinul țării dumneavoastră liberă și independentă, și o nouă cultură a înflorit. Dumneavoastră, Excelență, sunteți promotorul și campionul ideilor care pun cultura înainte de toate când este vorba de dezvoltarea și înnoirea vieții sociale. Socotii această teorie valabilă pentru dezvoltarea societății în general sau o considerați aplicabilă doar la țările lumii a treia, unde, cum afirmați, instaurarea unei noi organizări economice trebuie să aibă în vedere obligatorii și o reînnoire culturală?**

- **Fără îndoială, această teorie privind prioritatea și primordialitatea culturii este valabilă pentru toate etapele dezvoltării sociale. Acest lucru se poate rezuma prin următoarea formulă: Omul, cultura adică, este la începutul și la sfârșitul oricărei dezvoltări, ca instrument major și scop final.**

Desigur, această teorie este valabilă în primul rând pentru țările în curs de dezvoltare, pentru țările lumii a treia. După cum îmi spunea un economist european, este o adevărată nebunie ca țările africane să repartizeze 20-35% din bugetul lor pentru Forțele Armate. Această teorie este valabilă deopotrivă și pentru țările europene, pentru țările cele mai dezvoltate. Dovada cea mai clară este că acestea rezervă pentru Educație, Instrucție și Cultură un procentaj egal cu cel acordat pentru Forțele Armate. Din calcule pe care le-am efectuat, am aflat că țările europene repartizează pentru Educație, Instrucție și Cultură între 20 și 25% din buget.

Relese că țările în curs de dezvoltare trebuie să repartizeze mai mult pentru Cultură, așa cum a făcut, de fapt, Senegalul. Cu atât mai mult cu cât acest efort duce inevitabil la o mai accentuată dezvoltare în domeniile economic și social. Exemplul țării mele este cel mai bun. Iată, de pildă, din 1960 de când a devenit independent, Senegalul rezervă în medie 33% din bugetul său pentru educație, instrucție și cultură. Rezultatul a fost că până în 1980, anul în care mi-am încheiat activitatea, Senegalul își mărire de trei ori venitul pe cap de locuitor și locurile de muncă în numai 20 de ani, în ciuda dublării numărului populației.

- **Este bine cunoscut faptul că „Negritudinea” - adică „ansamblul de valori ale civilizației lumii negre” - a constituit, după independența dobândită în anii '60, programul țărilor din această parte a lumii în lupta pentru eliberarea din sclavia colonială, pentru emanciparea socială. Cum spunea LEO FROBENIUS, această mișcare a reprezentat transformarea conștiinței popoarelor africane, colonizate până-n mănușa oaselor. Ce rol joacă astăzi „Negritudinea”, din punctul de vedere, Domnule Președinte, în ceea ce numiți „decolonizarea spirituală” și sub ce formă se manifestă această „revoluție pașnică”?**

- **Idealul Negritudinii a însușit popoarele Africii în lupta lor împotriva**

colonizării, între anii 1945-1960, iar, mai apoi, a continuat să-i calăzească nu numai în efortul economic, cât mai ales în cel cultural. După 1960, s-a creat o nouă artă neagră, cu deosebire o nouă literatură de limbă franceză ori engleză sau portugheză. Mă voi referi doar la două exemple: Primul volum al „Dicționarului de literatură francfonă” - apărut anul acesta - care cuprinde numele celor mai de seamă scriitori francofoni ai Negritudinii, între care Aimé CESAIRE și Léon DAMAS; „Dicționarul operelor și autorilor negro-africani de limbă franceză” - apărut deopotrivă în acest an. Că Negritudinea își face simțită influența și în sfera politică este absolut evident. Să ne referim doar la ideea, lansată de președintele Mobutu al Zairului, de creare a „Ligii Statelor Africane”. Se știe deja că această idee a fost îmbrățișată de numeroase state din Africa.

- **Unul dintre principiile marilor actuale privind emanciparea socială, principii pe care l-ați susținut întotdeauna, implică o deschidere a țărilor africane spre lume. Așa cum remarcă și Jean ROUS în prefața semnată la eseuul dumneavoastră, intitulat „Negritudine, Arabitate și Francitate” (Beyrouth, 1969), una din aceste deschideri ar constitui-o francofonia. De altfel, încă din anul 1946, dumneavoastră ați lansat ideea constituirii unui „Commonwealth à la française”. Era vorba la vremea aceea de un soi de strategie, menită să rezolve cât mai bine conflictele coloniale. Ce ar însemna astăzi un „Commonwealth francfon”, acum când independența politică a țărilor africane este un fapt împlinit? Un mijloc de cooperare internațională vizând, deopotrivă, și obiective culturale? Ați binevoi, Domnule Președinte, să ne dați câteva detalii asupra acestui proiect de foarte mare interes?**

- **Încă din 1980 PROIECTUL FRANCOFONIEI fusese lansat. La Conferința franco-africană care - a avut loc la Nisa în acel an, s-a hotărât ca eu să convoc la o reuniune pe toți miniștrii Afacerilor Externe ai țărilor interesate. Această Conferință trebuia să elaboreze un proiect de „Comunitate Organică a Francofoniei” care urma să fie discutat în cadrul unei reuniuni la vârf a șefilor de state. Numai că în luna octombrie, atunci, cu o luna înainte de Reuniunea Miniștrilor de Externe, care urma să aibă loc la Dakar, ministrul francez al Afacerilor Externe a dat publicității un comunicat laconic prin care se spunea că guvernul francez nu va trimite nici o delegație la Conferința de la Dakar, pentru că Québecul nu era reprezentat. Acest comunicat dovedea în fond că președintele Giscard d'Estaing avea rezerve cu privire la proiectul de „Comunitate organică”. După cum se știe, Québecul nu are ministru pentru Afacerile Externe.**

- **Din fericire, după câte știu, președintele François MITTERAND a reluat Proiectul Francofoniei, creând în acest an un „Înalt Consiliu Internațional al Francofoniei”, al cărui vicepreședinte ați fost numit.**

- **Da, iar pe de altă parte, s-a creat un „Înalt Comisariat de Limbă Franceză” subordonat primului ministru. În prezent la conferințele franco-africane participă și state care n-au fost niciodată colonizate de Franța. Mă gândesc, totuși, și mai departe, și-o spun deschis, cum am făcut-o întotdeauna, că Francofonia ar trebui să se integreze într-un proiect mai vast care să ducă la crearea unei Asociații a țărilor de limbă latină la care să fie invitate și Grecia. Am vorbit despre acest proiect cu toate autoritățile interesate: cu cele franceze în primul**

rând, dar și cu cele italiene, portugheze, române și spaniole - le-am enumerat în ordine alfabetică - și, bineînțeles, cu cele grecești. Era vorba de a îmbina hispanofonia, lusofonia și francofonia în acest vast univers cultural, care urmează să se creeze.

În această idee, vă dau doar două exemple luate pe viu din afara Europei: în 1980-'81, timp de un an și jumătate, o Expoziție de Artă Contemporană din Senegal a făcut înconjurul Statelor Unite, oprindu-se în cele mai mari orașe. În luna octombrie 1984, am prezidat la Marrakech, în Maroc, cel de-al VII-lea Congres Mondial al Poeților, unde poezia africană a fost la mare cinste.

- **Fie-mi permis, Domnule Președinte, să citez cuvintele rostite de Edgar FAURE cu ocazia primirii Excelenței Voastre în Academia Franceză; iată: „...Dumneavoastră intruți în viața Senegalului, fără ca prin aceasta să încetați a aparține vieții din Africa și din toată lumea. Sunteți căutat, consultați, și se încredințează arbitraje, sunteți recursul la înțelepciune”. Vă rog să binevoiți, Domnule Președinte, să mă socotiți ca făcând parte dintre admiratorii fideli ai Excelenței Voastre, care nu pot uita că ați participat la lupta de rezistență împotriva nazismului, că ați activat alături de Generalul De Gaulle, că ați fost secretar de stat la Președinția Consiliului de Miniștri, că ați avut prieteni, printre alții alții, pe Malraux și frații Pompidou - intelectuali de excepție și mari patrioți francezi. Aș dori să transmit celor ce vă prețuiesc în România, mărturia dumneavoastră cu privire la cele două mari iubiri pe care le-ați trăit dintotdeauna: Africa și Franța - cele două patrii ale Dvoastră, cum ați spus-o de-atâtea ori. Cea dintâi l-a dăruit lumii pe marile scriitori SENGHOR, cea de-a doua v-a trecut în rândul „Nemuritorilor” la Academia Franceză...**

- **Sunt, în realitate, unul dintre multele exemple de metisaj cultural între Latinitate și Negritudine. La prima vedere, aceste două civilizații par foarte diferite una de alta. Latinitatea, care își are rădăcinile în cultura greacă, este o cultură care ține de rație, de logos, altfel spus, este bazată pe rațiunea discursivă, în timp ce Negritudinea este cultura sensibilității, a intuiției, a imaginii simbolice, melodiозe și ritmice. Am avut prilejul să dezvolt aceste idei în cadrul unei conferințe aici, la Paris, cu tema „Inspirația poetică, surse și limite”. Precizam atunci că mie, inspirația, mi-a venit cam pe la 30 de ani, sub chipul „celor trei grații” - trei poete din satul meu, la școala cărora m-am format; atunci am pus pe foc tot ce scrisesem până la acea dată**

- **pentru a mă întoarce la izvoarele Negritudinii. Dar, când simțirea mea este a unui negru, gândirea și scrisul meu sunt franceze; scriu în această „limbă de delicatețe și limpezime” care a fost limba universal din secolul al XII-lea până în secolul al XX-lea, mai înainte ca Anglia - prin Statele Unite - mare putere economică, financiară și tehnică - să impună limba engleză. Pentru acest proiect măret militez cu toată tăria și-i consacru cea mai mare parte a timpului, cu deosebire pentru „Proiectul Archive”. Sunt și președinte al „Asociației Prietenilor lui Miguel Angel ASTURIAS”, care reunește scriitorii latino-americani, caraibieni, africani. După cum se știe, America Latină, Caraibe și Africa numără aproape un miliard de oameni. La Conferința UNESCO privind politicile culturale - numită „Mundiacul” - am prezentat „Proiectul Archive” susținut de patru țări latine, 17 țări africane și 22 țări latino-americane - proiect care a fost adoptat în unanimitate.**

Mi-am petrecut o parte din vacanța mare din acest an efectuând o suită de vizite prin America Latină. La Buenos Aires s-a semnat un prim proiect, parafat de Argentina, Brazilia, Columbia, Mexic și de cele patru țări latine: Spania, Franța, Italia, Portugalia. Se preconizează realizarea unei antologii moderne și critice a celor mai mari scriitori din secolul al XX-lea. Ediție care va avea ca model pe aceea a operelor lui Asturias.

Ca să închei, adaug că în 1983, la Paris, am organizat primul colochiu pentru latino-

americani. Intenționăm să organizăm un altul la Tunis pentru africani. Nu-i vom uita, desigur, pe caraibieni...

- **Domnule Președinte, secolul nostru a fost răvășit de două răboaie mondiale. După primul s-a asistat la crearea și emanciparea statelor naționale din Europa. După al doilea, s-a prăbușit sistemul colonial, ceea ce a dus la independența unui mare număr de națiuni. Un rol de seamă l-a jucat de această dată Negritudinea. La ora actuală, aceste state participă și trebuie s-o facă, la „marele simpozion al culturii și al civilizației mondiale”. Ce șanse are Negritudinea în impactul cu umanismul secolului al XX-lea?**

- **Aceasta e o problemă foarte importantă. Dar trebuie să spun că, în realitate, cea mai mare revoluție a erei creștine de după Renașterea italiană este ceea ce eu numesc Revoluția din 1889. N-am zis cea din 1789. Ar fi trebuit poate să încep referința nu de la Renaștere, ci de la înflorirea civilizației grecești din secolul al V-lea înainte de Christos. Primul Congres Internațional de Paleontologie Umană, ținut la Nisa în 1982, a confirmat că omul a evoluat separându-se de animal în urmă cu 2.500.000 de ani, în Africa și că, deci, avangardurile civilizației de până la apariția lui homo sapiens, de acum aproximativ 40.000 de ani le-a constituit continentul negru.**

Eu afirm că: până la inventarea scrisului de către egipteni! După cum menționează Herodot, părințele istoriei, în cel de-al II-lea capitol al Istoriei sale, egiptenii aveau „pielea neagră și părul creț”. De la această civilizație egipteană s-au instruit în secolele al VII-lea - al III-lea înainte de Christos unii dintre cei mai mari filosofi, savanți și scriitori greci. Iată cum, prin civilizația greacă (dar și prin cea indiană a început să se contureze acest adevăr, susținut astăzi de cei mai de seamă biologiști potrivit căruia cele mai mari civilizații au fost civilizațiile de metisaj biologic și cultural. Acest adevăr s-a verificat odată cu Renașterea italiană care a condus la cartezianismul francez...

- **V-aș ruga să reveniți la Revoluția din 1889...**

- **Pomind de la cartezianism, de la acel „gândesc, deci exist” enunțat de Descartes, Europa a dezvoltat rațiunea discursivă dându-i întâietate față de rațiunea intuitivă. Revoluția din 1889 a fost o reacție împotriva rațiunii discursive. În acel an a fost publicat Eseau asupra datelor imediate ale conștiinței, de Henri BERGSON. Este și anul apariției primei piese de Paul CLAUDEL, Capul de aur, (Tête d'or), cu acea indicație liminară: „Pentru tambur sau tam-tam”, ceea ce dovedește că se referea la Negritudine. În sfârșit, Arthur RIMBAUD, cel care a revoluționat poezia modernă, tocmai publicase volumul Un Aotimp în infern, în care se prezintă pe sine astfel: „Eu sunt un negru”. De aici a trecut la definirea unei noi estetici poetice, bazată pe „dereglarea rațională a tuturor simțurilor”, adică pe analogia creată prin interconexiunea tuturor simțurilor, prin imagine, melodie și ritm. Ajungem astfel la estetica Negritudinii înseși, pe care am definit-o astfel: „O imagine sau un ansamblu de imagini analogice, melodiозe și ritmice”. Datorită triumfului acestei estetici, arta neagră, în general, va triumfa, la rândul, în secolul al XX-lea, adesea prin avântul de care s-a bucurat și se bucură în Statele Unite ale Americii. Mă gândesc la muzica de jazz, la cântecele și dansurile negro-americane... Trebuie să avem însă în vedere în aceeași măsură, cum bine se știe, marca lor aparte, estetica mai precis, asupra școlii de artă a Parisului și, deopotrivă, asupra expresionismului german, spre a nu mai vorbi de Suprarealism. Nu întâmplător Jean-Claude BLANCHÈRE, profesor francez la Universitatea din Dakar, și-a intitulat teza despre suprarealismul francez; „Modelul negru”. Iată deci cum Negritudinea a marcat în felul său umanismul secolului al XX-lea, cum l-ați numit dumneavoastră.**

interviu realizat de Radu CÂRNECI
Paris, octombrie, 1996

Ilie CONSTANTIN

nemuritoare

Nemuritoare broaște țestoase
vin de departe, pe dibuite :
la nordul mărilor de sargase
suie pe plajă să se mărite.

Atât de fără timp le arată
corpul purtat între plăci ca o cruce!
E poate craniul uitării, iată,
carese-ntoarce, care se duce.

tortues

*D'immortelles tortues
montent de l'océan à tâtons.
Au nord de la mer des Sargasses,
elles peuplent les plages pour leurs noces.*

*En dehors du temps paraît être leur corps
porté entre des dalles comme une croix.
Multiplié, le crâne de l'oubli
passe et revient et s'en va.*

efemere

Noi nu știm dacă lumea însăși
există aievea, dar îmi ajunge
să zbor ca o găză printre voi,
a ne recunoaște înseamnă a fi.

Să ne atingem dar cu vârful aripilor
în roiul nostru de efemere la soare!

éphémères

*Nous ignorons si le monde même existe,
mais virevolter parmi vous me suffit:
nous reconnaître, c'est être!*

*Touchons-nous du bout des ailes
dans notre nuage d'éphémères au soleil!*

trec lumi prin lumi

Portrete suprapuse peste vreme
trăiesc egal în pânză:
un totem fără volum.
E de ajuns să-nlături
întăiul chip, și cel mai vechi răsare
ademenit din alte universuri.

În jocul unghiurilor de materii
e cu puțință ca în alte lumi
ființa mea să iasă-n vârstă nouă:
să fiu un lent bătrân, ori poate plânsul
unui copil în alt văzduh, să fiu
un salt de fiară și să fiu inele
de șarpe, ori să răspund obscur
într-un neant ce se repopulează.

Mi-e trupul o răscruce, întâlnirea
a două sau mai multor universuri,
mă rătăcesc în labirint de lumi.

Dar moartea mea?
Îmi va fi dat să cad
în toate lumile deodată, toate?

Între pereții de oglinzi opuse
trec lumi prin lumi și alte lumi prin lumi.

des mondes traversent des mondes

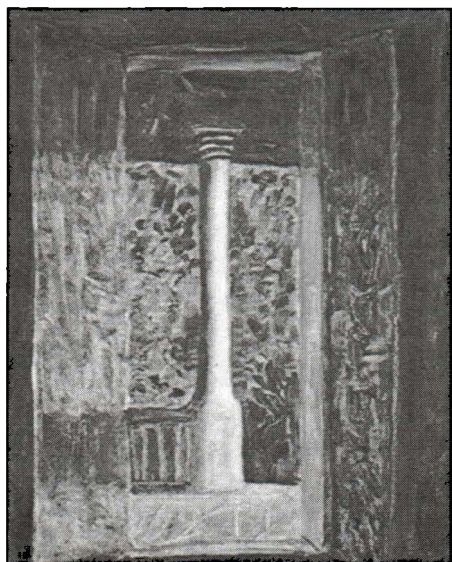
*Dans l'ancienne toile, deux portraits
ont existé longtemps, superposés
tel un totem friable, en surface.
Décaple le premier visage: lent,
l'ancien arrive d'un autre univers!*

*Dans le jeu de courbures et d'arêtes
de la matière, je me conçois
me prolongeant ailleurs et surgissant
dans d'autres mondes et à d'autres âges:
là-bas, je suis un lent vieillard, les pleurs
d'un nourrisson sous d'autres étoiles,
je suis le bond d'un fauve, les anneaux
d'un lourd serpent, ou bien je débouche
sur un néant astral qui se repeuple...*

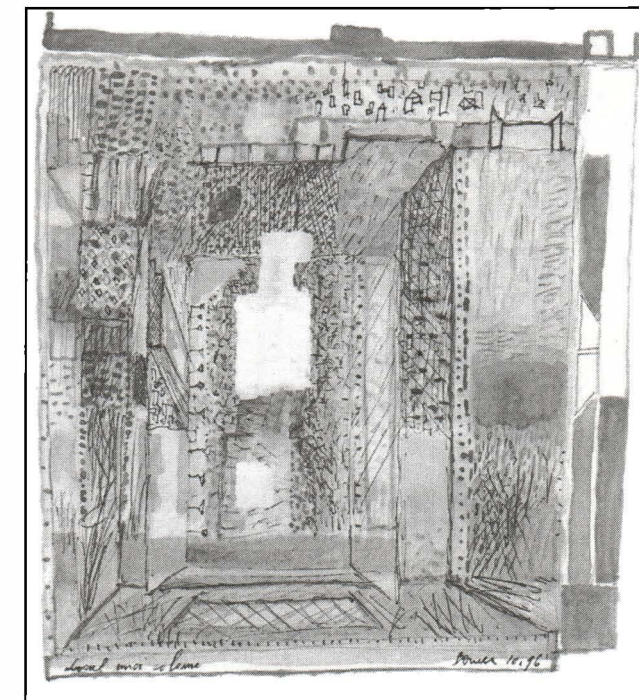
*Mon corps est un carrefour et une rencontre
de deux ou plusieurs univers, je suis
ici et là - dans un dédale de mondes.*

*La mort venue, ma chute retiendra-t-elle
seulement ici? Tomberai-je un jour
dans tous les mondes à la fois, dans tous?*

*Deux parois de miroirs s'opposent:
dedans, sans fin,
des mondes passent à travers des mondes.*



HORIA BERNEA, "Coloana", u/p



HORIA BERNEA, "Locul unei coloane", acuatia și tuș

limba franceză

Acum patruzeci de ani, punându-mi
dintr-o toană primii ochelari ai mamei,
ochii mei răzător de adolescent
n-au întârziat a plânge, investiți
de scurtul și opacul viitor al zării.

Departa în vârstă și pe continent,
mă pierd azi în limpedea duiosie
ce, din altă lume, mă sprîjină în lume.
Și uneori îi vorbesc mamei într-o limbă
pe care n-am învățat-o de la ea.

le français

*Il y a quarante ans, en m'affublant
des premières lunettes de ma mère,
mes yeux rieurs d'adolescent
n'ont pas tardé à pleurer, investis
par le bref et opaque avenir de l'horizon.*

*Loin dans l'âge et sur le continent,
je m'abîme dans la claire tendresse
qui, de l'au-delà, me soutient dans le monde.
Et parfois je parle à ma mère
dans cette langue que je n'ai pas apprise d'elle.*

a miliarda parte a clipei

Îți vorbesc în mine însumi.
Atâtea cuvinte nespuse
pâlăie și plesnesc în inimă, ca flacăra
acestui foc de viață, aprins de tine
departe, pe vatra copilăriei.

Se desfac și se zbat
aripile focului: din propria-i cenușă
țâșni deodată Pasărea

- atât de iute
că însăși lumina ce o învelea
rămase în urma amintirii
ca sângele pe zidul dat cu var!

Fericirea e oare, pe totdeauna,
orbirea ce ne-o dăruie
pasărea Fenix a unei nanosecunde?

nanoseconde

*Je te parle en moi-même
- tant de paroles non dites
crépissent dans mon cœur,
pareilles aux flammes
de ce feu de sarments, par toi attisé
là-bas, dans le foyer de ton enfance.*

*Les ailes du feu se déploient
et claquent : de ses propres cendres
l'oiseau vient de jaillir*

- si rapide
que la lumière même qui l'enveloppait
traîne encore derrière son souvenir,
éclaboussure de sang sur la chaux!

*Le bonheur serait-il, à jamais,
l'aveuglement dont nous fit grâce
le phénix d'une nanoseconde?*

traducere, de
Ilie CONSTANTIN

Ion Tudor IOVIAN

expect more

am ajuns tocmai acum
când L.P. înmormântează România în spanac patriotic și artistique merde
și-l pune
pe Mitică să tragă clopotele ziua în amiaza mare
de parcă s-ar mai fi putut schimba ceva din ADN-ul ei

„mă neică-
sunt
Crăcănelul zilei deja ambatat cu
amfetamina
și poezia plângăcioasă a patriei-

pe orizontul meu nordic
umblă despuia Venus din Cuca Măcâii
cerșind un păhăruț un cântecel nupțial
(auziți auziți la ce-o duce capul)

încercănată gravidă
intră
pe bicicleta mov
în academie pentru voyeurism și îmbalsamare
nimic nu-i la locul potrivit nu se știe unde ne aflăm”- zice
„dar hai să cârpim realitatea
să-i ștergem ridurile
să-i confecționăm pentru o mie de ani
un nou trecut o altă Venus mai pe gustul
nostru”

„un tip scund mă neică - sunt Crăcănelul cyberspațiului
mă agăț de ja de candelabru și recit
elegiile la tobă a foniu și cinele”- zice -

„am avut o servitoare nerușinată...
care mi-a făcut zilele fripte
și din amor pentru ea am uitat să mă-nchei la
prohab
am uitat de cer de codul penal”

când am ajuns să aruncăm și noi bulgări de pământ
peste victoria finală
luna coborâse
cu hărzobul din cer
și se hlizea
nebună
la pata asta de sânge de sub neon

expect more

*je suis arrivé juste au moment
où L.P. vient d'enforcer la Roumanie
dans de vains discours patriotiques et en merde artistique
en faisant à Mitică - ce jumeau de Crăcănel - sonner les cloches en plein jour
comme si l'on avait pu changer une goutte de son ADN*

*“eh mon vieux -
je suis
Crăcănel - un babillard qui parle pour ne rien dire - déjà grisé
de l'amphétamine
et de la fausse poésie larmoyante patriotique -*

*à mon horizon du nord
va dépouillée Vénus de Cuca - Măcâii
en demandant un petit verre à boire un petit chant de noces
(écoutez donc ce qu'elle rumine)*

*la cernée ventrue
entre sollennellement
à bicyclette mauve
à l'académie rien que pour voyeurisme et vieillesse embaumée*

*rien n'est à sa place on ignore
où l'on va” - dit-il -
“mais allons rapiécer des bouts de la réalité par ci par là
en pommader les rides
allons fabriquer pour un millier d'années
un tout autre passé une toute autre Vénus qui soit plutôt à notre goût”*

*“je suis un petiot mon vieux - je suis Crăcănelul -
le babillard du ciberspace
je m'y accroche m'y cramponne et récite
les élégies à son de tambour et des cymbales” - dit-il*

*“j'ai eu une soubrette effrontée
qui m'a rendu la vie dure
amoureux d'elle j'ai manqué de boutonner la braguette de mes pantalons
n'ayant jamais égard aux cieus au code pénal”*

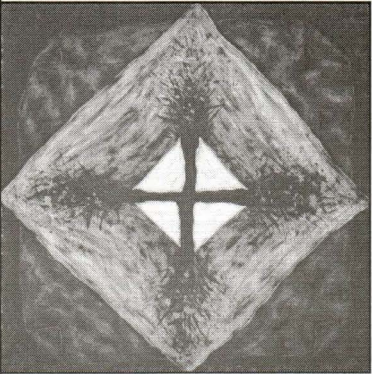
*juste au moment où l'on est arrivé à jeter les dernières mottes de terre
sur la tombe de la victoire finale*

*la lune sorte de la cuisse de Jupiter
était descendue
en riant
follement
de cette tache de sang veillée par un frère rayon de lumière*

traducere, de
Maria GRIGORIU și Lidia APROFITREI



Horia BERNEA, „Poiesaj”, u/p



Horia BERNEA, „Prapor în Polonia”, u/p



Atât a rămas
din poveștile verii -
prispa cu greieri.

D.RADU

*Voilà tout ce qui est resté
des contes de l'été -
la terrasse aux grillons.*

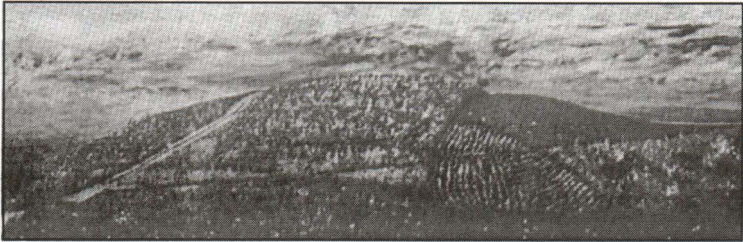
traducere, de
Mihaela DRĂGHIA

La miezul nopții
alunecă o stea -
parfum de liliac.

D. ENE-ZĂRNEȘTI

*A minuit
tombe une étoile
parfum de lilas.*

traducere, de
I.ROȘIORU



*à travers la haie
j'aperçois le vieux voisin
son chien le précède.*

Marcel SMETS

*Nuit printanière -
Le vieux chat a retrouvé
toute sa jeunesse*

Patric BLANCHE

*pe după grilaj
zăresc bătrânul vecin
condus de câine.*

traducere, de
Teodora MOȚET

Noapte de primăvară
Bătrânul motan și-a regăsit
tineretea.

traducere, de
D. DOMAN

*Între mălul greu
și cerul de-azururi plin
doar un nufăr alb.*

Paula ROMANESCU

*Entre la bouc noire
et le ciel noyé de bleu
un nénuphar blanc.*

traducere, de
Paula ROMANESCU

*Petit matin
rosée prise au piège
de l'araignée*

Yvon LE MEN

*Zori de zi -
rouă în plasa
de paing*

traducere, de
I.ROȘIORU

Horia BERNEA, "Prapor" (studiu din caiet de schițe), acurela

Victor MITOCARU

la orizont

La orizont, o geană întunecată,
o lizieră fumurie,
acolo unde cele trei grații sunt
contemplarea, moartea, uitarea;
o văpaie, totuși, un pâlc de chiparoși,
cine știe, o întâmplare banală,
cum ar fi naufragiul

sau despărțirea
ori falimentul memoriei,
așadar – nimic nou.
Dar felul doamnei
de a-și potrivei lângă tine absența
le aduce în fire,
le face portretul,
ți le predă legate în sintagme,
numai bune de condamnat.

à l'horizon

*À l'horizon, un filet sombre,
une lisière grisâtre,
là où les trois grâces sont
la contemplation, la mort et l'oubli;
une flambée, pourtant, une
ligne de cyprès,
qui sait, un évènement banal,
tel le naufrage
ou la séparation
ou encore la faillite de la mémoire,
donc – rien de nouveau.
Mais la façon de la dame
d'accommoder son absence auprès de toi
leur insuffle la vie,
fait leur portrait,
te les rend reliées en syntagmes,
tout prêts à être condamnés.*

Traducere, de
Maria-Cristina MITOCARIU

Maestri ai artei moderne. Iosif ILIU

Debutând într-o perioadă în care dezastrele celui de-al doilea război mondial, nestinse încă, continuau să alimenteze cu incertitudini și tensiuni de structurare mai vechiul proces de dezintegrare și reformulare a limbajelor artistice, Iosif Ilu se înscrie în acea constelație de artiști care, ducând în extremă limita premizelor expresioniste, instaurează subiectul ca pe o realitate și o sursă, absolute pentru imaginea artistică. Refuzând spectacolul lumii ca entitate la care sistemul său imagistic ar trebui să se refere cu servitute descriptive, cu reflexe canonice, pictorul plasează esența mesajului la nivelul capacității de proiecție a orizontului propriu în lume. Important pentru o astfel de înțelegere a actului creator este că, în ineptizabilul raport subiect-obiect, această stare de transparență a imaginii să funcționeze dinspre perimetrul realității launtrice. Prin această situație în pură subiectivitate, gestul artistului depășește presiunea incidentului istoric, cu aluviuni de zgură și noroi existențial, pentru a atinge profunzimile unui discurs inconfundabil.

Apropierea de modalitățile de constituire ale expresionismului este, în cazul lui Iosif Ilu, rezultatul unei anume înzestrări temperamentale, ca și al experiențelor artistice pe care le-a trăit de-a lungul unei cariere ce include momente semnificative în centre culturale românești, vest-europene, și americane.

Există, mai întâi această fundamentală tendință spre interiorizare, spre închiderea în granițele unui „laborator” secret, de unde va începe acțiunea de impunere a elementelor expresive elaborate aici. Înclinația spre interiorizare a fost probată, încă din anii de formare, de practica lucrului în *plein-air*, care i-a putut da la un moment dat iluzia salvării din monotonia și platitudinea vieții academice. Lucrul în aer liber îl eliberează de constrângerile academice, îi permite să rămână singur, iluminat de promisiunea luării în posesie a realului, într-o fericită comuniune cu o ambianță naturală și spirituală, care, în perspectiva curgerii temporale, nu se va mai repeta. „Mai târziu, -consumează artistul într-o tulburătoare pagină de memorii -, nu am reușit să pictez peisaj în exterior, decât în locuri izolate de curioși, și nu am putut face portrete (după un model viu și prezent) decât pe jumătate imaginare”.

În timpurile retragere în intimitatea creației - fie că acest lucru mai prezintă încă aparențele cufundării, în solitudine, într-o natură grandioasă și misterioasă, fie că faptul se produce la adăpostul zidurilor opace ale atelierului - se anunță sensul unei aventuri romantice pe care Iosif Ilu, odată cu alte spirite mobile ale acestui veac, o pune sub semnul redescoperirii valorii subiectivității și individualității, și a convocării lor în dimensiunile și structurile spațiului public.

Anii italieni - la început sumbri, cu tezaurele artistice inaccesibile din cauza stării de război, cu strălucirea doar a colecțiilor Vaticanului, apoi cu speranțele revinutului postbelic au urmat aceeași cale a studiului academic, aici marcat de rigoare și stabilitate izvorâte dintr-o prestigioasă tradiție, și, în același timp, dezvoltarea aspirațiilor structurale spre identificarea și punerea în lumină a fondului propriu de sensibilitate. Dacă din patrimoniul antichității și Evului Mediu îl fascinau imaginarii etrusci, picturile maestrilor din Prerenăștere, viziunile unui Leonardo, din arta contemporană italiană este abas, cum era de așteptat de creatori ce se angajaseră în lărgirea frontierelor artistice ale secolului nostru. Printre artiștii a căror prietenie o câștigă tânărul pictor român se afla Gino Severini și Enrico Prampolini, promotorii ai artei futuriste, ca și Giorgio de Chirico, pe

care dorința de a depăși clișeele și blocajele reprezentării tradiționale l-a condus spre formula picturii metafizice. Mai ales, aceasta din urmă amicitie mi se pare extrem de fertilă pentru stabilizarea concepțiilor tânărului artist, care să găsească expresia plastică a unei bogate sarcini afective și spirituale.

În clipa când părăsește Roma, Iosif Ilu părăsește în fapt și România, încheindu-și formația, și sosind la Paris, pe traiecul „nomadismului” (Achille Bonito Oliva), cu rațiuni în geografia politică a Europei postbelice, dar îmbrăcând forma mai subtilă a exilului intelectual aflat printre fenomenele ce dau o măsură definitivă a secolului al 20-lea. Optiunea pentru ieșirea din convenția granițelor fixate de-a lungul evoluției culturale și istorice însemnă, cu câteva decenii în urmă, sub semnul elanului romantic, spectaculoase călătorii pe orizontală și verticală, în căutarea „timpului pierdut”, a dimenției arhetipurilor, a plenitudinilor simbolice și expresive fondate de strămoșul mitic. Drumul acesta spre origini putea, duce uneori, spre teritorii unde cu „supraviețuiri” din miraculoasa primă-dimească-a-lumii, oricum dintr-o zestre de sensibilitate și spiritualitate nespusă eroziunii temporale. Pe o astfel de cale, Gauguin descoperă universul insulelor polineziene, erup formele și culorile elaborate de etniile negre, întâlnite în deșertul saharian de la Kairuan, Tobey încearcă să preia încărcăturile energetice și semantice purtate de caligramele extrem-orientale. Altfel, drumul spre trecut urmează, ca în cazul lui Brâncuși, sensul, adâncirea în propria istorie, pentru care depune mărturie arhiva culturii și artei populare.

În momentul când Iosif Ilu ajunge la Paris - după un scurt sejur în 1946, el se stabilește aici pentru câțiva ani, în 1949 exilul intelectual pare să fi epuizat resursele oferite de patrimoniile culturale înțelese ca manifestări ale unor experiențe istorice circumscrise etnic și geografic. Depozitele de semnificații comportate de repertoriile decorative și simbolice cu care unii dintre exploratorii de limbaj se întorsese din voiajele lor inițiatice au colorat în mod specific o serie de demersuri, dar după o vreme acestea apar ca o restricție, ca un accent particularizator, ca un exercițiu îngust referențial. Nici spiritul tutelar al École de Paris nu mai pare acum suficient pentru a îndepărta teama de cantonare în regional și în periferic actul creator, și pentru a face sensibile ideile estetice derivate din filozofia fenomenologică.

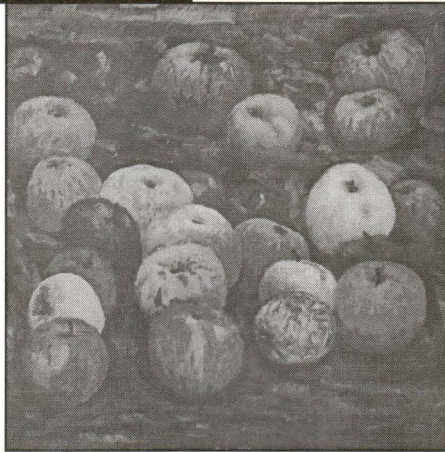
Dezvoltând concepte ale artei abstracte și ale purismului, se afirmă treptat o direcție artistică ce transgresează în mod declarat valorile culturale cu caracter național. Acest *International Style* se constituie prin degajarea expresiei plastice de „impurități” presupuse de aluziile la experiențe figurative localizabile în timp și spațiu.

Recunoscându-și în orientarea internaționalistă a Parisului ceva din propria

aspirație spre abstracțiune, Iosif Ilu se integrează în chipul cel mai firesc în avangarda artistică a vremii. Lucrările sale, reclamând tot mai decis marile dimensiuni ale pânzei, sunt expuse la *Réalités Nouvelles*, Galerie 8, *Surindépandants*. Primatul expresiei atât de caracteristic pentru modul său de a-și constitui demersul plastic se manifestă, în această prielnică ambianță conceptuală, având de înfruntat, la nivelul aparențelor, convențiile organizării geometrice a elementelor compoziționale. În tablourile și desenele pe care le realizează, în această primă perioadă pariziană, pictorul acceptă jocul imaginativ cu formele geometrice ca pe o alternativă la refugile de altădată în culturi de natură. În chip evident, astfel de identități abstracte nu sunt rezultanta unui proces de observare, stilizare și reducere care să dezvăluie șarpanța, esența geometrică a lucrurilor. Ele nu se închid în disciplina matematică a vocabulelor geometrice, la care, în epocă, apela unul dintre prietenii săi francezi, Auguste Herbin. În măsura în care se pot încadra în investigațiile mai cuprinzătoare ale abstracționismului geometric, compozițiile datând de la începutul anilor '50 reprezintă o etapă deosebit de importantă în evoluția artistului, pe cale a cristalizării unei poetici picturale situate, conform datelor temperamentale și opțiunilor sale intelectuale, în afara gestului tradițional al lecturii și relatării, pe care nu le consideră suficiente pentru o comunicare de acest tip. În consecință, formele geometrice care pot ocupa centrul sau chiar întregul câmp al compoziției suportă aceeași presiune a fluxului senzorial, pe care, în lucrările de debut, o făceau vizibile elementele care citau aspecte ale realității care cade sub simțiri.

Pentru o bună bucată de vreme, care se va prelungi în instanțe speciale în Canada, abstracția acuzată de suprastructura imaginii rămâne cel mai convenabil adăpost pentru nevoia de evaziune din teroarea obiectuală și istorică. Odată instalate aceste elemente de alfabet abstract, din subteranele compoziției, din izvorul ascuns al gestației figurative, se ivesc vectori energetici care presează asupra oricărei înșălări geometrice, împiedicând să se producă afirmarea unor rigori de tip raționalist. Prin erupția omniprezentelor forțe launtrice - exprimate cu aceeași convingere și cu aceeași direcțitate cu mijloacele culorii și ale ductului grafic - se evită, în fapt, instaurarea rigidității, uscăciunii și impersonalității pe care le poate aduce o formă geometrică.

Dacă abstracția era, după cum arată Giulio Carlo Argan în prefața cărții sale dedicate lui Walter Gropius și Bauhaus-ului, una dintre modalitățile spiritului internaționalist de desprindere din exaltările simbolice și naționaliste, compromise în cele din urmă de ravagiile războiului, Iosif Ilu are capacitatea de a se plasa în plasma unui amplu curent ce domină prim-planul vieții artistice a timpului, fără să angajeze o polemică, ostentativă sau facil anecdotică, ci revenind cu înțelepciune la inițiativa sa zestre de



Horia BERNEA, „Hrana”, u/p

sensibilitate. Este una dintre principalele cauze care fac ca opera lui să nu cunoască, prin reacție referențială, acele proiecții terifiante, zbuciumul și disperările expresionismului militant ce a însoțit marile cataclisme ale lumii în acest secol. În procesul de constituire a viziunii sale decisive au fost copilaria în atmosfera unei străvechi așezări subcarpatice, unde arhaicul și modernul se îmbină în armonie, formația sa în centre artistice românești și italiene, în care, încă o dată, tradițiile se dezvoltă fără rupturi dramatice, și, de bună seamă, solidarizarea, pe calea fantastelor ferestre pe care înedita academic internaționalistă care este École de Paris le deschide, în sud, spre mare, cu dimensiunea solară și vitalistă a arealului mediteranean, în care Matisse fixează unul dintre cele mai definitorii floane.

Părăsind încă de la început imagistica bazată pe aluziile la realitatea obiectuală, „referințele” sale, atâtea câte apar în compoziție, nu se datorează unei intenționalități precizate, și sunt, în orice caz subordonate elanului liric al artistului. Structura sa lirică, hrănită de evoluția în ambianța unor culturi coerente și stabile, permeabile cu amintirea prin timp la dimensiunea sacră a cosmosului, îl fac, în același timp, pe Iosif Ilu să nu accepte radicalizarea purismului, și nici extremele informalului pe care le oferă arta lumii în anii săi de maturitate.

Drumurile sale se intersectează cu diversele ipostaze ale abstracției, dar, așa cum nu adoptă geometria pură - ne-am referit deja la titlul de căutan ale lui Herbin, și trebuie evocate aici mișcările neconstructiviste, cinetismul Op-Art, aceeași măsură, nu prea procedeele tașite ale lui Mathieu, gestualismul unor Soulages sau Hartung, sau dramaticul *dripping* al lui Pollock. Nevoia de echilibru, armoniile cromatice apte să absoarbă încărcătura anecdotică provocată de accidentalul figurativ cenzurează, în epocă, și eforturile altor artiști, cu evoluții până la un punct asemănătoare, creația unui De Kooning, de pildă, plecat din climatul purist al neoplasticismului din jurul revistei și grupării olandeze „De Stijl” și ajuns în avangarda expresionismului abstract.

Refuzul informalului diluvial, al vechenilor de limbaj care, prin acuitatea și caracterul lor intempestiv pot miza accentul pe elementele de suprafață, blocând accesul la fondul expresiv, vine și din credința, resimțită din ce în ce mai puternic la capătul celei dintâi perioade pariziene, că discursul plastic poate fi extins dincolo de zidurile atelierului, largindu-se aria comunicării. Într-un moment în care dezbaterile de idei vizează cu o anume fervoare, „criza artei”, alienarea sa în cercetări transfigurative, artistul crede, dimpotrivă, că abstracția are capacitatea de a sparge ecranele de opacitate depuse de existență în istorie, și de a găsi o sinteză între tensiunile apolinice și dionisiace.

Acastă sinteză, stând sub semnul dorinței de comunicare socială, se realizează în experiența canadiană. Aici arta sa intră și trebuie să-și asume problemele urbanismului, determinând carențele de rigoare arhitectonică, iar pe de altă parte experimentarea unor materiale specifice, cu timpi de elaboare distincți de ai picturii și desenului, descoperirea libertății gestului. Compoziția devine, în primul rând, o chestiune de ritm, căreia i se supun atât elemente abstracte, devenite modul, cât și semnele aparent incoerente ale limbajului gestual.

Iosif Ilu găsește o atmosferă favorizantă în Canada de la începutul deceniului șase. În această „lume nouă” tradițiile locale, însă neasezate într-un cadru riguros care să funcționeze restrictiv, lasă o deplină libertate

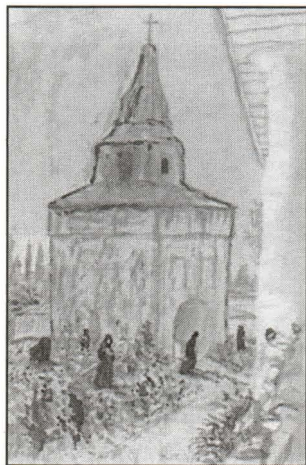
Maeștri ai artei moderne. Iosif ILIU

31

de acțiune artiștilor care sosesc din varii orizonturi culturale, în primul rând dinspre centrele europene. Mișcările plastice, în curs de constituire într-un asemenea climat, s-au arătat sensibile la modalitățile abstracte, evoluând adeseori la același nivel temperamental cu cele europene și americane. Se poate vorbi despre o stare de comunicare între care căutările informale pariziene, arta gestuală a unui Pollock și propunerile „automatizilor din Quebec”, printre care se detașează Borduas și Riopelle. În plus, contaminându-se de predispoziția abstractă a momentului și refuzând din principiu complicațiile artei narativ-figurative „angajate” marilor ansambluri murale și spațiale (o poziție estetică compromisă deopotrivă în vest și în est), comanditarul cere o artă fără „meaning”, fără, deci, o încărcătură anecdotică, cu semnificații ce ar putea crea false interpretări ale respectivei compoziții.

În perioada „peretilor canadieni”, Iosif Iliu trăiește o experiență unică, în care își poate realiza multe din proiectele sale vizând intervenția artistică în ambianța cotidiană, publică sau privată, fără ca acest lucru să-i afecteze în vreun fel constanta sa aplecare asupra orizontului launtric. Amploarea spre care începuseră să tindă compoziții picturale, la Paris, dobândește aici, în interiorul sau exteriorul unor clădiri, cu caracter monumental, punându-i totodată, o serie de probleme de ordin tehnic, de neevitat în condițiile apelului la materiale diverse - ceramica, piatră, sticlă, aramă, oțel inoxidabil, nichel, aluminiu, argint etc. Fiecare dintre materialele la care recurge pentru a crea elemente modulare prezintă, de bună seamă, o scară foarte întinsă de valori privind duritatea, elasticitatea, capacitatea de reflexie a luminii, coloritul. Descoperirea și punerea în ecuație formală a tuturor acestor însușiri fizice marchează, în același timp, plăcerea jocului cu aparența și concretul, pentru a opera un salt metafizic, a transcende, pe această cale, într-o zonă de spiritualitate.

Masa modulară este supusă unor procedee formale, accentuând, după caz, una sau altele din calitățile materialului. Îmbinarea efectelor volumetric, cromatice și optice acordă forme arhitectonice un anume dinamism și transparență, anulând liniaritatea și ritmicitatea previzibile într-o construcție geometrică. Protestul împotriva monotoniei și uscăciunii comportate de formalismul ortodox, (a fost mai întâi, val purist de la începutul anilor '30, urmat de reluările excesive din perioada postbelică), nu se oprește, în cazul lui Iosif Iliu, odată cu elaborarea și instalarea în ambianță a acestor moduli și structuri mozaicale, care, am văzut, satisfac oricum cerințele eliminării narativului și ale personalizării edificiului. Faptul că nu are obligația să exprime plastic o anume încărcătură simbolică precomandată, îi lasă artistului libertatea să dea curs statornicilor sale aspirații spre un tip de comunicare în care urgențele vin dinspre intimitatea propriilor sale trăiri. Rafinamentul cultural și vocația lirică îl pun pe artist în posibilitatea de a da un răspuns original îndemnului lui Roberto Venturi, acut resimțit în actualitatea vremii, de a se căuta temeiurile unei „arhitecturi impure”. Răspunsul acestui artist ajuns în situația de a rezolva probleme de artă ambientală, în context stilistic și tehnologic al celei de-a doua părți a secolului al douăzecilea, se situează firesc în prelungirea preocupărilor sale picturale, extinse, în virtutea elanului romantic al momentului, în spațiul public. De aceea, el nu se oprește la discursul implicit și imediat al materialului, - discurs invocând o naturalitate evidentă, „încalzind” prin sine un ansamblu emanat de procese industriale, raționaliste -, ci introduce



Horia BERNEA, „Turtă”, acuarila

un irevocabil principiu subiectiv, negator la suprafață al organizării puriste, și permițând, în plus, la nivelele profunde ale limbajului vizual, realizarea unei clare sarcini expresive. Intensitatea cu care se instalează valorile subiectivității, diferă, după cum ne arată imaginile din periplul canadian, de la o lucrare la alta, dar ea ne vorbește de fiecare dată, despre prezența constantă a unei voințe care smulge haosului o serie de elemente, nu însă pentru a le turna în tiparele unei ordini controlate de legi geometrice, imuabile, de o generalitate extremă, ci pentru a le face receptive la pulsul secret al sensibilității umane.

La peretele transparent destinat unui centru comercial din Montreal, punctul de plecare îl constituie o mulțime de bare din lăton, a căror egalitate păstrează încă ceva din procesele industriale, asamblarea pe care o operează artistul urmează tocmai această ordine interioară, cu discontinuități și continuități aparente, cu abia încheiate nuclele de elemente fasciculare, care nu exercită însă o forță centripetă, ci sunt imediat integrate fluxului de profunzime ce depășește limitele fizice ale compoziției, anunțând o posibilă evoluție infinită. Când modulul este nu numai precis desenat, ci și disciplina așezării lor pare să se încadreze în aceeași rigoare - cum se întâmplă în cazul unui perete de aluminiu de la un edificiu din același oraș -, sarcina expresivă se realizează mai subtil, în economia lucrării fiind încorporați factori din mediul ambiant cum ar fi, în funcție de împrejurări, lumina cosmică și lumina artificială. Aici, ca și la pereții de la Templul Emanu-El, de la Centrul Comercial Lean Talon, ca și în diferitele proiecte de fântâni, artistul angajează într-un mod direct datele naturale, prefigurând intervențiile cunoscute ca *environments*. Importanța unui astfel de demers, în climatul artistic al momentului, este subliniată de Eugene Ionesco, în cartea *Les Murs canadiens de Joseph Iliu*: „... Îmi plac fațadele lui unde lumina și umbrele se schimbă, se nuanțează, se regroupează, se fac și se desfac în funcție de oră, de cer, pentru că el face ca cerul să intre în peisajul urban”.

Presiunea elementului subiectiv este atât de puternică, încât, chiar și în etapa canadiană, cea mai deschisă experiențelor în domeniul forme și materialității, artistul simte uneori tentația depășirii convențiilor modulare, pentru a accede, în aceleași condiții ale compoziției murale, la disponibilitățile oferite de informal. Astfel, în reliefurile executate în interiorul clădirii C.I.L. din Toronto materialele dintre cele mai diverse sub aspectul texturii și cromatice - piatră și sticlă colorată, cărămidă roșie, ceramică, aramă, lemn, nisip, ciment, marmură, email etc. - sunt scoase din orice constrângere formală, supuse unor tensiuni „destructurante și antrenate apoi în efluvii de materie și culoare. Este poate cea mai decisă acceptare și, la același nivel,

combateră a materialității pe care artistul o întreprinde în anii săi canadieni. Este în fapt momentul de vârf al afirmării unei vocații de pictor, în condițiile acceptării lucrului într-alte materiale decât cele tradiționale. În această prelungire a picturalului în morfologii modulare se află, desigur, motivația cea mai profundă a artistului, care își vede realizate tensiunile subiective în climatul spațiului public, păstrând pentru sine - și pentru privitorul cu care comunică - privilegiul unei sarcini expresive inconfundabile, și dându-i, totodată, comanditarului iluzia discursului lipsit de povara aceluși *meaning* narativ și retoric. Într-acest mod implicit el afirmă teza fenomenologică pe care se reazămă informalul, integrând elementul finit, static (modul linie, punct), într-o mișcare infinită. Față de structurile geometrice în care infinitul este invocat doar prin serialitate, aici el își relevă esența sa dinamică și imprevizibilă.

Iosif Iliu își realizează în ciclul marilor lucrări urbane visul utopic al prezenței în cetate, care aparține esteticii primelor modernisme și primelor decenii de după al doilea război mondial. În momentul în care artistul lumii postmoderne cedează rolul său de taumaturg social, devenind ceea ce Rosenberg numea un „clown crâncen”, sau coboară tautologic în realitate, asumându-și „maladiile sufletului modern” (Julia Kristeva). Iosif Iliu se detașează de aceste noi mobiliuri ale expresionismului, și regăsește, în atelier, lumea senină a autonomiei artistice. Atelierul spre care se îndreaptă pictorul în momentul părăsirii Canadei (1967) înscamnă, în același timp, regăsirea unei Europe fascinate încă de actul artistic pur, degajat de implicații politice și sociale. De la această dată atelierul său (în fapt studiourile din Paris și La Gaudie) cuprinde o permanentă pendulare între freacăntul unui oraș, ce adună miraculos istoria și cu experiența artistică, și pacea unei pitorești așezări din sudul Franței, unde se deschide o fereastră spre Mediterana. De la ancora menținută într-un climat cultural bogat în evenimente artistice, drumul său duce spre însoțirile meșteșuguri sudice, dând curs unei irezistibile chemări, care i-a răscolit pe mulți dintre maeștrii artei moderne. Duffy, bunăoară, el însuși fermecat de vastitatea mării și de agitația porturilor, socotea că cineva poate deveni pictor dacă s-a născut pe țărmul mâinii sau a trăit multă vreme acolo. Pentru Iosif Iliu, revenirea periodică în acest spațiu sudic nu înseamnă numai lumină, culoare și mișcare, - factori atât de importanți pentru cristalizarea limbajului pictural al ultimului secol -, ci și pătrunderea într-o zonă neatinsă de artificile erei tehnologice, într-o zonă în care natura joacă încă un rol esențial în construirea expresiei artistice. Plonjonul acesta într-o realitate în care elementele fundamentale și-au păstrat nu numai prioritatea, dar și acea calitate de a se armoniza cu ființa umană, într-o măsură verificată încă de reprezentările lumii arhaice, îi asigură artistului posibilitatea de a

încorpora în viziunea sa principiile durabilității și-a echilibrului. Dialogul om - natură se reia dintr-o perspectivă cosmică, sustrasa, deopotrivă, efemerice aparente și incidentelor istorice.

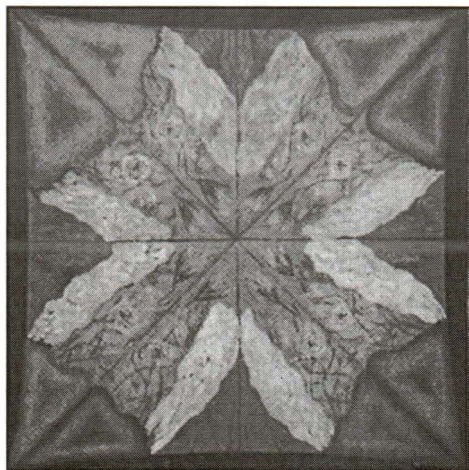
În liniștea atelierului său, Iosif Iliu procedează mai întâi la o examinare atentă a momentelor semnificative din cariera sa, la felul cum aceste căutări și împliniri aurăspuns acelor așteptări inițiale, bazate pe înzestrarea și formația sa. După romantica aventură în ambientul public, în care suportul discursului său l-au constituit, de regulă, piese desprinse din laboratorul tehnic - artizanal, artistul începe un cuprinzător proces de degajare a imaginii de zgura materialității. Sunt îndepărtate nu numai structurile formale care au stăruit o vreme la orizont, dar și cele care s-ar putea ivi din reluarea observației pe care o presupune revenirea în perimetrul senzorial al naturii. Pictorul acesta căruia, încă de la începuturi, i-a plăcut atât de mult să se lase invadat de albastrul caselor, de exploziile vegetației, de cerul și de apele din regiunea natală, nu a poposit, în fapt, niciodată în vreun colț de natură, pentru a-l comenta, pentru a transfera în câmpul imaginii aspecte care ar putea purta o semnificație prin însăși evocarea lor. Cu atât mai mult acum, el nu apelează la descripții (fie că este vorba de peisaj, fie că se află în fața unei figuri umane), ci înregistrează doar sensurile viabile ale naturii din preajmă.

În spațiul atelierului sunt active numai acele senzații care, scoase din determinările clipei, au devenit parte a patrimoniului său afectiv. O filtrare se produce și în cazul acumulărilor culturale, artistul convocând în structura imaginii doar acele valori ce i se par a fi într-un dialog fertil cu propriile experiențe spirituale. Prin imagine plutesc, astfel, uneori, anume inserții geometrice, aluzii figurative și jocuri literale. Din experiența sa abstractă, care rămâne o componentă subtextuală a demersului, provine dorința sistematică de eliminare a substanțialității materiei, care se convertește în lumină și culoare pură. O culoare care nu are nicio funcție descriptivă, numind o calitate a lucrului, ci din nou, o dimensiune subiectivă, marcând punctul de intersecție dintre percepție și afect. „Totmai de aceea - scrie Stephane Lupasco, în *Science et art abstrait* - pictorul „abstract” încearcă să abstragă psihicul pur și delicia chinului său ca pe însăși substanța sa și ființa sa. Un fel de farmec singular și tragic al necondiționalului, scandal al vesniciiei.”

Artistul însuși crede în funcția mediativă, contemplativă și miraculoasă a artei.

El nu mai consideră arta ca pe un instrument social, ci ca pe formă specifică de integrare personală în cosmos. De pe această poziție, Iosif Iliu crede că „la peinture est un miracle qui se fait tout seul, en presence de l'artiste”.

Constantin PRUT



Horia BERNEA, „Prapor”, u/p

À Paris... toujours à Paris



(fragmente)

În anul 1844, gazeta *Propășirea* din Iași, consemna: „Românii au început a se face cosmopoliti și, de vreo câțiva ani, gustul voiajurilor s-au lăsat atât de mult între ei că nu-i primăvară în care să nu iasă din țară caravane întregi de tineri și de dame ce merg să se desfășoare în plăcerile Vienii, ale Parisului și ale Italiei. Aceste călătorii îndepărtate s-au făcut pentru ei o trebuință neapărată, ce vădește iubirea lor pentru civilizație...”. Civilizație ce nu a întârziat a-și pune amprenta pe modul de viață autohton. Procesul începuse deja din secolul al XVIII-lea, în timpul domniilor fanariote (1711–1822), odată cu introducerea studiului limbii franceze în cele două școli domnești din Iași și București și cu hotărârea domnitorilor de a-și lua secretarii francezi, recomandați îndepărtate de ambasadorul Franței la Constantinopol. Hegemonia culturală și militară, prestigiul de carnegie bucură Franța în întreaga Europă, faptul că limba franceză se vorbea și folosea în scris pretutindeni, în cancelariile și curțile imperiale, dar și în cercurile nobilimii și ale intelectualității europene, nu putea rămâne fără urmă la noi. Explicația unui atare fenomen ne-o oferă, succint și fără echivoc, istoricul Ncagu Djuvara: „când o limbă se impune ca limbă de cultură, e vorbită de aristocrațiile altor țări fără complex”. A dăinuit până astăzi în istorie preferința împăratului german Frederic cel Mare pentru limba franceză, ca surprinzătoare-i afirmație: „câel nu vorbește nemțește decât cu grăjdarii”. La rândul său, Goethe motiva: „Când românii aveau de formulat ceva important o făceau în greacă; noi de ce ne-am face-o în franceză?”

Așa că, la începutul secolului al XIX-lea, influența Franței asupra Principatelor române este tot mai evidentă și se răspândește în toate domeniile: de la politică la administrație și organizare statală, de la modă și stil de viață, până la limbă, literatură, lecturi și educație. Fenomenul are loc concomitent cu venirea și stabilirea în țară a unui mare număr de străini – emigranți din motive politice sau veniți pentru slujbe și afaceri – care se căsătoreau cu românce, în timp ce o seamă de boieri români își aduceau neveste ori amante, de pe alte meleaguri. Majordomi, cameriste, sufragii, croitori și cofetari, profesori, instituționale și guvernante, secretari particulari ai domnitorilor ori ai marilor boieri, dar și medici, ingineri etc. Toți erau bine veniți. Era loc pentru toată această lume în societatea cu adevărat cosmopolită a vremii. Unii se vor stabili definitiv aici, alții se vor întoarce în țările lor, unde-și vor scrie memoriile, devenite peste ani importante documente pentru istoria noastră.

În societatea moldovenească a începutului de secol XIX, călătorii străini, „cultivați și avizați, remarcău o foarte explicabilă înclinație spre modernitate”, considerând-o „mai deschisă în plan social, mai democratic [...] mult mai puțin fanarizată” decât în Muntenia. Aici, „cultura europeană cea mai nouă, atunci când nu era și cea mai înaltă fusese împărțită în urma remarcabilei pleide Mileascul – Dosoftei – Cantemir întemeind un preluism local de sfârșit de veac XVII și început de secol XVIII de către boieri și clerici cititori ai lui Montesquieu și Florian, Voltaire și Fenelon, Voiture și Marmontel, Gebhardi și Robertson”.

Influența franceză devenise vizibilă odată cu ocupația rusască (1806–1812), limba de comunicație cu autoritățile rusești fiind cea franceză. Și dacă acceptăm rolul hazardului, a împrejurărilor mărunte în destinul unui țan, putem lua în considerare informația potrivit căreia, după înfrângerea lui Napoleon la Berezina, „12 ofițeri ai Împăratului au trecut Prutul, așezându-se la Iași, unde au întemeiat familii”, jucând un rol în procesul de substituție a limbii grecești cu cea franceză în școli, saloane și întruniri. Printre aceștia s-a aflat și Victor Cuénim, care a înființat, în anul 1814, un celebru pension. Pe Victor Cuénim îl vom găsi descris de Mihail Kogălniceanu în romanul său *Tainele inimei*, ca un „cinstit și bun franțez, vechi soldat al lui Napoleon, pre care întâmplările anului 1814, dela termurile încântătoare ale Seinel, îl așvârliră pe malurile glorioase a Bahluului, și unde, deschizând cel întâi institut franțez, formă o generație întreagă, contribuind mai mult decât oricare altul, a răspândi în Moldova limba, literatura și ideile marelui sale patrii”.

Cu începutul domniilor pămâtenesc (1822), fenomenul se generalizează, prin plecarea masivă a tineretului la studii și frecvența călătoriilor de plăcere. Necunoașterea limbii franceze de către protipendădă era un lucru care merita consemnat, după această dată. Așa aflăm ca primul domn pământean al Moldovei, Ionida Sandu Sturdza (1822–1828), considerat un „cărvar” cu idei democratice care nu plăceau marilor boieri, înaintat în vârstă fiind la primirea domniei (după cum îl înfățișează tablourile de epocă), nu și lepădase încă vestimintele orientale, și nu știu franțuzește, fiind nevoit a se folosi de serviciile ginerelui său, soțul domniei Elencu, Grigore Ghika.

Și ce situație jenantă fu la Curtea domnească din Iași, ce prilej de bărfă prin saloane, când Mihail Sturdza descinsc cu proaspătă-i soție, Smaranda Voghodie, să-și scaunul domnesc în primire!... Tânăra Doamnă, crescută la Istanbul, nu știa decât grecește; cât despre dans, muzică sau desen nici nu auzise: „părîntii nu-i dăduseră nici un fel de educație. Veni domnia în Iași anulul 1834, într-o societate foarte rafinată, ca o sălbăteacă, a cărei educație începu abia atunci.” Mihail Sturdza considerat „cel mai învățat boier de pe timpurile lui”, dascăl fiindu-i abatele L'Honnée – și el un refugiat al Revoluției franceze –, remedie situația, punându-i Doamnei neîntârziat profesori de franceză, de muzică și dans. În toamnă, Mihail Sturdza își trimitea cei doi fii, pe beizadelele Dumitru și Grigore, în Franța, la Lunéville, la fostul său profesor, pentru a urma colegiul. Și nu plecară singuri, ci însoțiți de alți câțiva copii, între care: Mihail și Niculae Kogălniceanu, Grigore – fiul logofătului Lupu Bals și tânărul Plagino. După un an însă, copiii fură mutați la Berlin, dat fiind protestul rușilor, care socoteau Franța „în vremea aceea, un adevărat focar de tulburări și revoluții, iar atmosfera Parisului putea strica unuți tânărilor fără experiență”. Au fost și copii în spirit francez, odată ce au locuit „în casa pastorului Souchon, parohul bisericii coloniei franceze, refugiați în Berlin”, colonie ce avea biserică, spital, gimnaziu și bibliotecă proprii și în care predomină limba franceză. În 1834, se mai întâmplă ceva demn

de remarcat, deși la prima vedere, un lucru mărunț. *Albina românească* aduse la cunoștința cititorilor săi că diligența Viena-Lemberg își prelungea traseul până la Cernăuți. Plecarea din Cernăuți avea loc în fiecare duminică, cursa având rezervate „două locuri pentru călători și bagaje”, distanța Iași-Paris fiind parcursă în 21 de zile. Se ușurează astfel mult posibilitatea de a călători spre apusul Europei și pentru cei ce nu dispuneau de atelaje proprii. În același an, plecară spre Paris, cu diligența, încă un grup de copii, printre care Vasile Alecsandri, Al. I. Cuza, N. Docan, Ion Negulici.

La Iași, „numărul francezilor e atât de mare și franțuzismul atât de adânc încât la restaurante se servesc dejunuri franceze cu personal autentic”. Străzile orașului erau străbătute „de echipaje strălucite, în care apare luxul cel mai parizian, trăsurile se țin și una lângă alta, iar Copoul este un fel de Bois de Boulogne în drum spre Crâm”. E vremea când descinde în capitala Moldovei poetul francez Edouard Grenier, un apropiat al lui Chateaubriand și Arago, care venea aici, în 1855, ca secretar al domnitorului Grigore Ghika, după ce fusese secretarul lui Heine. S-a numărat printre prietenii lui Vasile Alecsandri, a frecventat înalta societate ieșeană, teatrele și saloanele la modă. A avut o slăbiciune pentru domnița Natalia, fiica mai mică a lui Vodă din a doua căsătorie și ar fi dorit să rămână în Iași pentru totdeauna (și poate ar fi făcut-o) dacă domnia lui Grigore Ghika nu s-ar fi terminat în 1856. „Pretutindeni la Iași am găsit aceeași prietenosă primire. Datoram aceasta, înainte de toate, țării căreia aparțineam. În nici un colț al pământului n-am văzut Franța atât de iubită”, consemnează Grenier în memoriile sale. Descrierea unui bal la Curte ne uimește: „Rămăseam amețit de atâta lux, de atâta eleganță, de atâta simfetic. Trece prin toată Germania, prin toată Austria, ca să te trezești la Paris în ceea ce privește luxul și frumusețea femeilor”. Căci la Iași, boieroaicele urmau moda de la Paris, încă de la începutul secolului, urmate fiind de tinerii boieri, cei vârstnici sfârșind și ei prin a urma curentul general. Femeile elegante se îmbrăcau – după povestirile Smărdinței Rosetti-Pribești, căsătorită Jora, nepoata de soră a lui Costache Negri – „toate la Worth sau Laferrière și Violet prepara special pentru ele esențe cu care își parfumau baia în fiecare săptămână și parfumuri cu care își dădeau batistele brodate în punct d'Alençon sau Angletre [...] trăind numai cu poezie și romane franțuzești – Musset, George Sand”. Smărdința studiase la Viena, la Institutul van Demergel, unde fusese colegă cu Aglaia Ghika, fiica domnitorului Grigore Ghika al Moldovei și avea dreptate. Într-adevăr, în Principate se traducea serios, între 1780 și 1860 înregistrându-se nu mai puțin de 300 traducători cu 679 titluri traduse, din care 385 titluri din limba franceză. Ca genuri literare, teatrul ocupa prima poziție (156 titluri), urmată de roman (128 titluri), iar din primii 12 autori traduși, 11 sunt francezi. Al Dumas père, Florian, Molière, George Sand, Voltaire, Marmontel, Lamartine, Chateaubriand, cu toții se află pe primele locuri dintr-o listă a autorilor traduși – cititorii români se hrăneau cu reprezentanții literaturii luminilor și ai romantismului. Ca în modă, „femeile arătau în această privință aplecări superioare acelor manifestate de bărbați, ele erau mai ales mult mai în curent decât ei asupra mișcării literare din Apus”, recunoaște Radu Rosetti. Limba franceză era în Principate la ea acasă: se vorbea în saloane, se folosea în corespondență și conversații, uneori și în actele oficiale, iar o diplomă de la Paris îți deschidea toate porțile. La Iași apărea încă din 1829 *Albina românească*, editată de Gh. Asachi, în limbile română și franceză, iar jurnalul *Steaua Dunării*, fondat în 1855, avându-i printre redactori pe Mihail Kogălniceanu și Vasile

Alecsandri, va avea din 1856 o ediție în limba franceză intitulată *L'Étoile du Danube*. Tot aici exista, din 1832, „Théâtre de Variétés”, sub direcția fraților Fouraux, care dădea reprezentații în limba franceză. Colonia franceză era atât de puternică și numeroasă, că organiza regulat baluri a căror atracție era cancanul „viguros” dansat de trupa teatrului francez. Era prezentă întreaga boierime și Domnul cu familia sa. La București apărea, în 1857, *Les Pays Roumains* (revue hebdomadaire, politique, littéraire et commerciale) avându-l ca redactor-șef pe francezul Frédéric Damé.

Un ilustru exponent al acelor timpuri a fost, fără îndoială, scriitorul boier Vasile Alecsandri, născut la Bacău în ziua de 21 iulie a anului 1821, a cărui viață și operă se împletește cu istoria secolului XIX. A fost printre primii beneficiari ai influenței franceze în Moldova, s-a format și a trăit în perioada premergătoare marilor schimbări ce au dus la modernizarea României, mai apoi, participând activ la acestea. Celebrul său personaj Chirița Bărzoî de Bărzoieni, o autohtonă „prețioasă ridicolă” dar simpatică, intruchipează întocmai o Moldovă deschisă ideii progresului, căci ea se ține la curent cu moda, face călărie, fumează, și-a tocmnit preceptor de franceză pentru Guliță, învățând ea însăși franțuzește, „în felul ei”. Ea este o „bonjuristă”, o „farmazoană” la cărei vis era Parisul, unde va face un voiaj cu trenul și vaporul, își va comanda toaletă la marile case de modă și va dansa french-cancan la Mabille. Și Chirița exista ca adevărat în Moldova secolului XIX, purtând diverse alte nume. Căci iată-o pe la 1850, pe dumneai Profrința, văduva marelui logofăt Dumitrache Cantacuzino Pașcanu, trecută de 60 de ani și care, la un an după moartea soțului, își arenda moșile și plecă la Paris „fiind un vis al ei din tinerețe să cunoască și ea capitala lumii”. După o călătorie de pomină ce dură 45 de zile, originalul echipaj format din 6 cai înhamăți la „carea cea mai nouă” (Profrința știa să-și țină rangul), cu Ion Surugiu pocnind din bici și chiind, intră în Paris. Pe străzile orașului, trăsura Profrinței fu urmată de „un alai de strengări imitând fipetele surugului și urând bun venit cucoanei, care saluta în dreapta și în stânga, luând aceasta drept o manifestare de cinste ce i se făcea”. Sosirea spectaculoasă a moldovencei a fost semnalată la rubrica faptelor diverse din unele ziare pariziene și tot acestea anunțară peste câteva zile vânzarea echipajului, înlocuindu-l și pe Ion Surugiu, pe care Profrința ceru unuși excentric nobil englez, prețului unui cal. Treiani adastă Profrința la Paris, până i se terminară banii și fu obligată a se întoarce acasă, de nu voia a-și pierde moșile. Dar suntem încă la Paris. Pentru început, închirie un apartament în rue de la Paix, se abona la marele restaurant „Des frères Provençaux” și-și cumpără un echipaj modern cu care se plimba în Bois de Boulogne. Începu apoi o viață mondenă cu primiri, petreceri și mese, printre numeroasele ei cunoștințe numărându-se și „contesa de Montijo, viitoare soacră a viitorului Napoleon al III-lea”. Cunoscută ca „princesse Cantacuzene née comtesse de Mirosalava”, găsi cu cale să-și schimbe locuința, mutându-se „în Quartier Saint-Germain, cu lachei, valefi, cameriste și subre, saloane luxoase, sere cu plante și policandru și mese cu sarmale și cu baclavă, împănând Parisul cu Iași și făcând admirația prietenelor sale, pentru care aristocrația moldo-valahă era o nouă pitorească și plăcută”. Nu întâmplător, „când s-a reprezentat Chirița, fiecare județ credea că el a furnizat personajul”, ne asigură Ioan Massof, piesa bucurându-se de mare succes în toate orașele, începând cu 1850. O dovadă că lucrurile nu erau valabile numai pentru Iași ori București. Și țargurile asemenea Bacăului, urmau aceiași linie.

Marlena DONEA

Reperul "Tristan TZARA-110" în sfera francofoniei

În calitate de inițiator al mișcării Dada, Tristan Tzara aparține acestei generații care a modelat universul literar-artistic european și a definit caracteristicile de bază ale revoltei poetice de la începutul secolului al XX-lea. A rămas, cu toată certitudinea, un scriitor autentic și de o libertate absolută, iar nașterea sa la Moinești îl așază alături de alți creatori români exilați în spațiul francfon ca Enescu, Ionescu, Cioran, Eliade, Brâncuși, Apostu ș.a.

Se împlinesc, în aprilie 2006, zece ani de la centenarul nașterii acestui poet, eseist și dramaturg de prestigiu universal care lansa, în 1916, la Zürich, în compania lui Arp și Huelsenbeck, manifestul unei mișcări ce avea să deschidă literaturii europene un orizont definit cândva de Jean Cassou – unul dintre cei mai penetranți comentatori ai artei moderne –, ca „sursa cea mai generoasă de lumină a gândirii literare și artistice novatoare din primele decenii ale secolului trecut”.

După cum bine este știut, o generație literară nu se poate determina din plin, nu-și poate regăsi identitatea, fără să rupă legăturile cu trecutul pentru a-și asuma în mod diferit revolta și ideile programatice, menite să marcheze „semnul avansat al victoriei / așa cum trebuie să fie trăită”. Așadar istoria nu se mai putea repeta decât în parodie. De altfel, exegezele internaționale recente au insistat îndeașă asupra acestui mare nume, Tristan Tzara, cel care chema la «construcția de universuri fundamentale înnoite». Dorim să mărturisim că legăturile culturii moderne europene cu geografia culturală a României trebuie să fie puse în lumină într-un mod cu totul special și argumentat, lipsit de grandilocvență și de tonul pompos, atât de păgubitor la istoria culturii.

Acest spațiu de zece ani a fost folosit de Societatea cultural-literară „Tristan Tzara” pentru multiplicarea legăturilor cu personalități și instituții din țară și din străinătate, care se ocupă de studiere, editare și omagiere a promotorului avangardei poetice europene. S-a făcut multă corespondență cu prestigioși istorici literari, critici, muzicieni, plasticieni, români și străini, în vederea pregătirii, cum se cuvine, a mult așteptatei omagierii a poetului născut în Moldova de mijloc. Timpul a lucrat pentru impunerea, în plan național și internațional, a diverselor noastre realizări pentru a valorifica tezaurul cultural transmis de Tzara, căruia i-au fost dedicate mai multe sesiuni de comunicări, cu participarea unor prestigioși istorici literari și de artă, unii dintre ei veniți din Franța, Japonia, Elveția, SUA, Suedia, țări de adopție a celui care a dăruit lumii sensuri mari însurecției împotriva rutinei verbului poetic.

De mai mult timp, Societatea „Tristan Tzara” susține un proiect cultural menit să omagieze acest spirit de notorietate universală, a cărui poezie s-a schimbat radical, s-a purificat în orbita unor mutații radioase, vizând eliminarea și traducerea a tot ceea ce rămâne impenetrabil din acest univers cu binecunoscutele sale «accente poetice». *Caietele Tristan Tzara*, vol. 3-6, pregătite în condiții grafice onorabile și susținute de o corespondență adresată, în ultimii ani, de către personalități românești și străine, sunt, grație unei exigente convocări a perspectivelor de lectură, o publicație internațională cuprinzând evocări și exegeze destinate atât avangardismului contemporan, cât și fondatorului mișcării Dada, constituind numere pline de surprize și asociații de idei, de notabile demersuri comparatiste și interdisciplinare, urmate de transpuneri originale, puncte de vedere ale specialiștilor de pe mai multe meridiane. Își dau întâlnire, în această publicație plurilingvă, comentatori de toate nuanțele, se decantează puncte de vedere tradiționale, se întreprind relaționări cu diferite tendințe artistice contemporane, se fac numeroase trimiteri la poezie, la plastică, la muzică, la dramaturgie. Într-un fel sau altul,



Horia BERNEA, „Coloana”, u/p

fenomenul Dada, complex, sfidând imobilismul și rutina, e repus „în chestiune” pentru a fi situat de fapt între mișcările înnoitoare ale secolului trecut. Intervențiile publicate sunt structurate în mai multe secțiuni care definesc, din diverse unghiuri de vedere, obiectul de studiu. Cei care se pronunță sunt nume sonore ale culturii noastre sau universale: de la Ion Pop la Paul Măclău, de la Henri Béhar la Michel Sanouillet, de la Charles Dobzynski la Serge Fauchereau și Mare Dachy, de la Stephen Foster la John M. Bennett, de la Sascha Bru la Fumi Tsukahara și SUMIYA Haruia etc. etc.

Publicarea *Caietelor Tristan Tzara* constituie un demers necesar atât pentru a reflecta asupra statutului unui poet a cărui operă este abordată din cele mai controversate poziții, cât și a ne întreba în legătură cu modul de apropiere a fenomenului avangardist, în perspectiva schimbării de paradigmă, survenită la finele secolului al XX-lea. Revista noastră oferă un cadru dinamic, efervescent, ca opera avangardiștilor, care face obiectul studiilor și articolelor inserate. Varietatea punctelor de vedere și modalitățile de abordare, particularitatea internațională și, nu în ultimul rând, multilingvismul fac din această publicație o lucrare de larg interes, care, depășind limitele unui omagiu binemeritat, se transformă, treptat, într-o largă dezbatere a ideii de avangardă și a diverselor manifestări istorice și estetice, deschisă tuturor celor interesați de soarta curentelor avangardiste în acest început de secol al tehnizării și globalizării. Corespondența internațională, nicidecum accesorie, consistentă și demnă de mare interes, se impune prin toate acele informații minime sau cu o semnificație mai largă, ce probează starea de spirit a autorilor, oferind pulsul relațiilor cu mediile artistice și literare din spațiul creației europene, americane, asiatice.

Evaluarea exactă a tuturor documentelor pe care le prezentăm cititorilor de pretutindeni rămâne, firește, în atenția specialiștilor în avangarda românească și internațională. Rândurile de față nu fac altceva decât să semnaleze lectorului arderea, tenacitatea și entuziasmul intelectual, credința nestrămutată în ideea generoasă a unui proiect de rezonanță internațională, care îi aduce în atenție informații insolite cu privire la traiectoria și destinul literar al lui Tzara, cel care a fost mentorul unor curente esențiale ale creației contemporane. Proiectul nostru conferă o structură formată din elemente numeroase și disparate, contrapunctică, progresivă, specifică acestor *Caiete*, ale căror «linii de orizont» se lasă descoperite cu destulă ușurință, în pofida aparenței de concepție imaginară și de avidă progresie spațială. Atracția lor stă tocmai în această

contextură complexă, întemeiată pe anumite raporturi și elemente comune: detalii biografice, analize ale poemelor lui Tzara, disocieri de istorie literară, incursiuni în mișcarea universală de avangardă etc. O lucrare menită să pună în exergă atât specificitatea dadaismului, cât și criza violentă apărută în conceptele de cubism, constructivism, suprarealism și în noțiunea de *nou realism*, fluxus, privind manifestarea avangardelor ulterioare.

*
**

Tristan Tzara luat în posesie, adjucecat, în sfârșit, de muzică, în locurile sale de naștere. Abia după șapte decenii, poezia lui Tzara intră în centrul de interes al muzicii românești, explicațiile ținând, în primul rând, de factorul neeuclidian al timpului istoric: printr-un punct exterior al unei drepte se poate duce mai mult decât o paralelă... O înedită apropiere a douăzeci și unu de compozitori contemporani, din țară și din exterior, de opera poetică a lui Tristan Tzara este, în același timp, surprinzătoare și recuperatoare. Ea reprezintă nu numai «lichidarea unei scadențe», mereu amânată față de istorie, ci, îndeosebi, asumarea unei responsabilități artistice și editoriale. Rezultatul se dovedește a fi o suită de lucrări scrise cu entuziasm și cu profesionalitate, fiecare partitură, în parte, degajând prospețime și farmec special.

Evidența unui comportament muzical Tristan Tzara, ilustrat de albumul internațional *Cheia Orizontului / La Clé de l'Horizon / A Key to the Horizon*, inspirat, de volumul postum *Les 40 chansons et déchantons*, constituie o transpunere modernă a poemelor lui Tzara la nivelul altui limbaj, cel al structurilor sonore, muzicale, prezențând variate forme de creație ce compun un patetic și sugestiv moment, prin așezarea muzicii noi alături de poezie și nu de «partea finală» a celorlalte arte. O abordare atentă a universului poetic al lui Tzara reprezintă așadar o sursă inepuizabilă de inspirație pentru acești compozitori, aflați în căutarea lui Dada și a fondatorului său. Expresie – omagiu la cele care a incitat și valorificat creația unui grup de scriitori și artiști revoltați împotriva absurdității epocii lor, lucrarea de față are ca trasătură marcantă, din punct de vedere compozitional, diversitatea de genuri, prin realizarea unei fericite fuziuni între sonoritatea interioară a poemelor lui Tzara și cântecul de inspirație autohtonă, în spiritul unei convergențe a perspectivelor de creație, pe măsura dimensiunii europene a poetului. Opusurile respective, însoțite de o prezentare literară și muzicologică incluzând opinii ale specialiștilor din spațiul național și internațional, constituie o tentativă menită să susțină, prin reactualizarea unui deplin sincretism între poezia polifonică și universul sonor, această singulară confesiune a lui Tzara: «știu că în tinerețe arătam mult interes pentru

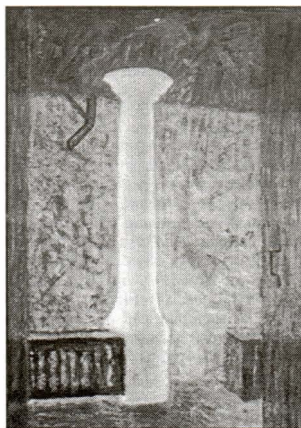
muzică. Ritmul și muzica m-au impresionat mult».

Din aceeași inițiativă a Societății „Tristan Tzara”, a luat ființă «o adevărată mișcare la nivel compozitional și interpretativ». Materializarea acestor impulsuri este reprezentată de documentul viu, cuprins în spațiul albumului muzical și susținut de primele două discuri compact, cu un sumar alcătuit din muzica bazată pe textele lui Tzara, care apelează la compozitori din «prima linie», între care: Roman Vlad, Myriam Marbe, Anatol Vieru, Sabin Pautza, Dan Dediș, Felicia Donceanu, Cornel Tăranu, Vasile Spătaru, Dan Voiculescu, Tiberiu Olah, Aurel Stroe. Toate aceste lucrări susțin și activizează a ideilor de traducere directă a textului într-o altă dimensiune, din care nu dispăre cuvântul, prin transpunerea românească a poemelor lui Tzara la nivelul altui limbaj, cel al sunetelor. Stilurile sunt variate, dar există o anumită dimensiune a compozițiilor, care au ca punct de plecare «clasicismul nostru» pentru a realiza apoi originale și expresive sinteze. În acest fel creația lui Tzara ajunge acum către lumea contemporană, printr-o imagine surprinzătoare, cea a traducerii muzicale a unor texte – pilot purtându-i semnătură. Plecând de la aceste considerente, *Cheia Orizontului* pledează cu multă pasiune în favoarea integrării lui Tzara în cultura națională, grație acestui act de generozitate și de raliere conștientă a creatorilor români. A fost un parcurs dificil, dar necesar pentru a scruta atât valoarea intrinsecă a operei, cât și alteritatea imperioasă a ilustrului poet avangardist.

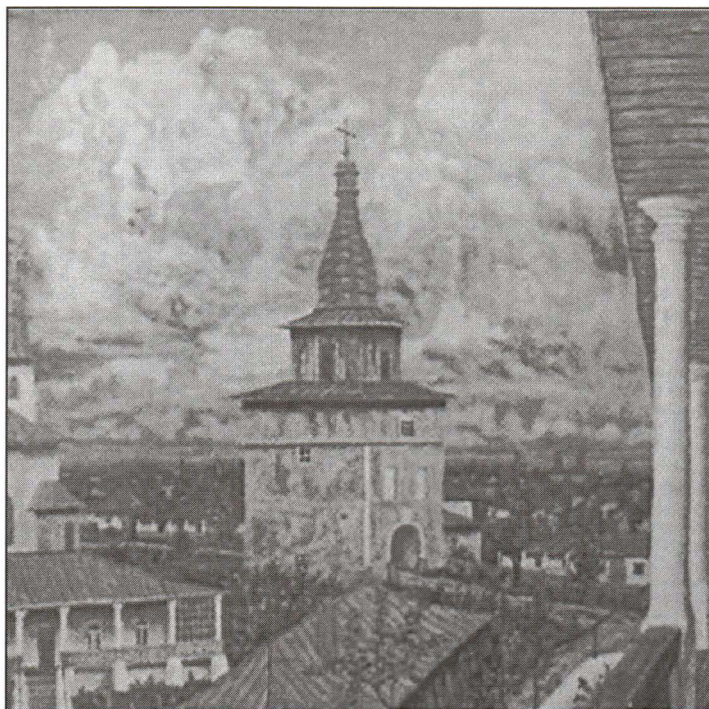
Societatea „Tristan Tzara” nu are, nicidecum, menirea de a fi o soluție periferică la centralizarea deciziilor și acțiunilor ei, dimpotrivă, oferă teren propice de manifestare și de lansare concretă a resurselor creative care pot deveni, cu timpul, repere sigure pe traiectoria înfăptuirilor noastre și a expansiunii valorilor potențate în perimetrul lor geografic, fiind deplin angajate să parcurgă itinerariul înaltei consacrarii poetice, spre lauda poetului Tristan Tzara, care se revendică, tot mai mult, de locurile sale de baștină. Și, totuși, în pofida notorietății sale universale, acesta rămâne încă insuficient integrat în cultura română. Numai într-o ambianță intelectuală receptivă la mutațiile literaturii europene actuale și printr-o cercetare atentă a creației poetice a lui Tzara, se poate ajunge la cunoașterea unei opere diverse, extrem de originale, la descoperirea trăsăturilor autentice ale scriitorului, tenace și meticulos, și nu a „impresarului scandalos”, mereu însetat de aventură, așa cum a fost perceput, și la noi, în ultimele decenii.

Atât *Caietele Tristan Tzara* cât și albumul „*Cheia Orizontului*” atrag spre iradiere multiple, nu numai în literaturile franceză și română, cu binefăcătoare tradiții de comunicare, ci, indiscutabil, în întreg spațiul francfon. Pledând pentru creativitate, diversitate și o stare de spirit specială, atât în peisajul cultural național, cât și în zona de influență universală, aceste publicații multilingve vehiculează deja o realitate modernă și plurală, ca rezultat al unei aspirații firești spre identitate, convivialitate și independența spiritului creator.

Vasile ROBCIUC
președinte al Societății culturale literare
„Tristan Tzara”



Horia BERNEA, „Coloana”, u/p



Horia BERNEA, "Turla", u/p

Totdeauna despre avangardă (II)

6. Tristan Tzara era Tristan Tzara încă de la plecarea sa spre Zürich

Dadaismul - ca manifestare intempestivă a libertății de gândire și exprimare, ca existență a lucrurilor contradictorii, ca strigăt al miului către lup, ca luptă coltoasă a ilogicului cu logicul, ca sfidare a falsei credințe, ca privire ironică și amuzantă asupra a orice și asupra oricui - a existat, există și va exista oriunde și oricând. Indiferent de meridian. Indiferent de țară și de nație. Chestiunea este că dintre toți poeții lumii, Tzara a fost primul care s-a încumetat să treacă în expresie literară indignarea sa launtrică, de zgustul său teribil, fără a le cosmetiza în vreun fel. DA DA / NU NU este chiar respirația vieții. Într-un anume fel, universul întreg e dadaist, plin de excrescențe care de care mai bizare, mai insolite.

Restrângându-ne strict la Tristan Tzara, ar fi de neînchipuit să putem accepta senini - cum deja am încercat să anticipăm puțin mai devreme - faptul că, la numai 19-20 de ani (era cu un an mai mic decât Vinea, care se născuse în 1895), el s-a culcat sâmbăta seara simbolist și s-a trezit, duminică dimineața, deja dadaist. Nu, nu s-a întâmplat așa ceva și nici nu se putea așa ceva dacă Tristan Tzara nu ar fi fost Tristan Tzara dinainte de a ajunge la Zürich.

Da, Tristan Tzara era Tristan Tzara încă de la plecarea sa spre Zürich. Motive întemeiate mă determină să cred că el n-a plecat, cum se spune în jargon, mătă blândă din București și că numai în circa o jumătate de an a devenit tigrul sagace, neiertător, ironic la culme în Elveția.

Repet ceea ce am formulat, cât de clar am putut, în *Prefața* pe care am scris-o la volumul pe care l-am tradus, în 1998, *Vingt cing poèmes / Douzeci și cinci de poeme*. Tzara, în momentul părăsirii Bucureștiului, era deja antrenat, era excelent pregătit, era, într-un cuvânt, copt pentru performanța artistică. Intuiția dezagregării limbajului, a despletirii sensului și a fragmentării sale, Tzara o trăise acasă, în capitala României. Zürich-ul a constituit doar ocazia și, deopotrivă, mediul propice de azvârlire în univers a acestei intuiții. Cum anumite specii își poartă ouăle în trup pînă ajung în apa mării sau în duna de nisip un pic mai umbră, unde le depun, cu siguranță că vor rodi, tot așa a făcut și Tristan Tzara. Avea sămânța vestitoare de Altece în creier când a urcat scara trenului. Și acolo, la Zürich, încurajă/inversunat de prezența lui Hugo Ball și a celorlalți, aceasta i-a înflorit sub limbă. Nu spune el, vorba cu vorba, că «gândirea se făurește în gură», într-unul din primele manifeste dada? O spune. Nu-i rămânea, acum, decât să scuipe de sub limbă incendiara sămânță înflorită. Să se bată cu pumnii în piept, ca deținător, de-acum, al unei licențe în expansiune. Să urle. Să țipe. Să țopăie, precum „contemporanul” Chaplin. Diabolica lui inteligență (sunt memorabile cuvintele lui Claude Semet, dintr-o scrisoare către Șașa Pană: „je suis littéralement terrorisé par la fantôme de l'intelligence de tza”) îl slujea cu înversunare. El își asuma jucarea unui rol, a rolului capital al vieții sale. Își calcula, neîndoios, gesturile, mișcărilor, modurile vocii. Le repeta, probabil, în oglindă, pentru a-i ieși perfect pe scena de la Cabaretul Voltaire. Știa că se dedă unei acrobații întemeietoare. Mai

știa că această plutire pe sârma risipită în haos, că acest joc straniu nu poate dura la infinit și, ca atare, în 1922, decreteează moartea celebrei sale născociri: Dada. Reușita Lovitură a fost de Maestru. Avea numai 26 de ani. Marcea manifestelor sale rămânea, fulgerare vie, săpată pentru totdeauna pe hârtia oxidantă a secolului: «Dada e un câine, un compus, argilă abdominală (...) / Dada este un microb virgin (...) / Dada e cameleonul schimbării rapide și interesate / Dada e împotriva viitorului. Dada e mort. Dada e idiot. Trăiască Dada (...) / A te culca pe un brici și pe purici în dragoste - a călători în barometru - a te urina ca un cartuș - a face greșeli, a fi idiot, a face dușuri de sfinți mărunți - a fi bătut, a fi mereu ultimul - a striga contrariul celor spuse de celălalt - a fi sala de redacție și de baie a lui Dumnezeu care face în fiecare zi baie în noi în compania băiașului - iată viața dadaistilor. / A fi inteligent - a-i respecta pe toți - a muri pe câmpul de bătaie - a subscrie la *Imprimut* - a vota pentru *Cutare* - a respecta natura și pictura - a urla la manifestările Dada - iată viața oamenilor».

*

Prăpădul dadaist sau iadul dadaist - sunt dator să adaug - s-au dezvoltat, deopotrivă, pe principiul rostogolirii bulgăreului de zapadă. Intuiția de la București a fost continuu verificată, nuanțată, dusă la apogeu. Deși suntem pe un teritoriu unde probe certe nu se pot aduce niciodată, unde se lucrează numai cu incendieri ale personalității, numai cu revelații, numai cu pulsații ale interiorității ființei, vin cu câteva propuneri de apărare, de întărire a ideii că Tristan Tzara dămboveanu este fratele legitim, legal al lui Tristan Tzara elvețianul. Le voi rostogoli în scenă pe rând.

■ Aduc, mai întâi, în prim plan, un articol scris în 1964 și publicat în *Le Figaro Littéraire*, de Pierre Mazars, intitulat, nici mai mult, dar nici mai puțin, decât astfel: *Dada est né en Roumanie / Tzara est mort à Paris*. Inspirat titlu! Textul în sine nu este decât oarecum lămuritor în chestiunea pe care o urmărim. Criticul francez aduce în discuție un crâmpeli de destăinuire a lui Tzara, dar nu nuanțează: «Ceea ce mi-a hotărât, poate, destinul, mi-a mărturisit într-o zi, a fost lectura cărții unui medic. Un psihiatru, cred. Eram foarte tânăr pe atunci, în România. Acel medic demonstra că poezii romantice și simboliste erau oameni aparte, trăind rupți de societate (...) / Începuturile Dada nu au fost ale unei arte, ci ale unui deznăd, a spus Tzara... Frumosul și Adevărul în artă nu există; ceea ce mă interesează este intensitatea unei personalități».

■ Al doilea text pe care-l convoc este apărut în revista *Phantomas*, din Belgia, nr. 125-127, pp. 3-5, și îi aparține lui Serge Fauchereau. Titlul acestuia este, iarăși, eclatant: *Dada existait avant dada*. Cităm fragmentele care ne interesează: «Cunoștea tânărul român *Alcoolurile* lui Guillaume Apollinaire? E puțin probabil. Poate că a auzit vorbindu-se de expresionismul german, de futurismul italian, dar poemele

sale sunt fără legătură cu aceste curente. Poate a avut cunoștință de unele texte ale lui Urmuz, cel supranumit Jarry român, un straniu personaj care va sfârși prin a se împușca fără o cauză cunoscută, într-o zi de noiembrie 1923... Subliniem mai degrabă că există în literatură, ca și în cultura populară din România, o întreagă tradiție a absurdului. La 1915, cel care de acum înainte semnează Tristan Tzara, stăpânește toate mijloacele. (sublinierea mea - n.tz.) Priviți lungul poem *Insomnie*, al cărui început caracteristic parodiază pe Dumnezeu. Deja sintaxa este schimbată și în secvența poemului *În gropi fierbe viața roșie*, el o dinamitează pur și simplu: «iar tu vorbeai cu elefanții la circ, ca lumina / nu vreau să mai fii bolnavă, știi / azi dimineată (...) pentru ce să vrei să fluierei telefon / nu eu nu vreau eu nu vreau și mă strânge MULT PREA TARE / (...) uite, o lumină ce-ar putea să fie neagră / floare / pe crini de oțel și de sare să-mi spui încă o dată / că mama ta era bună». / Dada nu va merge niciodată mai departe în dezarticularea limbajului poetic, în ciuda suprimării cuvintelor înșeși, cărora nu le va lăsa decât sunetele. Astfel încât în 1923, în *De nos Oiseaux*, Tristan Tzara va relua fragmente întregi din aceste poeme pe care va fi suficient doar să le traduca (...) Astfel am descoperit, puțin mai târziu, că Tzara deja tradusese literalmente minunatul haiku: „în oțel de gheață / sună / tu dormi când plouă?” Chiar și mai puțin mulțumitoare, n-am totuși nimic de schimbat la traducerea mea, pentru a lăsa poemul românesc să trăiască independent și a arăta că poemele dadaiste existau înainte de dada».

O simplă mențiune de făcut. Da, Tristan Tzara cunoștea *Alcoolurile* lui Apollinaire. Cu siguranță că discutase îndelung despre Apollinaire cu prietenul său, Vinea.

■ Un alt punct de apărare este o supoziție. Cei doi adolescenți și-au petrecut vara lui 1914-1915 la Gârceni, o așezare de lângă Vaslui, unde familia Rosenstock (acesta e numele real al lui Tzara) avea o proprietate. S-a păstrat o fotografie a unui gater, parte a acestei proprietăți. S-a păstrat și o fotografie a lor, memorabila: într-un luminiiș de pădure, Vinea ține de căpăstru un cal, alături fiind Tzara, scund, purtând ochelari. În imagine se poate vedea, de asemenea, un pădurar și câinele său. Au scris amândoi versuri în draci, fiind într-o genială vibrație poetică. Poeziile lor sunt însă așa de asemănătoare, încât nu poate fi exclusă ideea unei prealabile înțelegeri între ei, fie a alegerii unor teme comune, fie a realizării unor texte încrucișate (poeme simultane, concomitente?), fie a dedicațiilor reciproce. Citirea, unul după altul, a poemelor *Dintr-o vară*, a lui Ion Vinea:

«... ce romantic am trecut pe cal
printre mestecenii cu brațe de fum,
către casa de grinzi cu perdelele albe.

Era cald și sofale adânci și pe masă cafea,
Tristan Tzara, când ai ascultat întâmplarea,
pădurarul își fluierea câinele
și cerbii cu botu-n lac își beau stelele.
Iar eu am scris rândurile acestea
în amintirea orelor de șah
din codru-n care l-am citit pe Nietzsche»

și *Vino cu mine la țară*, a lui Tristan Tzara:

«Rătăcesc prin pădure
Cerșetori ȱgani cu barbă de cenușă
Că ȱ-e frică dacă-i întâlnești
Când își freacă soarele pleoapa pe poteci.
Călare o să mergem zile întregi
o să poposim în hanurile sure,
Acolo legi multe prietenii,
Te culci noaptea cu ȱata hanguliul.
Sub nuci - pe unde trece vântul greu ca grădina de ȱântăni
O să jucăm șah
Ca doi farmaciști bătrâni
ȱi soră-mea o să citească poezii în hamac»,
nu lasă nici urmă de dubiu în privința celor susținute mai sus.

■ În același an, 1915, pe urmele vechiului *Simbolul*, de la 1912, Ion Vinea scoate revista *Chemarea*. *Avertismentul*

Totdeauna despre avangardă (II)

35

cuprins în primul număr, scris, aşadar, înaintea manifestelor de la Zürich ale lui Tristan Tzara, lasă şi el să se întrevadă existenţa unei stări de spirit în fierbere:

«Apariţia acestei reviste e anti-patică (...). Să ieşim deci cu platoşe tari sub veste. Să înlocuim hărţile din redacţie cu panoplii la îndemână; să avem bombe asfixiante prin coşuri, şi creioane cu şiş (...).»

Prin urmare, dacă în Bucureşti, la 1915 Vinea putea scrie, sfidător, despre „bombe asfixiante” şi despre „creioane cu şiş”, nu prea cred că mai avem de ce ne mira că în 1916, la Zürich, fratele său siamez, Tristan Tzara, detonează bomba dadaistă.

■ Aş mai putea, de asemenea, insista asupra faptului că demarajul european extraordinar al înnoiesteanului prin naştere este şi o consecinţă a acumulărilor de acasă, din patria română. Claude Sernet a realizat, la Paris, în 1965, o ediţie cu poemele scrise de Tristan Tzara în limba română, înainte de a părăsi România: *Les Premiers Poèmes / suivis de 5 poèmes oubliés*.

El susţine, în linii mari, aceeaşi ipoteză, a „pregătirii în taină” a viitorului protagonist pentru Spectacolul fulminant pe care-l va declanşa: «Mişcarea DADA. aşa cum s-a deslănţuit extraordinar pe mai multe planuri în acelaşi timp, inclusiv pe cele fireşti, cu inevitabilele ei incidenţe politice, s-ar fi putut naşte şi dezvolta în România şi în limba română?»

Această întrebare, mi se pare, n-ar trebui să comporte decât un sincer răspuns negativ, deşi - fără îndoială, - acela care în curând va provoca explozia, presiindu-i mai mult sau mai puţin necesitatea şi iminenţa s-a pregătit tainic în acest loc (sublinierea mea - n.tz.). Oricum, dacă prin imposibil ar fi fost aşa, zbirii însărcinaţi cu protejarea şi menţinerea sacrosantei ordini stabilite, în faţa borborismelor stupefacţiei unanime şi potrivit legilor în vigoare ar fi înăbuşit curând între zidurile unui spital de nebuni sau într-o temniţă vociferările exaltatului nonconformist care s-ar fi hazardat să se lanseze într-o asemenea aventură, acolo şi atunci absolut de neconceput».

Într-adevăr, găsesc şi eu - pe urmele lui Sernet - oricâte de mult aş fi dorit contrariul, că Bucureştii nu ar fi putut niciodată înghiţi un tăvălug atât de turbulent precum dadaismul. Dacă Tristan Tzara n-ar fi plecat spre Zurich, este o chestiune de bun simţ să fim de acord că dadaismul ar lipsi complet din filele atâtor enciclopedii, dicţionare, albume, în care astăzi se lăfăie împărăteşte.

■ Sa nu uităm să amintim, în fine, şi faptul că în momentul în care s-a pus alegerea titlului culegerii poemelor româneşti între copertele unui volum (Sasa Pană sugerase formula: *Poeme dinainte de Dada*), Tristan Tzara nu a fost de acord, răspunzându-i într-o scrisoare bine cunoscută exegetilor, că acest fapt «(...) ar lăsa să se presupună un fel de ruptură în personalitatea mea poetică, dacă mă pot exprima astfel, datorită a ceva care s-ar fi produs în afara de mine (dezlanţuirea unei credinţe similiste, pentru a spune aşa: dada, care la drept vorbind, n-a existat niciodată, căci a fost continuată prin izbitori mai mult sau mai puţin violente şi determinante, dacă vreţi, însă continuitate şi totuşi interpenetrate, legate de modul superlativ de o necesitate latentă. / Aşadar, vă propun titlurile următoare: / T.T. - Primele poeme / sau mai degrabă / Primele poeme / de T.T. / culese şi urmate (sau precedate) de o postfaţă (sau prefaţă) (sau de un comentariu) de S. P.».

Afirmările lui Tzara sunt de o claritate de cristal. Şi, fiind ale lui, ale chiar celui care a „născut” dadaismul, trebuie înşuşite fără rezerve.

■ De altfel, odată ajuns la Zürich, Tzara nu numai că nu s-a dezis de ceea ce scrisese în limba română, ci a avut în permanenţă sub priviri poemele scrise în România. În mai multe rânduri, sintagme ori versuri întregi din acestea le-a preluat şi le-a topit în textele noi, redactate în limba franceză.

Dau câteva exemple pertinente de asemenea preluări în volumul *Doudzeci şi cinci de poeme*, din 1918, de la Zürich. Versul din poemul *Le dompteur de lions se souvient* (Dresorul de lei îşi aminteşte): „souvenir senteur de propre pharmacie vieille servant” (amintire miros de farmacie curată servitoare bătrână”, este o simplă transcriere din poemul *Vacanţă în provincie*, tipărit în revista *Chemarea*, a



Horia BERNEA, „Coloana”, (studiu din calet de schite), tuş şi acuarela

lui Ion Vinea, din 4 oct. 1915. Redăm, pentru edificare, fragmentul respectiv din poemul românesc: „Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru / Amintire cu miros de farmacie curată / Spune-mi servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată, / Şi tu verişoară cheamă-mi atenţia când o să cânte cucul”.

În *Pelamide* (Pălămidă) avem: „La folle du village couve des buffons pour la cour royale” (nebuna satului cloceşte bufoni pentru curtea regală”). Este vorba de ultimul vers din poemul românesc, din 1914, *Tristeţe casnică*: „Calul mănâncă şarpele nopţii / grădina şi-a pus decoraţii de împărat / Înstelată rochie de mireasă - lasă / să-ţi omor în infinituri, noapte, carnea credincioasă // nebuna satului cloceşte măscărici pentru palat”.

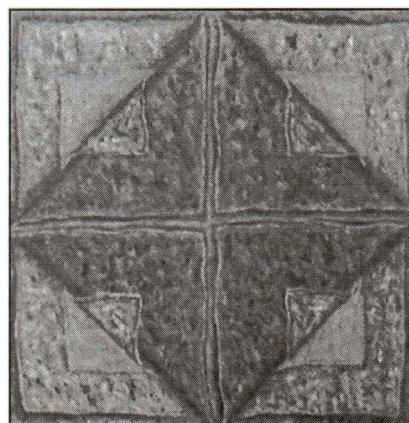
Din aceeaşi poezie, *Tristeţe casnică*, primul vers din strofa: „gândurile mele se duc - ca oile la păscut - în nesfârşit / plâng în fluier pe câmpie triste părţi de biografie / mă înec în deznădejde de fenomene seismice / şi pe străzi aleargă vântul ca un câine fugărit”, este transcris aoidoma, în limba franceză, în poemul *Amer aile soir* (Amar aripă seară): „mes pensées s'en vont - au pâturage les moutons - vers l'infin”.

Încă un lucru, cu adevărat demn de consemnat: Tzara însuşi nu s-a dezis niciodată de locurile sale natale, de România. Îmi reamintesc cu mare plăcere emoţia cu care am trecut prin palme, la Biblioteca Doucet, din Paris, unde se află în totalitate manuscrisele lui (de curând aici au fost aduse şi manuscrisele lui Cioran), nişte pagini care începeau cu următoarele cuvinte: «(...) C'est en Moldavie sur les contreforts des Carpathes, que, il y a plus de quarante-neuf ans, je suis né. Jamais le souvenir de mon enfance passée dans ces pays auréolés par la splendeur du soleil et le mystère du monde ouvert à mes jeunes yeux, ne m'a quitté. Je ne puis évoquer qu'avec émotion ce pays dur, où les valeurs essentielles de la vie, sous leur aspect rude et tendre à la fois, si proche de la nature, ont gardé la fraîcheur de la jeunesse du monde (...)».

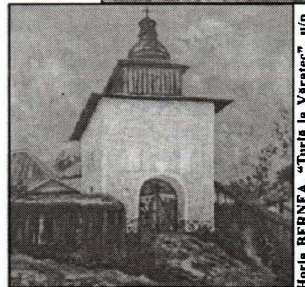
Iată şi o încercare de traducere a acestui text: «M-am născut în Moldova, pe contraforţii Carpaţilor, acum mai bine de 49 de ani. Niciodată amintirea copilăriei mele petrecute în aceste ţinuturi aureolate de splendoarea soarelui şi misterul lumii, deschise aici ochilor mei tineri, nu m-a părăsit. Nu pot evoca decât cu emoţie această faţă aspră, unde valorile esenţiale ale vieţii sub aspectul lor frust şi tandru totodată, atât de apropiat naturii, au păstrat prospeţimea tinereţii omenirii.»

Poate fi găsită o definiţie mai potrivită a acestei străvechi părţi a României, decât aceasta dată de Tzara, care o defineşte ca vatră inconfundabilă a „prospeţimii tinereţii omenirii”? Mă tem că nu.

Nicolae TZONE



Horia BERNEA, „Prapor”, u/p



Horia BERNEA, „Turia la Vârâtesc”, u/p

Cultură umană și animală?



Horia BERNEA, „Curie”
(studiu din caiet de schițe), tuș

Poți spera astăzi că vei dobândi un plus de luciditate în efortul de a înțelege lumea vieții și a omului, dacă îi ieși în serios pe Kant și Husserl. Trebuie așadar să începi cu analiza critică a rațiunii sau să practici o veritabilă „epoche”, pentru a-ți elibera conștiința de stereotipuri, clișee. O astfel de atitudine ne sugerează Dominique Lestel, autoarea eselui „Originile animale ale culturii”, publicat cu sprijinul Ministerului Culturii din Franța și tradus în românește de Costin Popescu.

Domeniul de avangardă, ca biologia moleculară, etologia - știința comportamentului animal în mediul său natural - nu a reușit să producă, în pofida volumului impresionant de fapte empirice scoase la iveală, decât o revoluție ascunsă, aproape neluată în seamă. Gândirea antinomică a culturii și naturii, a omului și animalului, stimulată de obsesia propriei noastre specificități, de viziunea antropomorfizantă sau de perpetuarea modelului cartezian al „animalului-mașină”, prin teoriile behavioriste contemporane, sunt principalele înșirii care au făcut dificilă, în opinia autoarei, punerea în adevărată lumină a contribuției fondatorilor științei etologice, precum K. Lorenz, Von Frisch, Nico Tinbergen etc., sau a investigațiilor de teren de lungă durată întreprinse de William Hamilton și Jane Goodall.

Prefața lucrării sus-amintite anunță o veritabilă răsturnare teoretică în privința înțelegerii omului și animalului, o revoluție generatoare de frisoane și suferințe narcisice - „a patra rană după cele provocate de Copernic, Darwin și Freud”. Tezele principale care motivează întreaga construcție argumentativă pot fi sintetizate astfel: fenomenul cultural este intrinsec viului, cultura umană fiind un caz particular. Distincția om-animal nu se suprapune distincției dintre cultură și natură. Există prin urmare o pluralitate culturală, nișe diferite de dezvoltare înscrise în aceeași logică a viului. Cum nu putem concepe cultura fără subiect, constituim împreună cu animalele o „istorie naturală și culturală a subiectivității”. În consecință, trebuie să regândim identitatea umană, plecând de la reconsiderarea relației noastre cu animalele. „Zoologia culturală” și antropologia devin părți componente ale aceleiași sistem teoretic, al „științelor sociale lărgite”.

Ideea de cultură animală este incompatibilă cu reprezentările mecaniciste sau modelele reducionistas de înțelegere a psihicului animal. A demonstra că animalul nu este un automat lipsit de interioritate, subiectivitate, că viața sa este ireductibilă la un set de reacții viscerale sau musculare nu mai constituie în prezent o dificultate. Competența folosirii sau confecționării uneltelor, flexibilitatea reacțiilor în vederea rezolvării de situații-problemă, intenționalitatea și capacitatea de anticipare, utilizarea unor tehnici sociale de cooperare precum negocierea sau partajul, prezența unor comportamente gratuite, cu o vădită dimensiune simbolică, sunt temeiuri suficiente în acest sens. Există o diversitate de studii pe care Dominique Lestel le înserază în capitolul I, într-o veritabilă istorie a științei animale, demers teoretic marcat de numeroase etape, originându-se în ideile carteziene ale epocii moderne și continuând până astăzi prin amplele cercetări de sociobiologie, ecologie comportamentală, etologie cognitivă și psihologie comparată.

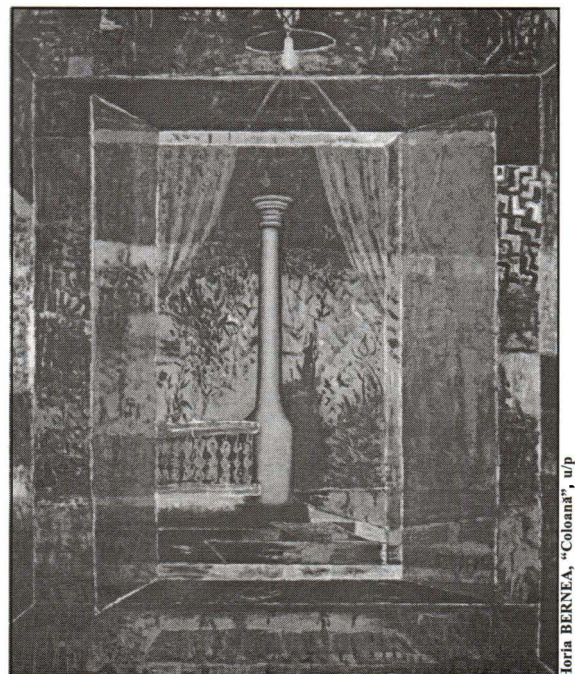
Conceptul de cultură animală este destul de controversat, chiar și în rândul teoreticienilor comportamentului animal, așa cum autoarea încearcă să ne prezinte în capitolele II și III. Considerată neutră din punct de vedere axiologic, această noțiune face referință, sub aspect extensional, mai curând la comportamente, decât la obiecte. Intensional vorbind, sunt relevante criteriile semantice precum: variabilitatea comportamentală între populațiile aceleiași specii, inovarea de comportamente, propagarea acestora de la inițiator, constituirea lor în tradiții și difuzarea intra și intergenerațională prin imitație, ucenicie comună, învățare. Unele observații consemnate sunt surprinzătoare. Aflăm, bunoară, că macacii japonezi utilizează tehnici culinare, cum ar fi spălătură cartofilor în apa de mare; pițigoi britanici dovedesc ingeniozitate în deschiderea dopului de ceară al sticlelor de lapte; furnicile din genul *Atta* cultivă peste 550 de specii de ciuperci lepitotacee, recunoscându-li-se meritul de a fi inventat agricultura înaintea omului, iarmamele-cimpanzeu dovedesc reale calități pedagogice în deprinderea puilor cu tehnica spargerii nucilor, evidențiind prin comportamentele lor autentice funcții ale instruirii umane: captarea atenției, demonstrația-model, schematizarea tehnicii de învățat, semnalizarea momentelor critice, controlul frustrării (ajutorarea) etc.

Ideea de cultură animală devine problematică atunci când se ia în discuțierolul factorilor naturali (genetici și de mediu) în inițierea, transmiterea și învățarea unor comportamente noi, revenindu-se implicit, însă într-un alt plan, la mai vechea opoziție „natură - cultură”. De aceea, în ultima parte a lucrării autoarea recurge la întemeieri de ordin psihologic, sociologic și chiar filosofic, centrând logica demersului argumentativ pe concepte-cheie precum: *comunicare, lume trăită, subiect, conștiință, libertate*. Comportamentele animale nu sunt subordonate în exclusivitate unei „raționalități instrumentale”, adaptative. Există și o „raționalitate expresivă” - nevoia individului de a-și exprima subiectivitatea - în baza căreia putem înțelege comunicarea, manifestările ludice și estetice. Animalul accede la un nivel semiotic de comunicare, comparabil cu limbajul uman. „Dansul albinelor”, „bătăutul tobelor” și țipetele maimuțelor, cântecele pasărilor, fluierăturile delfinilor etc. evidențiază o semantică bogată și funcții ale comunicării (expresivă, reglatorie, ludică, de autoidentificare) prezente și la om. Jocul, arhicunoscut în lumea animală, relevă existența unui nivel metacomunicațional, devenind un act de comunicare despre ceea ce nu este. Mușcatul ludic este diferit de mușcătura efectivă. Inversarea rolurilor, handicapul autoimpus, absența tacticilor de luptă pentru a nu produce răni demonstrează că animalul are conștiința jocului. Comportamentele simbolice dezvăluie totodată sensibilități estetice, simțul comicului sau

chiar al umorului. Numeroase studii fac referință la biomuzicologia pasărilor sau a balenelor, picturile cimpanzeilor, estetica construcției cuibului la păsări, etalarea ostentativă a penajului etc. În consecință, animalul nu este o existență opacă, asemenea lucrurilor; el posedă o interioritate pe care însă nu o conștientizează din plin ca omul. De aceea, explicația cauzală a comportamentelor animale trebuie să cedeze locul interpretării, atitudinii fenomenologice și hermeneutice. Raportarea animalului la realitate este mediată de percepție, simțire și motricitate, care circumscriu orizontul propriei libertăți. Distanțele dintre sine și obiect nu sunt doar percepute, parcurse, ci și trăite, spațiul fizic transformându-se în lumea subiectivă a preferințelor și a respingerilor. În hiatusul dintre trebuință și satisfacerea ei își are originea instituirea animalului ca subiect. Mediul de viață al animalului devine propria-i lume trăită, ireductibilă la realitatea fizică. Datorită libertății ia ființă un „orizont de transcendență” a regimului necesității, viața animalului nerămânând captivă principiului supravețuirii. În plus, ea nu este o existență monadică, autosuficientă, socialitatea primatelor apropiindu-se cel mai mult de cea umană. Sentimentele de simpatie sau compasiune pentru suferințele semenilor, practica demersului egalitar și a partajului, a „agresiunilor moralizatoare” sau presiunii grupului asupra individului susțin ipoteza unei ordini sociale și chiar morale. În concluzie, afirmă Dominique Lestel, putem înțelege ideea de cultură animală doar în contextul acceptării unei diversități culturale, fără a rămâne tributari operării cu concepte restrictive și modele antropomorfizante. Nu există discontinuități, o frontieră precisă care separă omul de animal, întrucât „nu întâlnim fenomene majore existente la unul și inexistente la celălalt”.

A complementariza paradigma „animalului organism” cu cea a „animalului cultural” produce o disonanță teoretică majoră. În primul rând, întrucât însuși conceptul de cultură este problematic. El este utilizat, fie într-o accepțiune foarte largă, pentru a distinge tot ceea ce constituie ansamblul existenței sociale umane, de natură, fie într-o altă restrictivă, semnificând o parte integrantă a acestei totalități, cu o accentuată conotație axiologică, distinctă de economie, politică, sistemul juridic, uneori chiar de religie și știință. Există și o istorie a criticii conceptului de cultură. Ea se înfiripă în cadrul iluminismului, prin celebra idee a înstrăinării omului civilizat de propria-i natură, teoretizată de J.J. Rousseau. De la „critica naturalistă” se trece la „critica culturalistă”, prin raportarea la repere intrinseci, de ordin axiologic (morale - I. Kant, estetice - Fr. Nietzsche etc.), sau etnografic, născându-se noi delimitări sau chiar polarizări conceptuale față de tradiționala opoziție „natură - cultură”, precum: „domeniul mijloacelor - domeniul scopurilor”, „cultură - civilizație”, „cultură - culturi” etc. Lucrarea „Originele animale ale culturii” se înscrie în acest demers reflexiv, constituind o reiterare a naturalismului, cu vădită intenție de părăsire a modelului antinomic de abordare a fenomenului cultural, în favoarea unei perspective integraționiste, evolutive. O astfel de abordare întâmpină serioase dificultăți conceptuale și metodologice. Dacă admitem, împreună cu autoarea, că animalul este un subiect ce posedă o conștiință, înseamnă că acceptăm existența unei „lumi trăite”, a unui câmp de semnificații constitutiv acesteia. Este posibilă, atunci, o hermeneutică a universului subiectiv animal, exclusiv pe calea analizei manifestărilor comportamentale, din moment ce animalele nu posedă competențe lingvistice? Suntem capabili să înțelegem acest univers prin instrumente terminologice (folosite chiar și cu multă lejeritate), specifice lumii omului, fără riscul de a rămâne captivi unui model antropomorfizant? Judecata axiologică, reflexivitatea sunt elemente definitorii ale culturii. Plecând în favoarea ideii continuității natură-cultură, nu anulăm înseși temeiurile critice ale culturii? Să înțelegem că întreaga noastră existență istorică reprezintă obiectivarea „voinței de a trăi”, a efortului de adaptare?

Mihai CHELARU



Horia BERNEA, „Coloană”, u/p

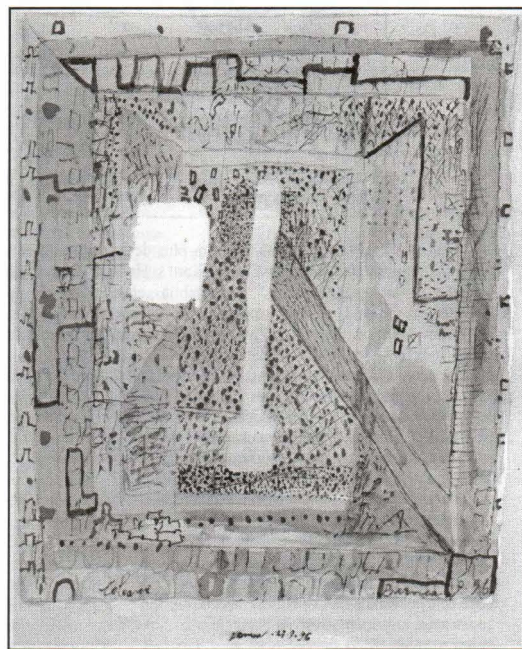
Să încerci să spui despre o carte, indiferent care, a lui Nicolae Manolescu ceva e o sarcină extrem de dificilă. Nu e vorba doar de faptul că ești mereu nevoit să te raportezi permanent la întreg, la întregul unei opere, a unui mod de a gândi, de a concepe critica literară, de a evalua cu mijloace diverse literatura. Ci, mai ales, de smerenia pe care o resimți: câți dintre intelectualii români pot depăși acel bang sonic care să le permită elevația necesară pentru a se afla în preajma unei opere de istorie și critică literară impresionantă? E drept, în ingrată lume românească a timpului nostru, mulți se vor gâsi să afirme că pot chiar mai mult de atât. Cărțile puse pe masă, ale criticului vs. cărțile celorlalți despre el, spun însă altceva. Claritatea, unul dintre principalele atribute manolesciene, nu e condiția suficientă pentru facilitatea receptării. Planeta e prea mare și mult prea complexă, ca să fi fost cartografiată integral deja. Talia criticului e recunoscută, dar personalitatea sa va cere mult timp spre a fi descifrată. Or, pentru ca "modelul Manolescu" să fie deplin și să ne situăm față de critic fără erori grosolane, e nevoie să știm totul nu doar despre demersul său critic, ci și despre om. Nu mă refer, desigur, la viața sa privată. Mă gândesc la toate acele mobiluri, impulsuri launtrice profunde pentru și întru a crea, la partea sensibilă a ființei sale, care din exercițiul critic încheiat sunt greu de întrevăzut, fiind mascate, poate tocmai de rafinamentul gândirii ce compune un limbaj economic, enunțat, expulzând din sine, aproape total, procesul elaborării mentale. Ne este oferit un „produs” final, șlefuit până aproape de perfecțiune, în care ideea e complet acoperită estetic. Concizia stilistică, înveșmântând integral ideea, pentru a ne-o oferi de-a gata, ne privează de procesul plămadirii. Iar acesta trebuie să ne intereseze cel puțin la fel de mult ca înfăptuirea finală, dacă vrem să-l înțelegem just pe critic. Iată de ce volumele intitulate sau subintitulate „Teme...” mi se par atât de valoroase. În ele găsim impulsul primordial al ideii ce abia se naște. Un laborator al inimii, deoarece totul pornește din plăcere, plăcerea de a privi și de-a asocia, plăcerea de a citi și-a comenta. *Temele* pot fi asimilate unui jurnal manolescian, în lipsa jurnalului asumat. Poti găsi în ele de toate. Analiză critică la impuls, dar perfect structurată, încât vadește ca Nicolae Manolescu posedă (și e posedat) eminență și funciar (de) spiritual critic. Descriseri ce devin fragmente de proză, uneori poematice, ce-i dezvăluie latura sensibilă, aproape de neobservat al suflet. Comentarii de cărți, darale cărților de suflet, nu ale celor de obligație profesională. Corespondență, note de jurnal, crochiiuri despre muzică sau artele plastice, istorie literară, deducții critice și interogații, polemici pe idei și concepte literare, analiză a metodelor critice. Reflecții morale și sociale. Ecorseuri, iar datorită lor putem vedea în interiorul corpului cercetat.

Volumul *Teme franceze*, apărut anul acesta la editura *Institutul Cultural Român*, este un fragment din această operă „secundară” a lui Nicolae Manolescu, pe care o constituie *Temele*. Este o antologie tematică, alcătuită, prefațată și adnotată de Cristina Chevereșan, care și-a asumat o sarcină de simpatie și smerenie, de erudiție și tenacitate, de dăruire și entuziasm. Ideea și rezultatele proiectului sunt descrise de autoarea selecției în cuvântul înainte, intitulat *Franța din vis*: „Ei bine, selectând textele pentru antologia de față, nu mica mi-a fost uimirea să descopăr că numărul de pagini dedicate literaturii, culturii, realităților franceze în cadrul celor șapte bine cunoscute volume de *Teme* manolesciene îmi depășeau cu mult așteptările. Pregătita suflătește să editez un mic op grațios de câteva zeci de pagini, m-am aflat, după transcriere, în brațe cu un volum în toată regula, ce trecea de două sute de pagini. Să fi descoperit, din aproape în aproape, „planeta ascunsă” din sufletul lui Nicolae Manolescu?”. Iată câteva cuvinte ce circumscriu o temă, un dialog cu o parte a operei manolesciene, un proiect cultural. Criticul însuși nu a fost interesat să separe din *Teme* anumite tematici și mi se

pare perfect coerentă atitudinea, de vreme ce aici ni se oferă nu o construcție intelectuală în primul rând, ci un fluviu fecund de sugestii ce țin de sensibilitate, de „inimă”. Spre deosebire, de pildă, de lecturile spaniole ale lui Calinescu, obiectivate într-un corp, *Temele* manolesciene nu se direcționează decât spre sinele criticului și ne permit să ne apropiem de partea sa spirituală și intelectuală intimă. Temele franceze propuse de Cristina Chevereșan nu știrbesc cu nimic arhitectura sensibilă și subiectivă a întregului, considerațiile rămânând valabile, doar cu câteva note specifice, fie vorbim despre *teme*, fie vorbim despre *temele franceze*. Dovadă că *temele* alcătuiesc un tot organic, și, aidoma unei holograme, imaginea întregului se păstrează complet în fiecare fragment. De aceea nu cred că „planeta ascunsă” – sintagma preluată de Cristina Chevereșan de la Nicolae Manolescu, criticul utilizând-o pentru a preciza partea necercetată, ocultă a unui fenomen literar, și îmbogățită de antologatoare cu un sens de eros spiritual – o găsim în dragostea criticului de la Cenaclul de Luni pentru Franța și cultura franceză, ci ea se află în întregul temelor și este, dacă vrem să-i dăm un nume, deși tot reductiv va fi și el, dragoste de arte, dragoste de literatură, de gândire ce explorează lumea reală și a ficțiunii, de eros intelectual, toate acestea izvorând dintr-un mod de a fi ce a impus criticului un *modus vivendi*. Dar, cum partea păstrează întregul, vom regăsi „planeta ascunsă” și aici, în temele franceze. Ceea ce nu înseamnă că temele franceze nu aduc ceva nou, ceva specific. Prin ele ni se relevă mai bine intimitatea criticului cu litera și cultura franceză, cu toposul și arhitectura Franței, cu imaginația abstractă și poetică franceză, cu spiritualitatea și gândirea teoretică franceză. Noi asociem figura lui Nicolae Manolescu cu verbul „a gândi”, dar în *teme* îl descoperim altfel: gândirea sa e aici un mod de a privi. Pare o metamorfoză, dar de fapt nu este, privirea precedând actul critic. E greu de spus câte din eșafodajele teoretice născute din „privire” au intrat în retortele de decantare și distilare, pentru a se rafina, pentru a se sublima, captând integral atributul gândirii și a ne fi oferite ca aserțiuni finale! Ar fi o temă de cercetat aceasta, deloc facilă. Cred că laboratorul de idei manolesciene aici se află, în teme, în capacitatea de a privi, de a-și utiliza sensibilitatea ca izvor. Dacă acceptăm că „artă” înseamnă mai degrabă a privi decât a gândi, lăsând la o parte problema punerii în expresie, ce țin întotdeauna de gândire, și de talent, putem descoperi în teme, și în temele franceze, un Nicolae Manolescu care trăiește ca artist. El vede obiecte, forme, existențe, curgeri, metamorfoze, culori. Gândirea nu și-ar găsi niciun rost, dacă ființa noastră nu ar fi capabilă să capteze vibrațiile adevăratei realități a lumii, pentru că universul ce este, dacă nu o vibrație, cum ne parvine, dacă nu ca vibrație, cum îl percepem, dacă nu acordând vibrația propriei noastre ființe la vibrația sa? Nicolae Manolescu reușește acest lucru, de a trăi ca artist, dar, funcianamente solidar analizei și sintezei, după ce-și încarcă sufletul cu privirea, se va așeza cu bogăția dobândită la masa cu uneltele criticului, pentru a pune ordine în frumusețea haotică a lumii, transferând frumusețea naturii în frumusețea unei grădini. Contemplând frumusețea, admini ce este efemer, pentru că totce e formă materială, nu e de fapt substanță, ci izvorăre a unor posibilități de existență. Fără capacitatea de a contempla efemerul, nu poate exista nici substanța umană. Pe când gândind, căutam ce este peren ori, poate, doar atribuim perenitate efemerului. Vad în acestea calea lui Nicolae Manolescu, drumul său de la micro- la macro-univers, de la floare la desenul florii, de la vremelnice la etern. Și cum, mai ales, demersul său pornește de la cărți, el innoblează efemeridele cu atribute ale imortalității.

Chiar dacă stilul bine cunoscut al criticului rămâne intact în *temele franceze*, apare într-un loc un verb ce pare atât de străin spiritului manolescian, spirit (și limbaj) creat

Planeta ascunsă*



Horia BERNEA, „Coloana”, acurarea și tuș

mai ales pentru a acoperi noțiunea de obiectivitate. E verbul „a plăcea”, „Unde am citit asta? Nu știu, darimi place. După cum, dacă nu l-ar fi folosit Ionesco, mi-ar fi plăcut să pun eu titlul *Journal en miettes*”. Ciudat cum acest verb rostit simplu (dar cu mare satisfacție) cotropește întreaga carte, o carte alcătuită din texte publicate în periodice într-o lungă perioadă de timp, scrise la intervale oarecare. Aduagat celor „dintâi cărți ce mi-au însemnat adolescența”, ale lui Jules Verne, ale lui Daniel Defoe, putem capta o imagine manolesciană diferită de cea „publică”. Un lector profesionist, un critic debitor travaliului lecturii, pare, prin obligație, prin servitutea de a obiectiva, înstrăinat de poftă, de dorință, de plăcere. Dar iată că motorul demersului critic și carburantul se alcătuiesc din toate acestea. La moartea lui Roland Barthes, al cărui nume revine desori în paginile *temelor* Nicolae Manolescu mărturisește: „Nu l-am cunoscut, nu l-am văzut, nu l-am auzit vorbind: și totuși moartea lui mi se pare o intolerabilă despărțire. Cum poți resimți astfel dispariția unui om de care te leagă doar lectura câtorva sute de pagini?”. Prin rîcoșeu, putem înțelege relația dintre universul livresc și cel critic. O operă afină se substituie omului care, murind, devine motiv îndurerării. În alt loc, îl regăsim pe critic transcriind pagini din Barthes („Capăt doar pentru două zile *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). O citeșc pe nerăsuflăte. Apoi transcriu, de mână, mai multe zeci de pagini, aproape totul”), cu o vădită satisfacție. Un sens profund se deschide. „Manualitatea” creației, reproducă prin transcriere, manualitate al cărei înțeles e fixat în „Măna și stilul”, devine un ritual erotic. Dacă între mijloacele discernământului critic făcute publice de Nicolae Manolescu stă la un loc de cînste *gustul*, în intimitatea criticului descoperim erosul. E firesc atunci să înțelegem că actul critic al lectorului profesionist e și traumă. Cât de dizgrațioasă poate fi mângăierea cu o carte urâtă, cu o carte citită din obligație doar! Ce timp pierdut din timpul ce ar fi trebuit hărăzit cărților frumoase.

O altă mărturisire ne poartă spre structura sa intelectuală nativă. „Aproape toate revelațiile intelectuale ale adolescenței mele au fost legate de noțiunea de „sistem”: cu alte cuvinte, mi-a venit mai ușor să observ și să memorez relația, legătura, raportul dintre două lucruri decât lucrurile înseși”.

Printre investigațiile critice, sociologice, morale, putem descoperi și un Nicolae Manolescu antrenat de umor (în „Adevărata morală a unei fabule”, de pildă), dar și un investigator sui-generis, în „Femeia din vis”. Un detectiv ce pornește, cum altfel, tot din livresc, pentru a descoperi pe străduțele dintre avenue des Ternes și avenue Niel, „femeia din vis” a lui Caillois. Antrenul scurte evocări mi-a amintit de Llosa. Așa cum alte pagini mi-au amintit de jurnalele lui Radu Petrescu.

Cristina Chevereșan a împărțit *temele franceze* în trei secțiuni: *Texte franceze*, *Pretexte franceze* și *Contexte franceze*. În relație intimă cu propriul ei proiect, trebuie să credem că în arbitrarul oricărei posibile sistematice, aceasta este cea mai profitabilă și un sprijin oferit lectorului.

Ceea ce ne oferă cartea în plus, dincolo de faptul că e o carte de Nicolae Manolescu, și încă una de plăcere, din care putem întrevede profilul criticului printr-o fantă deschisă în mod neașteptat, este Franța manolesciană. Care diferă, de exemplu, de Franța celiniană (care e și Franța anticarului Volland), de Franța lui Gide. Dar care seamănă – sau poate e iluzie doar, pentru că ecoul niciunui „existențialist” nu sună aici – cu Franța lui Sartre, a lui Camus. O țară care e luată la început în stăpânire prin lectură, prin Jules Verne, prin Balzac, prin Hugo, Barthes, Callois, Molière, Stendhal, Marlaux, Gide pentru a fi bătută apoi cu pasul, furată cu privirea, și, mereu, trăită cu pasiune.

Dan PERȘA

* Nicolae Manolescu, *Teme franceze*, Institutul Cultural Român, București, 2006 – antologie, prefață, nota asupra ediției de Cristina Chevereșan

Actualitatea Basarabiei

Cunoscut eseist, cronicar literar și autor de studii de referință (numai lui Eminescu i-a consacrat nu mai puțin de cinci cărți, e drept că, Theodor Codreanu susține alături de Nicolae Georgescu și Mihai Ungheanu o ipoteză singulară în cultura română, opusă liniei tradiționale, ilustrată bunăoară, de Z. Ornea și Nicolae Manolescu, conform căreia Eminescu fusese exclus din viața politică cu asentimentul lui Maiorescu, situație care dacă s-ar confirma ar necesita ca un întreg capitol al literaturii române clasice să fie rescris), Theodor Codreanu surprinde de astă dată cu o cercetare sui-generis: într-un volum consacrat Basarabiei (ce are reprodus pe coperta întâi colosul lui Michelangelo - David), distinsul confrate abordează problema provinciei din stânga Prutului după două coordonate: destinul politic și destinul cultural. Am început, așadar, lectura cărții cu un vădit interes. Nu cu mult timp în urmă încheisem de citit cartea istoricului american George F. Jewsbury - *Aneaxarea Basarabiei la Rusia, 1774 - 1828* -, consacrată alipirii Basarabiei de către imperiul țarist, întrebându-ne, evident, ce anume aduce nou Theodor Codreanu în cercetarea dumisale. Preocupat de problema Basarabiei încă de la sfârșitul deceniului IX (secolul XX), Th. Codreanu distinge pentru început aportul lui Eminescu la problema basarabeană. În volumul *Opere*, X, Publicistică, I. XI. 1877 - 15. II. 1880, 1989, Eminescu consacră Basarabiei un număr de șase articole, scriind la un moment dat: „Răsărită din rase mongolice, de natura lor cuceritoare, așezate pe stepe întinse a căror monotonie are înăurire asupra inteligenței omeniești, lipsind-o de mlădioșie și dându-i instincte fanatice pentru idei de-o vagă măreție, Rusia e în mod egal muma mândriei și a lipsei de cultură, a fanatismului și a despotiei. Frumosul e înlocuit prin maret, precum colinele unduoase și munții cu dumbrăvi a țărilor apusene sunt acolo înlocuite prin sesuri fără de capăt; La tendințele de cucerire, în așa-numitele misiuni istorice cari-și caută marginile naturale nu e nimic dedesupt decât pur și simplu neștiință și gustul de spoliere. În zadar caută un popor în întinderi teritoriale, în cuceriri, în războaie ceea ce-i lipsește în chiar sufletul lui; Sub niچی o zonă din lume nu va găsi ceea ce Dumnezeu i-a refuzat sau mai bine zicând ceea ce Dumnezeu a voit ca să fie rezultatul muncii a multe generații dedate la lucru” (op. cit., pp. 73 - 74). Fidel deci poetului Mihai Eminescu, Th. Codreanu remarcă cele patru etape ale destinului Basarabiei: 1812, 1856 / 1878, 1940 / 1944, și după 1989, când contrar așteptărilor lumea civilizată considera drept oportună alipirea fără convulsii a Basarabiei la România (în pofida încercărilor de a se dovedi printr-o Istorie a Moldovei și a existenței unei limbi moldovenești și mai nou chiar un dicționar moldovenesc-român, o pledoarie contra acestor elucubrații nefondate întreprinde Al. Husar în „O, Tempora! Lecțiile istoriei”, 1995), șansă evitată cu bună știință de către elitele politice de la București și Chișinău pe motivul că nu este momentul! De necrezut, pentru că momentul fusese creat de dezintegrarea colosului sovietic și abolirea pactului Molotov-Ribbentrop, iar ezitănțele, incertitudinile, temporizarea au facilitat conturarea unui nou stat hibrid Republica Moldova, dependent în bună măsură de fostul patron. Dacă întreg secolul al XIX-lea asupra Basarabiei s-a exercitat o acțiune intensă de rusificare prin impunerea limbii ruse în școli, biserică (unii preoți români au refuzat să oficiaze liturgia în limba rusă) și administrație, în cele două decenii ale veacului XX, când Basarabia a aparținut României, s-a produs un proces neașteptat. Oficialii deplasați în Basarabia, de obicei oameni fără scrupule, au lăsat o proastă impresie asupra locuitorilor provinciei care erau surprinși de comportamentul fraților români. Într-unul dintre jurnalele sale, Paul Goma descrie pe larg starea de confuzie și uimire provocată de funcționăria română deplasată în Basarabia, încât Th. Codreanu scrie: „Când se va scrie adevărata istorie a Basarabiei de după 1812 și, îndeosebi, de după 1940 (am văzut cum un reportaj ca *Ard malurile Nistrului* este și azi refuzat și calomniat), lumea va fi uluită de câte forme opresive și pașnice s-au utilizat pentru nimicirea unei etnii” (p. 30), iar în subsolul paginii acest destoinic cercetător, care este Th. Codreanu, scrie că dacă de aceeași soartă ar fi avut parte evreii sau ungurii, lumea civilizată ar fi fost asmuțită contra Rusiei, numai românii au acceptat resemnați totdeauna orice afront. Totuși, credința lui Th. Codreanu este că Basarabia va continua să fie românească (p. 68), chiar dacă clasa politică de la București și Chișinău dă dovadă de inconsecvență, între cele două capitale existând un fir invizibil distructiv. Astfel, dacă la București s-a strigat „Moarte intelectualilor!”, ei bine, de cealaltă parte a Prutului s-a strigat „Moarte scriitorilor!” (p. 154). În fine, partea a doua, consacrată destinului cultural surprinde vicisitudinile unei populații mult timp lipsită de posibilitatea de a învăța în românește, după 1990 mulți tineri basarabeni urmează liceul sau studii suplimentare în România. De mare folos este însă faptul că, Th. Codreanu întreprinde o trecere în revistă a scriitorilor existenți astăzi în Basarabia, un capitol consacrandu-i-se lui Mihai Cimpoi care semnează și o succintă prefață la volumul, specialist în Eminescu, autor, printre altele a lucrării „O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia”. Sunt astfel examinate operele unor scriitori născuți înainte de jumătatea veacului precedent: Grigore Vieru, Anatol Codru, Ion Vatamanu, precum și alții mai tineri ca Nicolae Dabija, Arcadie Suceveanu, Andrei Țurcanu, Leo Butnaru, Nicolae Rusu, apoi un portret de grup al postmoderniștilor, volumul încheindu-se cu un capitol dedicat domnului Mihai Cimpoi. Lucrare utilă și informată, atât în ceea ce privește destinul politic al Basarabiei cât și a doua parte care oferă informații despre operele unor scriitori basarabeni contemporani, volumul domnului Th. Codreanu se impune ca o carte de referință.

Teodor Codreanu „Basarabia sau Drama sfâșierii”. Ediția a doua revăzută și adăugită. Prefață de Mihai Cimpoi, Ed. Scorpion, Galați, 2003

Ionel SAVITESCU

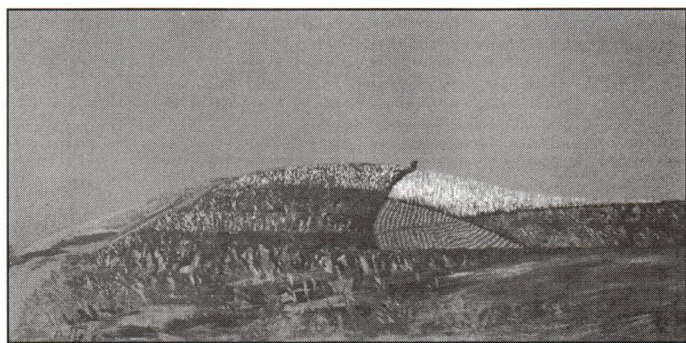
Dicționar de leologisme

- Oricât de generos, norocul nu poate fi îndejuns de nobil, precum asiduitatea.
- Omul e un mare actor, însă predestinat unui rol... *microepisodic*.
- Generații de lebede și degenerații de braconieri.
- Uneori, în balade, ce poezie a înfrângerilor!
- Drumul crucii nu e pentru navetiști.
- Ceva de domeniul fantasticului: se aduna trei-patru doamne și... tac unele la celelalte.
- Pe când New York era mic, un pui de orășel, se numea, probabil, New... Yorkic...
- Trista certitudine a lui Sisif: nicicând nu se va abate din cale, cunoscând, în egala măsură, (și) urcușul mai umilitor decât căderea...
- Ceea ce uneori e mai mult, alteori mai puțin decât o idee – sentimentul.
- Numărul oamenilor demni și fericiti e cu mult mai mic decât al oamenilor doar fericiti.
- Îmi place să citesc Mircea Eliad(a) și *Odiseea*
- Cea mai fanatistică îndeletnicire: să omori... Timpul!
- Trândavul produce mai lesne impresia de om disciplinat, decât oricine altcineva care muncește, „se zbate”, greșind, reluând, sfârșindu-se, retrăgându-se etc.
- Dat fiind că interesul său e fabulos de exagerat, bineînțeles că dânsul nu poate încapea în cercul nostru de interese.
- Nuanța diferențioare a două verbe: a *dezghioa* și... tot: a *dezghioa*... Cel dintâi se referă la porumb, să zicem, și grăunțe, secundul – la ghioc și la „extragerea” de taine și superstiții din cochilia acestuia. În primul caz operează un diftong ce „reduce” o silabă (*dezghio-ca*), în cel de-al doilea – pur și simplu e vorba de o silabă și de un accent lung, „în plus”: *dezghi-o-ca*...
- Nu este exclus ca propria-i moarte să se transforme într-o *legendă personală* de care nu vei auzi anume tu.
- Uneori, sinonimele apar dintr-o exagerată pudibonderie lexicală, spre a se evita, să zicem, o cacofonie, precum în cazul noțiunii *profund*. Ca doar nu-i stă bine unui savant delicat să vorbească despre aspirația la mai: *adânCA CU* noastere...
- Albumul cu fotografii – un prolog al neînțelegerii, un pre-cimitir.
- Coccoșa e semnul lipsei de bună creștere. Însă în sens biologic, nu spiritual.
- Pentru unii, înjosirea la care sunt supuși ar putea însemna și strângere/încordarea arcurilor demnitații lor care, de la un moment încolo, se pot, brusc! destinde...
- Sub aspectul cunoașterii, Sindbad-marinarul încă n-a străbătut nici barem oceanul unui simplu strop de rouă...
- Un volum *enciclopic*.
- A mirării că și comuniștii sunt contra globalizării care ar părea să fie compatibilă cu ideologia lor: că doar e și globalizarea e dictatură a... internaționalismului.
- De – tristă regulă, mediocritățile orgolioase confundă libertatea de conștiință, de intelect cu libertatea limbajului ce degradează în trivialitate și injurie.
- Oare neantul merită să-i adresăm rugăciuni?
- Niciodată misterul nu are de spus ultimul cuvânt. Pur și simplu, ori că e surdo-mut, ori nevorbitor din convingere.

- Dat fiind că s-a cam uitat ce a însemnat totuși *secolul luminilor*, el poate fi confundat cu, pur și simplu, timpul când a apărut electricitatea...
- Dacă Dumnezeu nu a plăsmuit omul „pentru Sine”, ci din dorința ca în Univers să existe o ființă în stare să priceapă și să aprecieze (prin uiluire!) măreția creației Sale, ar reieși că și omul contează drept ceea ce „crează” el să fie remarcat și apreciat de Dumnezeu. E o necesitate mutuală ce nu admite îngrozitoarea singurătate în stare, probabil, să ducă la disperare până și Atoatecreatoarea conștiință divină.
- Când nu ajunge la struguri, vulpea lauda kolhozul (*în dreapta Prutului – CAP-ul*) de cândva.
- Când excepția obține ritmicitate, înseamnă că abaterea de la regulă devine ea însăși regula. (Însă, în plan social, „ritmica” abatere de la lege nu poate fi admisă ca lege.)
- De-ar ști de unde se iau minunății fluturi, de ne-ar vedea cum stăpîm omizile, copii ar protesta prin obișnuita-le izbucnire în plâns.
- Dumnezeu, profesor de toate materiile, de data aceasta anunță o temă paradoxală: *Despre îngereasca răbdare absentă precum însăși arhanghelii*.
- Antagonismul inclus în „perfecta” natură a sferei exprimat prin cele două emisfere care își întorc spatele una celeilalte.
- Este admis a se spune doar *scamatorul cu umbre* sau *scamatorul cu lumini*?
- Cei mai mulți bărbați nu se comportă ca Othello. Ca Hamlet – și mai puțin. Poate doar însuși Hamlet. Astfel că *psihodialectica* lui Shakespeare prinde a da chix, cu toate că rămâne în continuare valabilă.
- Golul pe care îl umpli cu vin te golește de tine însuși.
- Matematica ar fi, metaforic vorbind, o chestiune de inexactități învinse; metafora – de exactități învinse.
- Homer și Borges au dovedit că a fi orb nu înseamnă a fi lipsit de un pertinent punct de vedere.
- Vine un timp când un scriitor sau altul nu mai comite doar greșeli gramaticale, în privința celorlalte însă aproape totul/toate rămân(e) pe vec(h)i.
- Cel puțin în acest secol nu mai cred să vină zile propice pentru a rosti cu deplină îndreptățire cuvântul *fericire*. Otova e deja și va fi cu totul altceva și nicidecum *fericire*. Altceva, otova... și nu obligatoriu deprimant... Însă numai nu *fericire*.
- Cu o praștie în mână, cu o vrabie sau un geam în față, cu primele calcule de balistică în minte – copilul care ai fost, care sunt și vor fi alții.
- Strădania inimii – un mod tainic de a-ți bea propriul sânge.
- De regulă, exclamațiile nu sunt decât cuvinte... fracturate. Inclusiv, exclamațiile de admirație. Cugetând puțin, conștientizează acest lucru grotesc: îl admiri pe cineva, dându-i în față cu vocabile schiloade, fracturate: *Ah!... Vai!...*
- Prostia i-i mereu reavănă.
- E încheiat la toți nasturii, inclusiv la cel natural: buricul.
- Benny Hill cel ingenios până la tâmpenie!
- Medicina încearcă să se dumească de ce rata sinuciderilor e mai mare printre medici decât printre pacienți.
- Prin însușirea de a reflecta, oglinzile sunt niște documente extrem de obiective, însă care își schimbă „conținutul” la cea mai neînsemnată mișcare a lor din loc.
- În timpurile terorismului (ca și ale comunismului) multilateral dezvoltat ni-i cam *tupaku amaru* pe suflet...
- *Derrida* – nume ca și cum surprins în clipa jumătății de tumbă pe care intenționa s-o facă în spațiul trapezei gimnastico-lingvistico-filosofice...
- E de presupus că supraomul ar fi și un supraegoist care nu-și poate fi de folos nici barem sieși.
- Omul ca măsură a tuturor deșertăciunilor.
- Au mai trecut alte sute de ani, însă nici Renașterea, nici Evul Mediu așa și nu s-au transformat în *altă* antichitate. Oricum, nimeni încă n-a declarat-o „oficial” că, oameni buni, a venit timpul să mai investim (și să extragem!) ceva referințe în/din Noua Antichitate.

Leo BUTNARU

39



Horla BERNEA, „Deal III”, u/p

De la Gheorghe VASILIU la George BACOVIA*

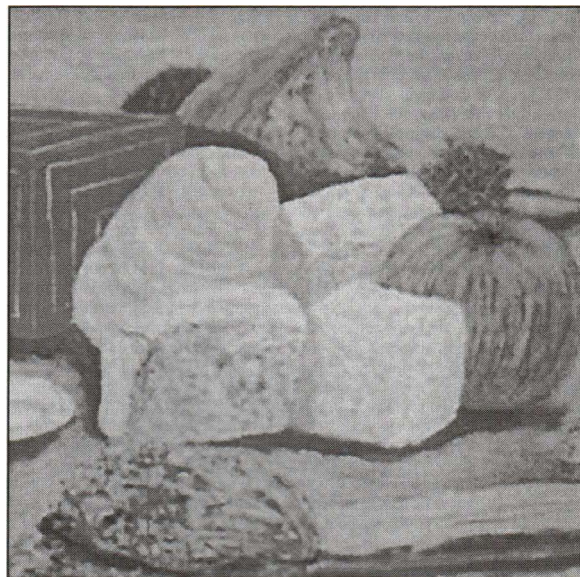
Oboeală prematură – Smuls din seria lui biologică – Primele obstacole – Pedanți profesori și examene grele – Un mic artist al clasei – Lecturi și viziuni sumbre – Îngropat de viu în el însuși – Sindromul de neadaptare – Un proletar care știe latinește – Pentru prima dată G. Bacovia – Avocat ratat – Cel mai trist din acest oraș – Copist la Prefectură – Reviste minore – Provincia își devorează poezii – Domnul Grigore Tabacaru, un prieten – Director de revistă – Vine întinericul

Dacă copilul Iorguț, cum era alintat de familie viitorul poet, ar fi avut sănătatea și constituția robustă a unui Creangă, de pildă, ar fi fost altceva. Poate că Bacovia n-ar fi existat și „bacovianismul” ar fi fost exprimat de un alt poet și s-ar fi numit cu numele acestuia; iar contururile „celății blestemată” ar fi rămas o construcție neconvingătoare, excesiv livrescă, lipsită de forța tragică pe care i-o conferă cel ce se va numi Bacovia.

Timid, închis în sine (născut la 4/17 septembrie 1881), de copil, viitorul poet poartă într-insul premisele și semnele inadapării. „Liniștit, tăcut, sfios, impresionabil din cale-afară încă din primii ani, pune pe gânduri, mai ales pe mama sa, (...) mănca puțin, vorbea puțin, se juca puțin. Părea mai mult că privește și ascultă...”¹ E ceva cu băiatul asta. Cât e ziua de lungă se ține de poalele mamei-si; ființa lui plâpândă cere ocrotire. Uneori se retrage tăcut într-un colț, ca un bătrân, și privește în gol. Surorile și frații săi au altă fire, sunt mai temeinic construiți fizic și psihic; sunt normali, doar mama e foarte lănară; tatăl are 36 de ani și e de profesiune comerciant. O fotografie aflată la Casa memorială din Bacău ni-l arată lat în spate, viguros, cu trăsături voluntare, hotărât să întrețină, cum a și reușit de altfel, o familie numeroasă... Și atunci? De ce aceasta oboeală prematură, această vulnerabilitate și epuizare timpurie, această retracilitate în fața lumii a celui de al patrulea născut dintr-un șir de unsprezece copii? Necazurile încep repede: „Când fu aproape să împlinească 7 ani, Iorguț se îmbolnăvi greu de febră palustră. Locuința părintească se afla în apropierea Bistriței care, în revărsările ei adeseori furoase, ajungea până spre podul de fier, împotmolind malurile. (...) E curios că ceilalți frați și celelalte surori ale poetului nu au fost loviți de acest flagel ce băntuia printre copiii cartierului.”² Destinul lui e trasat, dar nu-l cunoaște nimeni; obstacolele au început, vor fi nenumărate, poate nesfârșite. Acestea îl vor smulge din seria lui biologică ajungând mereu mai „bătrân” decât colegii de clasă. Să fie vorba despre *târziu*, *prea-târziu* bacovian care nu are încă un nume? Bolnav de figuri, nu poate merge la școală: va fi trimis împreună cu Aneta și Tina, surorile sale, la bunica Pachia, la Bogdănești de pe Siret. Acolo e vestita luncă a apei. Ratează înscrierea, care va fi făcută anul următor. Are 8 ani, clasa e prea numeroasă și anul de studii este eșalonat pe doi ani calendaristici. La 13 ani termină patru clase primare, ca premiant, dar cu medii între 8 și 9. Mărunt la trup, pare egalul celorlalți, dar „înăuntru” e mai bătrân cu doi ani. Cu vremea, acest handicap va crește. În gimnaziu patinează bine, face gimnastică, desenează, e preocupat de muzică și literatură; un mic artist, acolo; s-a născut cu talente, cea care i le cultivă e chiar mama Zoia. Dar acomodarea cu noul mediu merge greu, sistemul educațional este scolastic, bazat pe pedepse corporale. Clasa a III-a e ratată. „Pe Iorguț îl vedem citind pe sub bancă în timp ce profesorii ascultau după catalog sau explicau după carte. La el am văzut pentru întâia oară pe Eminescu, Vlahuță, Traian Demetrescu și Alexandru Macedonski...”³ Începe să scrie versuri. Raporturile dintre el și lumea matură nu fac decât să accelereze

nativa sa depresivă: „Pedanți profesori și examene grele.” (Liceu) Efectele interioare ale eșecurilor încep să se exteriorizeze. „Poezia mi s-a pus buturugă în cale”⁴. Și toate, *Plouă, Rar, Sonet, Tablou de iarnă, Pălină, Nevroză* sunt construite, dacă se poate spune așa, pe un fond genetic inițial. Din această clipă, deși probabil exista, Bacovia iese din el însuși, se afirmă ca poet. Mai întâi sub pseudonimul V. George, în „Literatură” lui Macedonski, unde debutează cu poezia *Și toate* în numărul din 20 martie 1899. În același an este premiat la un concurs național de desen, cu cunună și medalie. Dar succesului îi urmează eșecul din anul următor, când rămâne repentin. „Era prea multă asprime în școală și prea puțină înțelegere”, își va aminti Bacovia, cu durere, și peste 43 de ani.⁵ Elev întârziat, cu 4 ani mai mare decât colegii săi, în 1901 promovează anul pierdut după ce se pregătise în particular.

Scrie poezia *Plumb*, semnează, adică, contractul cu eternitatea. Documentarea o face în cavoul Sturzeștilor. Ceva îl chema într-acolo; predispozițiile, premonițiile, întâmplarea, cine poate ști? Sosit atât de devreme în poezie, Bacovia va fi la scara socială un întârziat. Tăcutul acestei nepotriviri nu poate rămâne fără repercusiuni în recordarea sa la lumea exterioară, pragmatică. O durere surdă germează în el și trebuie exprimată. „Predispozițiile spre sumbru, spre izolare, spre o melancolie accentuată, ca alte trăsături, incompletitudinii sau grevări, se născuseră în el odată și veneau dintr-o ereditate deficitară, oboșită. Pentru el, de la început, dacă nu cumva simulează catastrofa, lumea e un cimitir, iubita un preludiv al îngropăciunii, pământul cheamă în măruntăle sale pe amănți, plânsul se relevă ca unica supapă a suportării existenței, toamna (luată ca atare sau ca simbol) devine condiție fizică sau metafizică, amurgul se confundă cu o apă cvasiplaceantă în care letargică, oboșită, absurdă, omenirea își scaldă scheletul; violetul și negrul (amândouă culori de doliu) se identifică înseși capșelii sufletului și perspectivelor lui, perspective închise, rezervând speranței un loc în absurditate ori nici acolo.”⁶ Sindrom acut de neadaptare, ar fi diagnosticul psihiatric; energii negative îi macină corpul, Bacovia are ochi doar pentru paharul pe jumătate gol - este percepția celor depresivi, dezolați, labili. Lumea i se opune și atunci ea trebuie relevată, scriind, în toată nimicnicia ei. O altă putere poetul nu are, decât misterioasa lui intuiție care despoaie de aparențe, relevă chirurgical tumorile desincronizării sale cu lumea, care e provincia, ipocrizia, obturarea orizonturilor. A reuși un text e sinonim cu o răzbunare, o victorie asupra destinului. Viața devine posibilă pentru Bacovia atunci când scrie: e supapa lui, salvarea. Zeul tutelar este entropia, întoarcerea în anorganic a viului. Pe cât posibil poezia îi slujește și de ascuțitoare, înăuntru ei se simte apăsător. Căteva blestemată se reflectă în scribul ei ironic, sarcastic, nicio schimbare nu e posibilă. În poezia celui ce deja a devenit Bacovia, nu se poate trăi; ea pare a fi o emanație ucigătoare a unui vulcan: carbonizează totul. Treptat și irepresibil, fără



Horla BERNEA, „Hrântă”, u/p

putință de împotrăvire, elevul Vasiliu, ce nume banal, este dislocat de poet. Amenințat cu recrutarea se înscrie la Liceul militar din Iași; părinții îi obțin amânarea stagiului militar până la terminarea studiilor liceale. Și e din nou elev, într-a VI-a, la Liceul „Ferdinand” din Bacău. Are 20 de ani, se afla în penultima clasă. Un nou examen medical îl clasează inapt pentru soldație: e sub bareme regulamentare. Necombatant va rămâne toată viața. Bacovia se îngroapă de viu în el însuși, decepționat. „Firea meditativ-contemplativă a poetului se maturizează considerabil, modelându-se în melancolia ce începe de pe acum să pună stăpânire pe sufletul său și care se va accentua pe măsură ce viața îi va servi decepțiile și inechitățile ei. Acum are mai acut gustul pentru preumblările lungi și solitare.”⁷ Surmenat, susține examenul de bacalaureat în 1903 și obține media 6,63. Acesta e anul în care publică *Toamnă și Melancolia*, semnând pentru prima dată G. Bacovia. Timpul se afla la răscruce: sfârșit și început de veac. Viața dublă elev-poet naște în el tensiuni, neconcordanțe, asperități ireconciliabile. Nouă ani de liceu... examene grele și teribil de neinteresante, inutile materii. Diploma nu-i oferă nimic.

Bacovia e singur în fața lumii.

Știe latina, limba și ea moartă. E un proletar care știe latina, și ce-i cu asta? Se va înscrie la Facultatea de Drept din București. Epuizarea sa organică fusese ocrotită până la 21 de ani de familie. De-acum va da singur piept cu destinul. Bacovia nu-i făcut pentru asta. Morga profesorilor rigizi îl înspăimântă, banii sunt drămuți, stă în gazdă, drumurile sunt lungi și istovitoare, capitala i se pare un infern de lux, desfrâu și violență. Sărăcia vrea egalitate. Ciocoismul, liberalismul, conservatorismul, toate se hrănesc cu sânge social.

În toamnă pierde „penalul”, ratează, deci, anul întâi. Cetatea malefică își devoră vizitatorii. Are în față o listă nesfârșită de scriitori mistuiți pretimpurii: Eminescu, Petică, Neculuța, Coșbuc, Macedonski, Caragiale; foame, lipsuri, dispreț, cum să le faci față? Povară familiei, până când? Eșecurile repetate în plan social aveau nevoie urgentă de o compensație interioară. Se va scufunda mai adânc în visul utopic al poeziei. Acum „Bacovia pictează și cântă în versuri.”⁸ E din nou la Bacău, unde „Munca, sub diferite forme, la o rudă a sa, iar de la târguilele zilnice, cu micile economii, cumpăra revistele și ziarele ce-i

plăceau, pentru ca apoi, în amiezile călduroase, să le citească într-o șură, unde dormea toată noaptea”, va nota bunul său prieten Grigore Tabacaru.⁹ Stările depresive se amplifică. Încearcă din nou dreptul la Iași, o cetate ceva mai blândă, cu multe biserici. În 1911 obține diploma de licență în drept, reușită inutilă, ca o concesie făcută părinților. Bacovia, avocat? Este el făcut să pledeze la bară, să trăiască toate avatarurile acestei profesii? Eroare, eroare, deși va cotiza la barou vreme de 10 ani, Bacovia n-a deschis usa tribunalului. Va prefera să fie copist la prefectură. Fumează mult, e steril, cunoaște „jalea de a nu mai putea face un vers...” Chiar și pseudonimele cu care și-a semnat poeziile, George Andoni și, ceva mai târziu, Geovas, Bob, Vag, sunt simptome ale vocației sale pentru anonim. E un nimeni. Îi este teamă de ironia târgului și trebuie să se ascundă. Nu suportă eventualele indulgențe ale concetățenilor obtuzi. În *Clubul negru*, semnată Vag¹⁰, alter-ego-ul lui Bacovia, se simțea „... înnebunit de mizeria și minciuna în care am apărut. Eram pierdut, inutil, mai ridicol ca niciodată.” Este ciudat că de autobiografice pot fi textele sale de început. Macedonski îl uitase. Revista ieseasă „Contra versuri” îi ridiculiza poeziile de la București, prin „Viața nouă” primea sfaturi jignitoare: „sa se lase de scris.”¹¹ Publicațiile în care-i apăreau poeziile erau, toate fără excepție, minore. Climatul literar era propice semănătorismului. Altfel construit, Bacovia se afla în răspăr cu lumea. „Era de ajuns – scrie N. Davidescu – ca cineva să fie etichetat astfel (simbolist, s.n.) pentru ca lumea, fără să-l mai citească, să fie sigură mai dinainte că are de-a face cu un fel de ciuamă și că trebuie să-l ocolească.”¹² Și atunci cum să nu scrii: „Nimic. Pustiul tot mai larg părea... / Și-n noaptea lui amară tăcuse orice cânt. / Și-nvințit de gânduri, cu fruntea la pământ, / Omul începea să vorbească singur.” (Alfel)

Se interează în sanatoriul de boli nervoase al doctorului Mărgaritescu din București. De 16 ani, de când publica literatura, nicio revistă bacăuană nu-i acordase vreo atenție: „Doina doinelor” (1902), „În ore libere” (1904-1905), „Răsăritul” (1905-1906), „Revista economică și culturală” (1909-1910), „Liga culturală din Bacău” (1911-1912),

De la Gheorghe VASILIU la George BACOVIA*

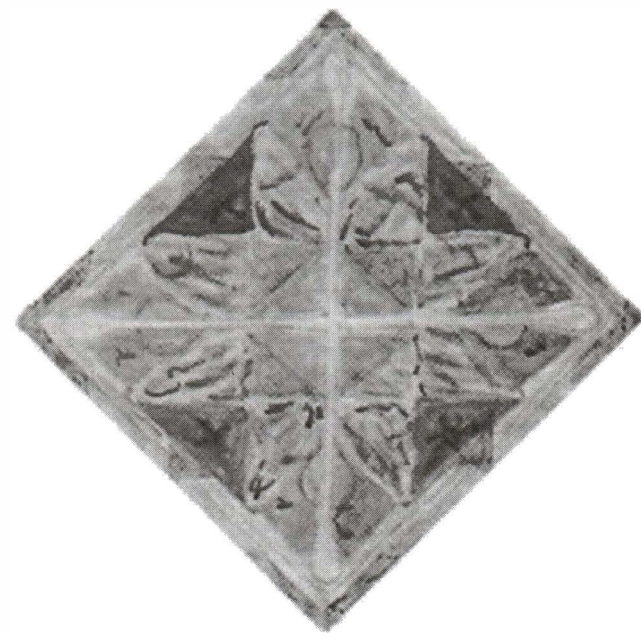
40

„Chemarea” (1912-1913), „Căminul” (1913) nu-i pomenesc numele, spre rușinea lor. Cercul cultural ale orașului îl ignoră și-l izolează. Împreună cu Smil Kraus, profesor, și cu Ion Iordăchescu-Amaru, și el funcționar la prefectură, Bacovia editează revista „Orizonturi noi”; fără cumpărători, cum era și firesc, publicația sucumbă repede. Mai mult chiar, actul temerar al poetului este prompt sancționat de cetatea obtuza și conservatoare, la apariția volumului *Plumb*: „... aspecte funerare, amorul carbonizat, amanții bolnavi, grădinile cangrenate, agoniile violente și toate celelalte aspecte din lexiconul simbolistico-decadent, cari nu pot face un poet din d. Bacovia, după cum n-au putut face din maestrul Macedonski, din ajutorul de maestru Stamatiaș și din ceilalți ucenici mai mari și mai mititei ieșiți din școala cangrenată, ulceroasă și macabră a lui Macedonski.”¹³ Umilit, a căta oară? de proprii săi concetățeni, Bacovia își caută adăpost la București unde e, fatalitate!, copist la Direcția Învățământului din Ministerul Instrucțiunii Publice.

În legătură cu apariția volumului *Plumb* (ianuarie 1916), eveniment considerat de poet ca hotărâtor pentru cariera sa literară, să notăm, încă o dată inoportunitatea momentului în care a fost tipărit: „Întâmpinai călduros în cercuri literare avansate, *Plumb* n-a obținut ecou de public, nu numai datorită dezinteresului general pentru poezie, și încă pentru o poezie ca aceea a lui Bacovia, ci și din cauza împrejurărilor în care s-a difuzat ediția: cele 500 de exemplare, expuse în vitrine cu o lună înainte de intrarea țării în război, nu au avut când și pentru cine să se desfacă”.¹⁴ Un eșec parțial, deci, dar tot un eșec. E funcționar de duzină, găzduit de sora sa Elena, într-o cameră mobilată; mănâncă la un birt, iar seara, după o escală la o plăcintărie și un vin, revine acasă unde citește și fumează. Boem de nevoie, singuratic, acum o cunoaște pe cea pe care îi va deveni, după mai bine de 10 ani de amănări, soție: Doamna Agatha. În 1922, poetul se reîntoarce la Bacău, cu o gravă eczemă pe față, pentru a-și aprofunda, parcă, inapținutimea inserției sociale. Aici Grigore Tabacaru îl găsește pe Bacovia mai deprimat ca niciodată: „... se plimba scufundat în gânduri sau sta nemăcar, privind în infinit (...). Pentru marele public nu exista, cum nu exista nici pentru profesorii de limbă română.”¹⁵ Un an va preda la Școala normală caligrafia și desenul, dar cariera didactică este abandonată definitiv: nicio soluție durabilă de existență nu i se potrivește. Ediția a doua a *Plumbului* îi deschide perspectiva unui reviriment încurajator. Același Tabacaru va face din poet co-directorul „Ateneului cultural” (martie 1925 - august 1928). Acum timpul este ceva mai îngăduitor cu Bacovia; Societatea Scriitorilor Români îi acordă un premiu de 10.000 de lei, cu care poetul finanțează apariția *Scânteilor galbene*; Agatha Grigorescu, prin eforturi personale tipărește volumul de proze *Bucăți de noapte*, iar pictorul Tache Sorocanu îi expune portretul la Salonul Oficial. Dar poetul nu are o slujbă, un mijloc de existență. În sfârșit, la 28 iunie 1928, după îndelungi tergiversări urmează căsătoria, dar, Dumnezeu! Bacovia e ca făcut să nu se sincronizeze cu lumea, pentru că se prezintă la primărie cu mult după ora stabilită pentru ceremonie, iar smochingul este împrumutat de la fratele Eugen. Chiriaș continuu, îndeobște într-o singură odaie, Bacovia se adâncește în nevroză cu ficcare

eșec. Un alt post umilitor oferit la Ministerul Apelor de Ion Minulescu, pe atunci director general, îl va face să exclame în fața lui Liviu Rebreanu: „Copist clasa a III-a! Numai copist clasa a III-a pot fi eu în țara asta!” Se internează în sanatoriul doctorului Marinescu; simptomele sunt drastice: muțenie, agitație și rătăcire, ignorarea totală a anturajului. Criza durează vreo două luni. Odata restabilit, transcrie vechi manuscrise, citește, cântă la vioară în noua locuință de două camere închiriată de Agatha. O sumă importantă, 20.000 de lei e alocată de Ministerul Artelor, la recomandarea lui Liviu Rebreanu, cu titlu de premiu, de fapt un ajutor acordat poetului. Admiratorii poeziei sale vor face să apară la Editura Ancora într-o singură ediție volumele *Plumb* și *Scânteii galbene*, recepția critică este doosebit de favorabilă dar, ca întotdeauna la Bacovia, binele nu e singur: drepturile de autor sunt infime, editura dă faliment și, ca o nouă probă de obtuzitate a contemporanilor, premiul Academiei îi este acordat lui I. Valerian deși, incontestabil, *Plumb* și *Scânteii galbene* împreună constituiau marca valoare a momentului literar. Bacovia va apărea și în viața publică, la șezători și reuniuni. Eugen Jebeleanu ascultă „răscolit poemele acestui om mărunt cu vocea vaiet și ochi abisuri.”¹⁶

„Bacovia din 1930, oricât de timid și «gafeu» în conduita zilnică, se schimbă în raport cu Bacovia din anii 1910-1920. Indiferent la funcția sa de poet, este acum conștient de calitatea de autor și se erijează ca atare.”¹⁷ Cezar Petrescu, în ziarul „Curentul” (1928), semnala într-un articol situația poetului: „Există în mijlocul nostru un poet de mare și discret talent... Nu face parte din niciun cenenacu. Nu e vizibil la nicio cafea. N-a ținut pulpana niciunei excelențe (...). Poetul se numește G. Bacovia. Dar poezia sa atât de singuratică în literatura românească s-a impus tuturor școlilor și criticilor, în afara de orice relații personale, ceea ce înseamnă o miraculoasă excepție (...). Bacovia este sărac. A fost bolnav îndelungi ani. E și azi o umbră de om. Versurile lui, cu toate volumele epuizate, nu-l hrănesc (...). Licențiat în Drept, ca orice muritor de rând, omul acesta, poetul acesta, de luni îndelungi bate la ușile toate pentru a căpăta un colț de birou, unde să muncească, neștiut și modest, câștigându-și pâinea muncind, nu cerșind (...). Bacovia e numai un poet. Un mare poet, dar numai un poet... Bietul poet!”¹⁸ După un du-te vino continuu între București și Bacău, mutarea definitivă în capitală în 1934, pe strada Frâsinetului, în apropierea cimitirului Bellu, va conferi o stabilizare a situației sociale și o consolidare a tabietelor sale de mare maestru al cafelei și ceaiului, la o țigară, în mahalaua Bucureștilor, identică aproape cu „cetatea blestemată” a Bacăului. În 1934, împarte cu Tudor Arghezi Premiul național de poezie. Stă în casă, contactul cu autoritățile e refuzat



Horia BERNEA, „Praporul Tazlău”, acurcia

sistematic. Schimbarea mediului, „tăierea” rădăcinilor sale bacauane, oboseala acumulată pe un fond și așa deficitar și nevrotic duc într-o oarecare măsură la secătuirea izvoarelor sale poetice. Planta numită Bacovia începe să se ofilească? „Pentru ca vasele tulpinei să se mai umple, episodic, de sevă, e nevoie de presiunea evenimentelor...” consideră Mihail Petroveanu.¹⁹ Stanje burheze, 1946, e ultima sa mare carte, deși destinul îi va oferi încă dureroase surprize. Sărbătorit la Bacău când împlinește 65 de ani, prilej cu care va scrie: „Când am plecat din Bacău, / Grădina publică plângea / Cu lacrimi de ploaie, / Iar de-atunci / Plecat am fost, / Plecat voi fi mereu.”²⁰

Bacovia va suporta o lungă interdicție prin veto-ul pe care l-a opus A. Toma tipăririi *Operei* sale, și care avea să declare: „Cât timp voi trăi, paharul cu otrăvă al poeziei lui Bacovia nu va ajunge la buzele cititorilor.”²¹ Numele său avea să revină în circulație sub poezia *Cogito*, în revista „Steaua”, al cărei redactor-șef era A. E. Baconsky, abia în anul 1956. Editat apoi în ediții succesive, devine și pensionar de onoare al Uniunii Scriitorilor, este decorat, onorat și solemnizat, prea târziu însă, ilustrând, dacă mai era nevoie încă o dată, prin destinul său tragic, o anume incapacitate a culturii române de a-și confirma prompt valorile. Când se va împlini logodna cu plumbul, ruda sa anorganică, prefigurată dramatic prin naștere, poetul va șopti: „Vine întunericul!”

Ovidiu GENARU

Bibliografie

- ¹ Grigorescu Bacovia, Agatha, *Bacovia. Viața poetului*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 11.
- ² Op. cit. pp. 15-16.
- ³ Tabacaru, Grigore, *Bacovia*, în „Ateneul cultural”, I, nr. 6, Bacău, 1925, pp. 1-4.
- ⁴ Valerian, I., „Cântec târziu - romanul unui poet”, *De vorbă cu G. Bacovia*, în „Viața literară”, 2, nr. 53, mai 1927, p. 3.
- ⁵ Netea, Vasile, *Interviuri literare*, București, Editura Minerva, 1972, p. 141.
- ⁶ Caraion, Ion, *Sfârșitul continuu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 18.
- ⁷ Grigorescu Bacovia, Agatha, *Op. cit.*, p. 49.
- ⁸ Tabacaru, Grigore, *Bacovia*, în „Ateneul cultural”, I, nr. 6, Bacău, 1925, pp. 1-4.
- ⁹ Idem, *Un visător*, în „Ateneul cultural”, 2, nr. 15, Bacău, 1926, pp. 245-246.
- ¹⁰ „Orizonturi noi”, I, nr. 3, Bacău, iulie 1915, p. 7.
- ¹¹ Rașcu, I. M., *Aminții și medalioane literare*, București, Editura pentru literatură, 1961, p. 50.
- ¹² Davidescu, N., *Aspecte și direcții literare*, București, Editura „Viața Românească”, 1921, p. 5.
- ¹³ *Plumb*, poezii de George Bacovia (cronica literară semnată „Odin”), în „Curierul Bacăului”, nr. 13, Bacău, 6 martie 1916, p. 3.
- ¹⁴ Petroveanu, Mihail, *George Bacovia*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 40.
- ¹⁵ Tabacaru, Grigore, în „Ateneul cultural”, I, nr. 6, Bacău, 1925, pp. 1-4.
- ¹⁶ Petroveanu, Mihail, *Op. cit.*, p. 63.
- ¹⁷ Idem, pp. 63-64.
- ¹⁸ Idem, p. 65.
- ¹⁹ Idem, p. 73.
- ²⁰ Idem, p. 81.
- ²¹ Idem, p. 83.

* Din „Bacovia, cetatea blestemată”

CONSIZO SERV
producător lampărie PVC

partener zonal



Tel/Fax: 0234 519 517; 519 510

Insomnia și descompunerea ființei umane

Dacă ar trebui un singur cuvânt care să caracterizeze manifestările culturale care au loc de aproape 15 ani la Centrul Internațional de Cultură și Arte George Apostu din Bacău, niciunul n-ar fi mai potrivit decât adjectivul *insolit*. Orice subiect ar avea, - lansare de carte sau spectacol de teatru, ori vernisajul unei expoziții - evenimentele sunt concepute într-un stil original, surprind și captivează, fără a fi forțat epatante. Mereu într-un număr mai mare decât se așteaptă organizatorii, publicul aflat în sală se simte ridicat la rangul de oaspete de onoare la o sărbătoare a spiritului.

De Ziua Europei 2006, băcăuanii prezenți la Centrul de cultură George Apostu au avut șansa să fie martorii unei aplicații în care Mariana Popa a integrat două evenimente culturale care, prin mesajul lor, caracterizează acest început de mileniu, a căror semnificație a fost că, măcar în teritoriul culturii, EUROPA AICI! este o expresie incontestabilă, departe de controversatele comunicate politice care chiar în aceste zile pun la îndoială admiterea României în organizația continentală.

Fervoarea inspirată a organizatorilor a alăturat două modalități de exprimare artistică de o modernitate demnă de saloanele selecte ale marilor capitale spirituale. Deși concepute ca entități culturale distincte, expoziția de pictură a lui Dragoș Burlacu (vernisați doct și, în același timp, extrem de cald de către criticul Valentin Ciuca) precum și spectacolul petextual lui Matei Vișniec, *Teatru descompus*, au în comun inspirația, insolitul și prospețimea tinereții și dau certitudine unor talente profunde, cu solide fundamente estetice.

Lucrările lui Dragoș Burlacu nu au titlu - cum să-i spui visului, altfel decât *vis*? Oricum, asemenea imagini n-ar putea avea decât etichete cu multe cuvinte. Un tablou s-ar putea numi *Fata din baie secționată de coșmarul despărțirii, privită prin gaura cheii de către bărbatul care-o iubește*. Altuia i-aș spune *Televizor cu film de dragoste privit printre labele de la picioare*. Altă etichetă ar putea fi *Bărbat trist în momentul duos al zilei*. Exercițiul botetului ar putea continua cu *Free your mind, dobitocule!* sau cu *Figura hidoasă a bărbatului îndrăgostit, dar neînțeles, în trei exemplare colorate*.

În fosta popicărie a partidului comunist de pe malul lacului din Bacău, colaje ale străniului se imprimă pe rețină ea niște ferestre prin care se ivesc fragmente ale realului pe pânze colorate ironice, pensulate energic cu lacrimi de vopsea care picură neglijent dintr-un spațiu confidențial. E un răsfaț al nonconformismului senzual, exciting, ca în pop-art. În loc s-o vezi pe Marilyn Monroe în ipostazele coloristice propuse de Andy Warhol, o descoperi pe Gioconda lui da Vinci în viziunea dedublă a lui Dragoș Burlacu. De ce nu?

Pe simenze atâma flash-uri de buze roșii, cămoase, de coapse perfecte de femeie tânără, sprânceana și tâmpla naturalistă ale unui bărbat exprimate pe un metru pătrat de pânză, obsesii ale detaliului anatomic, dar și ridicolul display high technology pe care tronează, denizorie, schița unei iubiri ratate. De pe perețele din stânga, macrocefalul monstruos, în trei ipostaze ale unei mirări cosmice, cu ochi exoftalmici, degajă o compasiune diabolică.

Misterioase și atrăgătoare, multe organizate în polipticuri în care fericirea este ilustrată în alb și negru, - ca într-o sentință neiertătoare a destinului care nu acceptă compromisul - pânzele prezente în expoziția *INSOMNIA* sunt tandre și fascinante ca o pasiune repetată în subconștientul oricui, fără să-și găsească corespondența în real, la lumina zilei. Chiar și în imaginea abstractă a insomniilor este ușor de recunoscut preocuparea acerbă, convulsivă, a detaliului de viață care ispiteste și declanșează pasiuni.

Visse sfărâmate ireparabil într-o lume în care distribuția fericirii e parcimonioasă, întâmplătoare și nedreaptă.

Artistul nu pare dispus să se confeseze pe de-a-ntregul privitorului. Îi supune ochiul unor experiențe vizuale neobișnuite, devalând doar câte o strălucire de real, și acela diform, dar cu atât mai excitant. Din fante voaieuriste, monoculare, elemente de viață reală se amestecă frust cu efectul exploziv al culorilor unui vis spart de nesomnul existențial. Tușe viguroase, precise, fixează aproape fotografic pe pânze uriașe elemente anatomice într-o tensiune afectivă emoționantă. Suntem într-un spațiu în care ni se permite să vedem și imperfecțiunea acnee juvenile de pe o frunte transpirată de spuma cine știe căruia coșmar, și dinții cariati ai unui personaj feminin, de altfel senzual, dar deformat de o uimire necunoscută.

Brandul inconfundabil al artistului este definit de motivele inspiatoare neașteptate, dar n-ar fi complet fără mijloacele tehnice în evoluție, de la spontaneitatea tranșantă a contururilor, la complexitatea unor forme în care lirismul delicat al impresionismului se combină insinuant cu imaginea senzualului pe care-l simți vibrând în steara fotografie alb-negru a unui trup de fată cu morfologie modificată de fierbințeala pasiunii. Volumele de culoare se alcătuiesc într-un joc în care optimismul e bine temperat de grafica precisă care trimite la teritoriile exotice din ramele lui Hocusai.

INSOMNIA e un joc provocator care-ți obligă memoria să remonteze, din cadre care zac nebagate-n seamă undeva în creier, sindromul solitudinii. Un film pe care, deși l-ai trăit de nenumărate ori, nu l-ai mai văzut.

Rare sunt spectacolele de teatru experimental care lasă spectatorul să înțeleagă, în clar, un mesaj ferm pe care autorii lor - dramaturg, regizor, actori - doresc cu adevărat să-l transmită. Regula e ca, abordând un text cât mai la modă și mai abscons, încifrat și confuz, directorul de scenă să-l complice și mai mult, indicând actorilor să practice contrapunctiv reflecția trăirii, să spargă replica lirică în timpul asistenței și dialogul conflictual în șoapta septică, să imprime mișcări nefirești instrumentelor umane, pe scurt, să creeze o atmosferă inamică, antipatică și incongruentă atributelor pe care ar trebui să le transmită actul artistic. Deseori, performanța dorită epatantă a experimentului nu e decât o umbră a unei intenții; bune, firește, ca toate celelalte care pavează căile iadului și ale imposturii. Eternul contestatar avangardist primește aplauzele calpe și abotice ale asistenței, convins că n-a fost înțeles decât de către inițiații cărora, oricum, le este mușult superior... Complezența unui public snob nu-l salvează însă de la ridicol.

Ei bine, George Corodeanu, Ana Hegyi și Iulian Costea, studenți ai actorului și profesorului ieșean Dionisie Vitcu, au reușit să performeze perfect inteligibil mesajul alienării și al singurătății umane care transpare din textele dramatico-poetice deloc ortodoxe ale lui Vișniec. Fiecare în parte susține de fapt câte un recital dramatic, încărcat de sensuri, oscilând armonice între gestul filigranat al pantomimei și expresia violentă a dorinței de comunicare.

Oricât de exigent ar fi, spectatorul va trece peste inerentele stângăcii care marchează o anumită lipsă de experiență, (la urma urmei, cei trei protagoniști sunt doar studenți în anul doi) și va fi încântat să constate verva implicată a lui George Corodeanu (Bartolomeo), abandonarea lui Iulian Costea (Vernescu) într-un joc pasional al gestualității, precum și complexitatea expresivă a jocului Anei Hegyi, interpreta personajului feminin - când calină, supusă, senzuală, când pasională, explozivă, revoltată. Memorabilă scena în care EA, înlanțuită în canoane sociale, conștientizează incomunicabilitatea cuvântului „funie” într-un spațiu interuman plin de confuzii și prejudecăți ostile.

Împreună însă, tinerii actori construiesc un personaj colectiv elocvent pentru relația *ființă umană - sistem encrascat* în dogme și prejudecăți, într-un univers concentraționar a cărui metodă de exercitare a dictatului este spalarea creierelor. Jocul lor poartă amprenta unei prospeții aparte și e remarcabilă capacitatea cu care schimbă pe nesimțite

registrele, de la haos la rigoare, de la tandrețe la violență, dar și rapida trecere la stări imprevizibile pentru finalul în care protagoniștii vor fi victime perversite chiar de cauzele la care au fost supuși, masochiști care percep plăcerea pedepsei, în empatie cu proprii lor călăi. Ei reușesc să transmită cu o ironie reținută frustrările contemporane, dar și poezia naivei senzualității și își asumă la un nivel remarcabil mesajul alienării universale și profunzimea lui tragică. Viitorul ar trebui să fie o lume mai bună, pare să fie, subliminal, speranța lor optimistă, în pofida evidenței că, trăsând cercul personal în jurul propriului eu ca să simți bucuria singurătății, de fapt marchezi liniile proprii celule într-o pușcărie a spiritului, în care guvernează legea dictatului cinic al solitudinii cosmice. („Dacă vreau să fiu singur, mă opresc, scot creta neagră din buzunar și trag un cerc în jurul meu. În interiorul cercului sunt la adăpost. Când sunt în cerc, nimeni nu poate și nici nu are dreptul să mi se adreseze. Nimeni nu poate și nici nu are dreptul să intre în cercul meu, să mă atingă sau să mă privească prea insistent”.)

E o un ospăț bogat, acest spectacol, cu delicatete multe și bine alese. Sunt lichioruri fine și șampanie scumpă, vinuri vechi, și sake și votcă rusească și țuică și whisky, firește. Oricât ai fi de pofiosic, într-o oră și-un sfert nu poți să guști din toate.

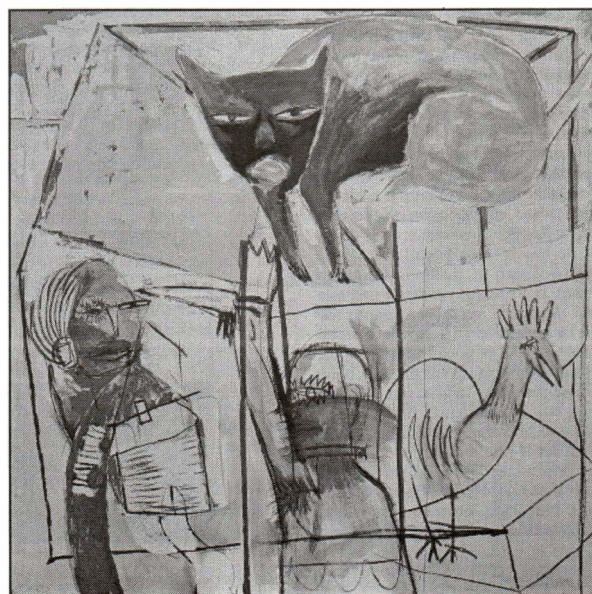
Regizorarea Dana Coșeru creează o ambianță teatrală densă (poate prea densă) prin aglomerarea planurilor de expresie a actului individual. Soluția succesiunii monologului cu o gestică aparte, ceva între esențializarea pantomimei și dansul frust, salbatic și viguros pe o muzică nemaiăuzită, aducând cu fadoul portughez -, urmată de recitative poetice individuale sau în canon, sau, pur și simplu, de atitudini statulare, conferă reprezentății o concentrare de simboluri și semnificații pe care spectatorul le decriptează fascinat de forța și originalitatea nuanțelor interpretative.

Deși este alcătuit din module circumstanțiale distincte, *Teatru descompus*, în viziunea artiștilor de la Universitatea de Arte, „George Enescu” din Iași, este un spectacol omogen, cu o concepție ferm gestionată de către directorul de scenă, un spectacol pe care simți că ar trebui să-l vezi de mai multe ori ca să prinzi toate intențiile, toate mișcările și stările sufletești ale protagoniștilor, strălucitoare ca perlele dintr-un șirag care-ți trece prea repede prin fața ochilor.

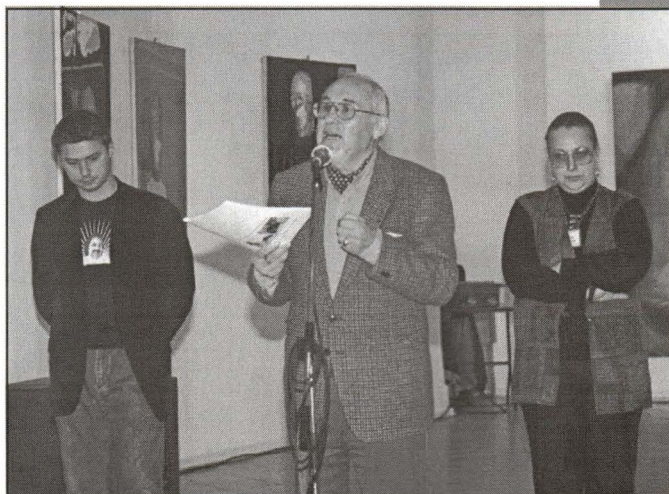
Val MĂNESCU



George Corodeanu, Ana Hegyi și Iulian Costea, în spectacolul „Teatru descompus”, de Matei Vișniec



Dragoș Burlacu „Insomni”, acril/pânză



Dragoș Burlacu, Valentin Ciucă și Mariana Popa, la vernisajul expoziției „Insomnii”, autor Dragoș Burlacu

Moștenirea lui Horia BERNEA

Cu trecerea anilor vedem tot mai bine cât de importantă a fost pentru Horia Bernea marca, calitatea spirituală a unui spațiu, locul, ce însemnătate au avut toate acestea pentru destinul său cultural. Nu trebuie să ne lăsam înșelați, să fim tentați de a situa această creație în sfera preocupărilor tradiționaliste, ci asemeni marilor personalități, Horia Bernea a simțit că spiritul general al epocii, indiferent cât de revolut s-ar manifesta, nu poate fi înțeles decât atunci când asimilăm ceea ce ține de autenticitate, de felul particular de a fi al fiecăruia dintre noi.

Pentru a fi mai explicită, ar trebui spus că Horia Bernea a reușit să readucă în pictura românească atașamentul pentru un loc, depășind condiția atracției pur senzoriale, a făcut din el emblema unui destin spiritual, a dat imaginea complexă a unei lumi, ce nu poate fi izolată de felul în care privim spațiul din preajmă. Horia Bernea a demonstrat încăodată, ceea ce s-a spus de multe ori de-a lungul istoriei artelor, „că important nu este motivul, ci felul în care te apropii de el”. Cum altfel îl-am putea înțelege atașamentul pentru Poiana Mărului, pentru Tescani sau Văratec, pentru o lume în care ascendența noastră respiră! Acest lucru este văzut cu mintea și ochiul omului contemporan care acceptă zgometul secolului năvalnic, experimentele, noutățile ce zilnic schimbă obșnuitul, fără însă a trăi înafara unui destin personal.

Am fost surprinsă de acest lucru și în urmă cu doi ani când organizam la Galeria SABINA & JEAN NEGULESCU o expoziție cu desene inedite, semnate Horia Bernea, din perioada copilăriei, până în anii debutului. Ele proveneau din colecția dnei Tudora Bernea, sora artistului și au fost păstrate și catalogate de tatăl acestora, d-l Ernest Bernea.

Descoperirea lor aducea cred, pentru prima dată în cercetarea românească de artă, posibilitatea de a analiza și cunoaște toate etapele unei opere complexe, o moștenire culturală, ce presupune un alt fel de discurs critic. O perioadă ignorată în mod obișnuit de cercetarea în domeniu, fără relevanță în opera multor artiști, dar care, în acest caz evidențiază maturitatea, responsabilitatea, nivelul la care realiza comunicarea prin intermediul limbajului plastic, un copil în jurul vârstei de zece ani. Cele peste trei sute de desene argumentau un lucru pe care Andrei Pleșu l-a sesizat în 1985: „Bernea a fost pictor” (România Literară, 1 aprilie 1985).

Claritatea, spiritul de observație, simțul compozițional sunt surprinzătoare. El conștientizează, într-o perioadă când despre libertate nu putea fi vorba, trăind acest lucru în contextul familiei sale, șansa dată de înțelegerea mediului înconjurător. Aici el a construit lumea așa cum o vedea, creionată prin câteva linii, priveliști maiestose de dealuri și munți, de case țărănești, o lume fără oameni. Interesul și-l manifesta spre spațiul nemărginit, demonstrând pentru un copil de 10-12 ani un simț plastic surprinzător pentru compoziție, pentru raportul dintre elemente, pentru perspectivă. El simte și știe totodată să dea expresivitate spațiului alb al foi de hârtie, să-l introducă în structura lucrării. Tipul acesta de mici schițe, de imagini concentrate pe câțiva centimetri îi vor rămâne caracteristice toată viața. Dar ceea ce este mai important, încă de acum linia lui are expresivitate, este o scriitură, un mijloc real de comunicare. Rar găsim, în aceste lucrări ale copilăriei elemente gratuite, amplasate doar din nevoi decorative. Linia, ritmul, felul în care modelează spațiul sunt argumente pentru destinul său ulterior. Din imaginea satului românesc, așa cum o vede în copilărie, nu lipsește nicodată turla bisericii, elementul definitoriu al locului.

Încă din acești ani discursul său are coerență, consecvență, temele preferate acum vor continua în anii maturității. În cazul lui putem vorbi despre un destin spiritual pornit din înțelegerea valorilor tradiționale sau altfel spus, acum, la finalul unui asemenea demers concluzia care se impune este cea a unei motivații morale, a unei atitudini etice, a consecvenței principiilor în raportul său cu lumea. Ceea ce spunea în 1990 când vorbea despre „curățenia gestului de a face artă, despre gratuitatea și profunzimea lui”, înțelegem și mai bine cunoscând „opțiunile” copilului, consecvența cu care, în toți acești ani el a fost în primul rând „aici”, dar și „dincolo”, a apropiat și a făcut cunoscute valorile spirituale ale unui spațiu, fără a pierde nimic din interesul contemporanilor pentru nou. Dimensiunea spirituală a acestei opere o dezvoltă într-un alt plan în concepția avută la MUZEUL ȚĂRANULUI ROMÂN, instituție pe care a fondat-o și căreia a reușit să-i redea vigoarea proprie patrimoniului pe care-l prezintă.

Maria-Magdalena CRIȘAN

Luciditatea ca dramă

Multe din intratabilele noastre prejudecăți privind o posibilă cecitate etică a generației tinere, privește și așa-zisa lor neimplicare în social, o atitudine bazată, paradoxal, pe lipsa de atitudine. Nimic mai fals. Dragoș Burlacu, expozantul de la Centrul de Cultură George Apostu, de chiar Ziua Europei, se identifică cu problemele generației Internet, dar are o luciditate care-l diferențiază prin gândire și exprimare artistică. Problema este, desigur, cu mult mai complexă și tratarea ei prin sentințe complică și mai mult lucrurile. Maturitatea nu are nevoie de experiențe ratate la nesfârșit, ci doar de căutări solitare raportate la orizontul de așteptare și la capacitatea de a te putea defini ca prezență. Astfel, provocările imediatului devin acceptabile, iar victimele colaterale, mai puține. Ca să te detașezi de zona maleficului, trebuie mai întâi să o conștientizezi și să o numești. Odată numit, pericolul poate fi controlat. Or Dragoș Burlacu a numit asemenea perfid pericol INSOMNII...

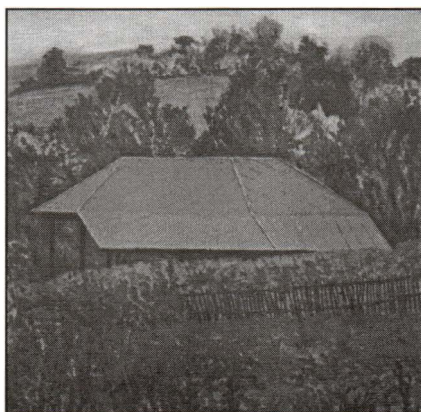
Considerat de Konrad Lorenz, marele etolog distins cu premiul Nobel, drept unul dintre păcatele capitale ale omenirii civilizate, conflictul dintre generații alimentează dispute, dar și prejudecăți. Tinerii visează înainte, bătrânii înapoi și diferitele așteptări și opțiuni de viață, valorile. Modelele alimentează stări de permanentă dispută. Cei de vârstă a doua sau a treia invocă experiența de viață, traumele prin care au trecut, performanțele lor, ceilalți ripostează și reclame că ei, cei tineri, nu au posibilitatea să arate ceea ce pot. Prea adesea îi suspectăm pe tineri de imaturitate, de lipsa interesului pentru o integrare socială reală că, altfel spus, nu și-au conturat un ideal de viață. Reducem uneori prezența lor socială doar la distracțiile pe cînte, contestări violente ale celor în vârstă și, în general, de abandonarea idealurilor care au făcut gloria generațiilor anterioare. Istoria se repetă și nimeni nu recunoaște că fiecare generație a trecut prin experiențe similare. Uită că au intrat în viață la vârsta tinereții ca insurgenți și contestatari și au ieșit din ea ca veritabili conservatori.

Manipulați de multiple prejudecăți, și unii, și alții nu află răgazul unor analize ceva mai așezate și mai temeinice. Fiecare generație are dreptul să întrebe și să aștepte răspunsuri, să se manifeste în limitele unui timp care-și definește spiritul. Generalizările exclusiviste nu rezolvă nicicum problema, se pare, veche de când lumea. Cei de vârstă a doua sau a treia nu-i mai înțeleg pe cei tineri, iar aceștia contestă global tot ceea ce au înfăptuit cei dinaintea lor. Soluțiile dialogului se dovedesc, deseori, prea puțin tentante. Rezultatul se vede cu ochiul liber.

Recent, un tânăr artist, care se revendică de la marea lecție a profesorului său, Theodor Moraru, ne-a făcut surpriza de a contrazice, prin atitudine socială și performanță artistică, observațiile anterioare. Dragoș Burlacu glosează în expoziția lui de la Centrul de Cultură George Apostu pe tema Insomniilor. Nici vorbă deci despre somnul rațiunii care, cum știm, naște monștri ci, dimpotrivă, despre o prelungită stare de veghe și de luciditate. Nota polemică a marilor lui compoziții atrage atenția asupra foloaselor evidente ale hipercomunicării moderne prin care timpul și spațiul sunt comprimate, dar și dezavantajelor adiacente presupuse de excesele culturii media și ale calculatorului. Țintuit în fața televizorului, omul modern se lasă de bună voie manipulat prin sofisticatele propuneri vizuale unde imaginea video înlocuiește cartea și cuvântul. Subprodusele media valorifică instinctualul, nonvaloarea și oamenii le consumă dezinvolt, asigurați de autoritatea televizorului. Personajele lui, tineri în căutarea unei identități, și-au stabilit opțiunile: Internetul Café, baia și bucătăria, în acest spațiu limitat se consumă existența de fiecare zi, aici se produc revolte sau jocurile dragostei reduse la practica sexului. Pictorul se arată îngrijorat de pierderea de umanitate și gestul său are darul de a striga deșteptarea. Expresionismul atitudinii se pliază perfect pe soluțiile nonconformiste de expresie, unde suprafața panourilor pictate este traversată de tușe ferme, virile, deznădăjduite. Copii distrofici, femei înstrăinate de propria lor feminitate, bărbați apatici sau doar drogați populează spațiile restrictive unde doar libertatea de a rala rămâne valabilă. Colaje cu felurite fotografii inserate în pictură evocă aceeași tendință de a locui derizoriu. Aplicația strict tehnică a pictorului rezonază cu o viziune deloc măgulitoare, iar moralitatea lui ține de talent și luciditatea analitică. Nu aflăm răspunsuri și nici nu cred că artistul a intenționat așa ceva.

Artistul Dragoș Burlacu a fonnulat doar ipoteze din perspectiva artei, într-o lume în care de dragul comunicării vorbim totuși deodată și nu ascultă nimeni, cine-i va răspunde?... Dincolo de retorica întrebării se află în fapt o luciditate mereu în alertă. Prin întrebări căutăm soluții, prin gesturi artistice ni le apropiem...

Valentin CIUCĂ



Horia BERNEA, „Aoperișul roșu de la Tescani”, u/p

Ceremonii în fapt de seară

Într-un cadru generos oferit de Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău, Vasile George Puiu și-a lansat cartea de poezie „Bifurcația neantului”.

Deși vârsta biologică a autorului acestei cărți ne îndreptățește să nu-l mai considerăm un adolescent, totuși, candoarea și nota de inefabil din texte ne duc, în timp, spre o altă vârstă.

Întreaga sa carte „Bifurcația neantului” se înscrie, parca, într-un continuu ceremonial de inițiere în tainele adolescenței și de redescoperire a unui timp ce nu dă niciun semn că deja este consumat.

Vasile George Puiu este doar formal, prin această carte un debutant, pentru că de-a lungul timpului a publicat în reviste destul de multă poezie, fiind dealtfel și deținătorul a două premii la Festivalul de poezie „Nicolae Labiș”, în anii 1972 și 1973.

Dar așa cum spune și autorul în una din poezii, „Zărite scot fum din ninsori prelungi./ Oameni de zăpadă copilăresc în prunci” și „Amurgul coboară pe schiuri de vată/din troiene respiră o urmă de fată”. Bucovinean prin cuget și simțiri, și aducând prin lumea largă sunete din Stupca lui Ciprian Porumbescu și Malinii lui Nicolae Labiș, Vasile George Puiu clamează la o orgă de iarbă cu degete de brumă o simfonie fără de limite, cum fără de limite este bifurcația neantului, în tonuri perceptibile doar de adevărați degustători de poezie, pentru că el este „un râu izvorând dintr-o floare de măr”.

A se observa revelația pe care o are Vasile George Puiu atunci când prin ochii copilului receptează miracolul lumii sau când matur, redescoperă universul cuibărit undeva în tainele sufletului: „Sunt o depărtare-n care mă doboară/fiecare vânt de primăvară/o mireasmă ce o voiesc să tacă/dacă nu aș iubi, dacă nu aș/dacă... /” (Alter ego, p.46).

Răbdarea cu care a așteptat autorul apariția acestui volum a fost răsplătită din plin de frumusețea grafică în care se prezintă.

Criticul literar Alexandru Dobrescu, cel care s-a ocupat până la detaliu de această apariție la editura „Junimea” din Iași a știut să alature naturaleții și sincerității poetului „fețele ascunse” ale reproducerilor după tablourile pictorului Francis Picabia.

„Autorul «Bifurcației neantului» absoarbe efluvii poetice din jur și le trece printr-un filtru sever, proiectat să rețină exclusiv frânturile de oglinzi ce reflectă chipuri înrudite cu al său” afirmă despre poezia lui Vasile George Puiu criticul literar Alexandru Dobrescu.

Cartea „Bifurcația neantului” este concepută ca un certificat de viață, ce trece cu spaimă uneori, cu uluire alteori sau cu o anume nesiguranță de la „Adolescență” (titlul poeziei de deschidere) și până la „Epita” cu care se închide acest spectacol artistic, văzut așa cum spuneam încă de la început, ca un adevărat Ceremonial. Și în acest ceremonial parca din întâmplare se află cu poetul și cititorul.

Autorul știe, cu talentul pe care îl are, să transmită, în dialog, de la inimă ceea ce se vrea să ajungă la inimă, spunând: „Să fii balanța frumuseții tale/ să fii cântărelul sufletului meu/ n-am greutăți ca să-ți măsoar mireasma/ nici echilibrul să te dor mereu” (Vis, p.22).

Cu Vasile George Puiu cartea de poezie intră în alt univers, în acela al prețurii, fiind chiar un obiect de artă.

Emilian MARCU



Vasile George Puiu, la lansarea volumului său de poezie, „Bifurcația neantului”

Vasile George Puiu, „Bifurcația neantului”, Editura Junimea, Iași, 2005, 72 p.

Cu o postfață de Alexandru Dobrescu și reproduceri după desene și tablouri de Francis Picabia. Prezentarea artistică: Aldo.

Premiul pentru debut, U.S.R. Filiala Bacău – 2005.



Ioan Petru Viziteu, Sergiu Adam, Gheorghe Iorga și Petre Isachi, la lansarea volumului „Șoapte la ușa templului”, de Ioan Petru Viziteu



Lansarea volumului de poezie „Bifurcația neantului”, de Vasile George Puiu

O lectură plurală și constructivă

Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” și-a obișnuit iubitorii de poezie, cu lansări de carte în care pictura (ut pictura poesis) și muzica potențează starea de poezie și sugerează o posibilă diversificare a strategiilor de receptare. Într-o asemenea sărbătorească întâlnire, joi 8 iunie 2006, ora 17.00, în sala Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu” a fost lansat volumul „Șoapte la ușa templului” a debutantului Ioan Petru Viziteu apărută la Editura Fundației Culturale Cancicov. Volumul este în sine o realizare artistică de referință în care Marius Crăița - Mândra, Mircea Bujor, Gheorghe Zănescu, Ioan Burlacu, Anda Cristescu și Camelia Soare confirmă că lumea este locuită poetic, iar Poezia este o sărbătoare a Intelectului, în care Ioan Petru Viziteu este când filosof al concretului, când pictor al abstractului, întotdeauna suflet colectiv, ce întreabă, plânge, speră, ghicește, când marele preot ce oficiază „universul lucrurilor nevăzute” (P. Claudel).

Geo Popa și Constanța Zmeu sunt primii din acest spectacol de poezie – total, care contribuie printr-o lectură expresivă, la prelungirea aventurii scripturale și la revelarea rolului sacerdotal al poeziei, în spiritul argumentației din prefața semnată de criticul Petre Isachi.

Tinerii interpreți de la Liceul de Artă „George Apostu” au contrapunctat muzical, pictura oarbă din „Șoapte la ușa templului”, pictură ce se aude în loc să se vadă.

Memoria contextuală a volumului a fost revelată pe rând de poezii Sergiu Adam, Victor Munteanu și de orientalistul Gheorghe Iorga. A fost subliniată maturitatea debutului, caracterul de scriitură – reflecție, scriitură ce se grefează simultan, sinuos pe o altă suprafață. Duplicitatea lecturii – ca notă definitorie a volumului – pendulează între autonomia discursului ce se raportează argeziean la *angoasa posibilităților* și la deschiderea sa contextuală, prin raportare la spiritul inter- și transdisciplinar al vremii. Scopul final al celor care au revelat lectura plurală și constructivă (inclusiv Ioan Petru Viziteu) a fost de interpretare a discursului literar, în dubla sa dezvoltare istorică și transistorică. Interconectarea tensională, dintre general și particular se înscrie prin simpatie sau polemic, în lirica expresionist – gândiristă, relansând supozițiile interpretative și justificând maturitatea debutului. În infinitatea posibilităților Ioan Petru Viziteu oglindește „revelația originară a ființei ca atare”, ce se vrea ubicuă, omnicentă și omniprezentă. Modelul ființei terestre visat de poet este cel aflat sub imperativul „Fii” și eternizat de Iisus („Modelul pururi fie-vă Iisus” – vezi Psalm). Condiția angoasei existențiale poate fi depășită numai printr-un act de credință, încât „pătruns de rugă”, poetul face din Poezie, sensul Rugăciunii care-i deschide omului posibilitatea mântuirii.

Convingerea lui I.P. Viziteu devenită laitmotiv al volumului este că fiecare individ are în sine, capacitatea de a-și autoafirma personalitatea, prin forța spiritului, iar importantă în educația viitorului, nu va fi învățarea de către discipol a unui lucru sau a altuia, ci maturizarea lui sufletească și trezirea energiei interioare creatoare.

Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” și Fundația Culturală Georgeta și Mircea Cancicov se pot felicita pentru această lecție de lectură plurală a Poeziei văzută ca o muzică a sufletelor mari și sensibilă.

Petre ISACHI

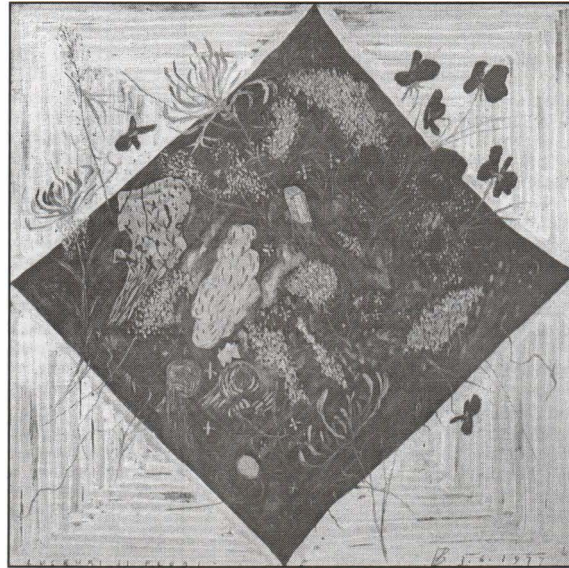
Tahar Ben JELLOUN: "Patria mea este literatura"

În Maghreb, francofonia, definită ca o „colectivitate de oameni care vorbesc limba franceză” (dicționarul „Larousse”), are rădăcini profunde, și fac această afirmație cu toată convingerea provenită din faptul că am acordat asistență didactică în Algeria (trei ani: 1982-1985) și Maroc (cinci ani: 1994-1997; 1998-2000). Toate generațiile care au terminat măcar patru clase înainte de proclamarea independenței țărilor lor (1952, în Algeria, 1956, în Maroc și Tunisia) au devenit mai buni cunoscători ai citirii și scrierii în limba franceză decât în cea arabă. La această situație s-a ajuns și datorită faptului că maghrebiienii vorbesc un dialect al limbii arabe, denumit „darja”, al cărui lexic este presărat cu foarte multe cuvinte împrumutate din limba franceză și transformate prin mijloacele proprii limbajului popular, de exemplu: „bala” (mătură) în loc de „miknasa”, „diuana” (vână) în loc de „jumruk”, „serut” (cheie) în loc de „miftah” etc.

Francofonia, definită ca o „luptă culturală permanentă” (André Malraux) sau o strategie culturală menită să reînvie interesul pentru limba și cultura franceză, este reflectată în Maghreb și prin numeroasele cărți, ziare, posturi de radio și de televiziune în limba vorbită în „Hexagone”. O întreagă pleiadă de oameni de literă din această zonă geografică sunt bilingvi în creațiile lor. Un curent literar, denumit de unii critici „xenolangu”, este acela al exprimării exclusive în limba franceză. În cadrul acestuia se disting două subcurențe: primul, denumit „ethnographique” sau „de carte postale”, în care este descrisă mai puțin societatea și mai mult natura exotica a Maghrebului; al doilea, de altitudine, în care sunt criticate rădăcinile societății maghrebo-musulmane. În cadrul acestei ultime mișcări literare, un loc aparte îl ocupă Tahar Ben Jelloun, scriitorul, poetul și eseistul cu dubla cetățenie (marocană și franceză), laureat al Premiului Goncourt în 1987, pentru „Noaptea sacră” („La nuit sacrée”) – roman tradus în 43 de limbi (inclusiv în arabă). Întreaga sa operă este populată, în special, de personaje marginalizate ale societății, în căutarea identității lor sexuale și sociale.

Faptul că un om de literă – a cărui limbă maternă este araba – a devenit francofon nu este o sută la sută în tot ceea ce a publicat este văzut de foarte mulți arabi musulmani drept o ofensă adusă limbii în care este scris Coranul. În mentalitatea formată de-a lungul secolelor, Coranul este sfânt, prin tot ceea ce ține de această carte (de altfel, Coranul este prima carte scrisă în limba arabă) are același regim, inclusiv limba arabă. Ca o paranteză, nu există ofensă mai mare pentru musulmani, decât să se spună că Mohammad este autorul Coranului. Mohammad a învățat doar pe de rost vorbele lui Allah, transmise prin mesageri celești, în special, prin arhanghelul Gabriel (Jibril, etimologic: „puterea lui Dumnezeu”). Viziunile cu acești mesageri apăreau când Profetul se retrăgea să petreacă nopțile într-una din numeroasele grote de lângă Mecca. La început, Profetul nu știa prea bine dacă acești mesageri erau îngeri sau draci. Prima Lui soție, Khadija L-a edificat printr-un test foarte perspicace. Astfel, ea L-a propus ca, în momentul când El are o nouă viziune cu un mesager, să-i facă un semn. Când Mohammad i-a spus „Iată, iar apare!”, Khadija și-a luat soțul în brațe. Apoi, ea L-a întrebat dacă viziunea persista, la care El a răspuns că mesagerul a dispărut. Stăpânită de o mare emoție, Khadija L-a comunicat concluzia ei: „Un drac nu s-ar fi îndepărtat la văzul intimității noastre conjugale!”.

Din acest punct de vedere, scriitorii „francizați” (George Calinescu) de origine română nu au avut soarta celor maghrebiienii, lor nu li s-a reproșat faptul de a nu fi scris în limba lui Mihai Eminescu. Anna Elisabeth Noailles (născută Brâncoveanu) – prin „Inima



Horia BERNEA, „Lacuri și Bori”, u.p.

nemărginită” („Le coeur innombrable”), „Forțe eterne” („Les forces éternelles”) etc. și Charles Adolphe Cantacuzene – datorită lucrărilor „Sonete în dolii mic” („Sonnets en petit deuil”), „Nouveaux fragments sui vis des incidents mélancoliques” („Fragments noi urmate de incidente melancolice”) și a.m.d. sunt, păstrând proporțiile, corespondenții români mai importanți ai omului de literă marocano-francez. Ca un amănunt pitoresc, lui Vasile (Basile) Alecsandri, cu diploma de bacalaureat în literă („ès lettre”) obținută în 1835 la Paris, îi plăcea atât de mult să vorbească și să corespundă în limba franceză, încât, pe când era președinte al Senatului (1879-1880), avea obiceiul ca, după câteva ore de ședință, să ceară permisiunea colegilor de a se exprima în limba lui Voltaire.

Revenind la francofonia lui Tahar Ben Jelloun, chiar el a simțit nevoia să dea o explicație în „Sunt eu un scriitor arab?” („Suis-je un écrivain arabe?”). Înainte de a face mici popasuri la unele concluzii extrase din eseu menționat mai sus, este necesară, consider, o scurtă trecere în revistă a formării ca intelectual a acestei mari personalități culturale.

Tahar Ben Jelloun s-a născut la Fez la 1 decembrie 1944. Ciclu primar l-a petrecut într-o școală bilingvă (dimineața, în franceză, după-amiaza, în arabă). În 1963 și-a luat diploma de bacalaureat la liceul francez „Victor Regnault” din Tanger. Immediat a început studii superioare de filosofie în Rabat. A fost antrenat în tumultuoasele manifestații studențești din marile orașe din Maroc, începute la 23 martie 1965. Ca urmare, în iulie 1966 a fost trimis într-o zonă sahariară din estul țării, în lagărele disciplinare ale armatei din El Hajeb și Ahemmou, de unde a fost eliberat abia la începutul anului 1968. În același an a terminat studiile universitare și a fost repartizat ca profesor de filosofie la liceul „Charif Idrissi” din Tetouan. În toamna anului 1970, a fost transferat la liceul „Muhammad V” din Casablanca, perioadă în care editura „Atalante” i-a publicat prima culegere de poezii, „Oamenii sub lințolul tăcerii” („Les hommes sous le lincol de silence”).

În iunie 1971, Tahar Ben Jelloun a aflat că, începând din toamnă, disciplina filosofie va fi predată în limba arabă, din dispoziția generalului Mohammad Oufkir, același care mai târziu a complotat contra regelui Hassan II.

Pentru a creiona o imagine de ansamblu a climatului politic din anii de tinerețe petrecute în Maroc de viitorul laureat al Premiului Goncourt, este suficient, cred eu, schițarea unui detaliu – complotul militar

antimonarhic din 16 august 1972 și represiunea care a urmat. Din ordinul generalului Oufkir, avionul regal a fost mitraliat de două avioane F5 ale armatei marocane, care audecolate de la o bază militară din Kenitra. Regele a scăpat ca prin minune, nava aeriană reușind să aterizeze cu bine la Rabat. Immediat, generalul a fost chemat la palatul regal din Rabat și după o judecată sumară a fost împușcat pe loc. Vila lui din capitala Marocului a fost rasă de pe fața pământului, iar familia Oufkir a fost trimisă în deșert, cu domiciliu forțat într-o cazarmă din mica localitate Bir Jdid. În 1991, ca urmare a presiunilor internaționale, membrilor acestei familii li s-au eliberat pașapoarte și au fost trimiși sub escortă militară marocană la aeroport pentru a pleca în Franța. Acolo, Malika Oufkir, fiica cea mare a generalului, a început să dea interviuri privind regimul de detenție. Apoi, împreună cu Michele Fitoussi a publicat, în 1999, o carte intitulată „La prisonnière”, în care este dezvăluită viața ascunsă a familiei regale pe care a cunoscut-o foarte bine, deoarece a fost înfiată de regele Muhammad V pentru a ține companie prințesei Lalla Mina.

„Nefind pregătit pentru așa ceva”, conform propriei mărturisiri, Tahar Ben Jelloun a cerut să fie disponibilizat din sistemul de învățământ marocan, dând, astfel, apă la moară dușmanilor lui, care au răspândit zvonul că el nu stăpânește limba arabă deoarece ar fi evreu, ceea ce nu s-a dovedit. La 11 septembrie 1971, asosit la Paris, unde a obținut de la o asociație de caritate franceză o bursă de 500 franci pentru a-și pregăti o teză de doctorat de al III-lea ciclu în psihologie. În iunie 1975 a susținut teza cu tema: „Probleme afective și sexuale ale muncitorilor nord-africani în Franța”.

Din această succintă prezentare, rezultă că, în perioada când Tahar Ben Jelloun a urmat studiile gimnaziale, liceale, de licență și doctorale, procesul de învățământ a fost ținut exclusiv în limba franceză.

O idee asupra amplitudinii frantuzizării scriitorului marocano-francez poate fi obținută și prin simpla enumerare, chiar parțială, a operelor sale: „Migdalii sunt morți datorită rănilor lor” („Les amandiers sont morts de leurs blessures”, poezii, 1976), „Moha nebunul. Moha înțeleptul” („Moha le fou. Moha le sage”, roman, 1978), „Fără știrea amintirii” („A l'insu du souvenir”, poezii, 1980), „Rugăciunea absenței” („La prière de l'absent”, roman, 1981), „Scriitorul public” („L'écrivain public”, roman autobiografic,

1983), „Logodnica de apă” („La fiancée de l'eau”, piesă de teatru, 1984), „Convorbiri cu d-l Said Hammadi, muncitor algerian” („Entretiens avec M. Said Hammadi, ouvrier algérien”, piesă de teatru, 1984), „Copilul de nisip” („L'enfant de sable”, roman, 1985), „Noaptea sacră” („La nuit sacrée”, roman, continuarea acțiunii din „Copilul de nisip”, 1987), „Ochii lăsați în jos” („Les yeux baissés”, roman, 1991, premiul Hemisphères), „Îngerul orb” („L'ange aveugle”, nuvele, 1992), „Omul frânt” („L'homme rompu”, roman, 1994), „Prima dragoste este întodeauna ultima” („Le premier amour est toujours le dernier”, nuvele, 1995), „Struguri muncii dure” („Les raisins de la galère”, roman, 1996), „Rasismul explicat ficei mele” („Le racisme expliqué à ma fille”, eseu, 1996), „Hanul săracilor” („L'auberge des pauvres”, roman, 1997), „Această orbitoare absență a luminii” („Cette aveuglante absence de lumière”, roman, 2000), „Islamul explicat copiilor” („L'Islam expliqué aux enfants”, eseu, 2002), „Iubiri vrăjtoare” („Amours sorcières”, nuvele, 2003), „Ultimul amic” („Le dernier ami”, roman, 2004), „A pleca” („Partir”, roman, 2005).

Dar Tahar Ben Jelloun nu a apărut din nimic, el are numeroși predecesori. Primul în ordinea apariției a fost Driss Chraïbi, scriitorul care, prin „Perfectul simplu” („Le passé simple”, roman, 1954), a criticat pentru prima oară societatea marocană „încrămățată sub bastonul (utilizat în trecut de profesori pentru a-i pedepsi prin lovire peste degete sau în palmă pe elevii care au greșit) tatălui” („figée sous la fêrule du père”). În acest context, nu este lipsit de interes faptul că exilul ales de Driss Chraïbi a urmat originea geografică a soțiilor lui: Catherine (Franța) și Sheena (Scoția). De asemenea, este de amintit că scriitorul avangardist a dorit să fie etichetat ca un „scriitor de expresie franceză, punct, asta-i tot” („un crivain d'expression française, point, c'est tout”).

La întrebarea „Sunt eu un scriitor arab?”, Tahar Ben Jelloun a dat următorul răspuns: „Cei care pun această întrebare nu sunt întodeauna rău intenționați. (...) De ce nu mă exprim în arabă? Deoarece nu stăpâneșc această limbă atât cât să o fac limbă de creație. Ca toți oamenii din generația mea, am avut o formare bilingvă. Limba franceză a câștigat întâietatea în fața limbii mamei. Franceza, pentru mine, nu era limba colonialiștilor, ci limba lui Voltaire, Montaigne, Genet, Rimbaud etc. (...) Această întrebare eu aș pune-o altfel. Sunt eu un scriitor sincer sau un făcător de carte? (Parafrazarea sintagmei «făcător de Dumnezeu» adresate în Coran celor care închină la mai mulți dumnezei, motiv pentru care pe ei îi așteaptă iadul). Numai publicul poate răspunde la această întrebare. (...) Eu prefer definirea că sunt scriitor și nimic mai mult. Când cărțile mele sunt traduse în arabă, eu citesc cu interes traducerea. (...) Pentru mine problema este rezolvată: nu scriu în arabă datorită respectului pentru această frumoasă limbă și pentru că nu mă simt capabil să dau în arabă tot ce am în mine. (...) Care este patria unui scriitor? Patria unui soțitor este literatura.”

La această motivație a devenirii lui francofon, exprimată de Tahar Ben Jelloun, eu aș adăuga faptul că limba arabă i-a fost limitat posibilitatea unei recunoașteri rapide pe plan mondial, în timp ce limba franceză l-a ajutat.

Doru CIUCESCU

Parler politique, aussi. Retorica dansului și ideologiile corpului

Instabilitatea monarhiei încurajează, în Franța Renașterii, o formă aparte de discurs propagandistic: baletul politic. Schimbând ce e de schimbat, posteritatea – de la Regele Soare la dictaturile secolului XX – îi va testa eficiența persuasivă. Prin dans – din Renaștere și baroc (chiar mai devreme), trecând prin tirania clasică a „regulilor”, până la forme contemporane de *performance* – corpul, voit sau nu, manifestă nu numai o estetică, dar, totodată, o ideologie. De altfel, teza conotațiilor ideologice ale esteticului nu e nouă. O evocare, fie și sumară, a unor episoade din istoria dansului ar putea dacă nu s-o demonstreze, măcar s-o ilustreze. Demersul ar diminua, eventual, ceva din prestanța unei venerabile prejudecăți: aceea a „gratuității” inocente a esteticului.

Baletul occidental iese la rampă sub auspiciile politicii. Anticipat de sărbătorile curtențești italiene și franceze, *Ballet comique de la reine* (opera maestrului Balthazar de Beaujoyeux, cu prilejul unui mariaj princiar din 1581) e o reușită exemplară în specia baletului de curte: construcție sincretică, articulată narativ și cu sens de parabolă. Într-o epocă anarhică, spectacolul avansează imaginea idealizată a unui regat francez pacificat și centralizat: după o învaltoingă mitologic-alegorică, magiciana Circe se declară învinsă de regele Franței, în care vede garantul armoniei universale.

În costume convenționale, dansatorii cu sânge albastru descriu, tezist și grațios, pe planșeu, figuri geometrice. Semnificațiile sunt bine precizate publicului curtean – atât de bine, încât azi, pot apărea frustrante prin reducere categorică a sensului: trei cercuri concentrice desemnează Adevărul absolut, iar trei triunghiuri echilaterale înscrise în cerc, Puterea supremă. O altfel de limbă de lemn monopolizează ringul de dans. Coregraful încântase privitorii prin „eleganța ordinii”, aflate la antipodul „libertății și spontaneității de la serbările populare”.¹ Așadar ordinea e... cuvânt de ordine (geometric și nu numai). Orientarea figurilor pune în valoare regalitatea ca factor de convergență socială. Ambalate ludic-estetic, structurile geometrice poartă, aici, o încărcătură propagandistică, nu întru totul disimulată: trebuia modelată/controlată atitudinea unui public aristocratic, în care, latent, se dezvoltă sindromul Frondelor. Ca totrestul, finalul e – fără vorbe – encomiastic: alcătuit, ne lămurește coregraful, din „cincisprezece pașe așa fel ordonate, încât la sfârșitul fiecăruia, toți întorceau fața către rege; când ajunseră înaintea Majestății Sale, dansară Marele Balet, alcătuit din patruzeci de figuri geometrice și se desfășurau când în pătrate mari, când în triunghiuri însoțite de alte mici pătrate și figuri variate. La jumătatea acestui balet, s-a făcut un lanț alcătuit din patru împletituri.”² Tot prin dansul geometric, e omagiată regina: „Evoluțiile în figuri

geometrice devin, apoi, triunghiuri al căror vârf era regina și iar pătrate mari sau mici; dansatorii se învârtteau, se împleteau, desenând figuri variate, într-un ansamblu și cu un simț al proporțiilor ce uimea asistența”³. Astăzi (nu și cu douăzeci de ani în urmă, în România, sau cu mai bine de șaizeci de ani, în Germania aproape convinsă de mesianismul lui Hitler) ar putea „uimi”, într-o sală de spectacol, solemnitatea rigidă a acestui *esprit de géométrie* ce lasă în umbră *l'esprit de finesse*.

Baletul clasic e în spiritul epocii care l-a instituționalizat. (Academia Regală de Dans a fost înființată în 1661, cu sprijinul lui Ludovic al XIV-lea.) Severa lui codificare estetică se sincronizează cu – în plan politic – o ordine absolutistă, ricanând la tendințe centrifuge. Stilistic, clasicismul rămâne tributatar principiului normativ al ordinii „închise” și „ierarhizate” (cum o caracterizează Luc Ferry): opera e apreciată în funcție de un ansamblu tabuizat de „reguli” estetice.

Der modern dance apare într-o societate ce permite, măcar teoretic, pluralismul individualităților, fie și ex-(centrice: America începutului de secol XX și scena experimentală a „anilor nebuni”. Modelul clasicului francez e *l'honnête homme* – echilibrat, sobru și curtenitor, exersat în a-și tempera emoțiile. (De altfel, chiar *gentleman* ul britanic, șlefuit de Addison, e un produs al clasicismului augustin, desfășurat cu aproape un secol mai târziu: fuziune orare ale clasicismului auriu diferit la Paris și la Londra). Conduita optimă e una conformistă și cu o notă de „distincție”, pe care clasicismul o moștenește din elitismul saloanelor prețioase. Autoritatea lui *comme il faut* și *des bienséances* impune demnitatea stilului. De aici, în balet, stilizarea cu bună-cuviință, sublimarea pulsionalului, suprimarea mișcărilor joase (în sens propriu), ce pot conota căderea (în sens figurat). Din exigența obiectivității, general clasică, derivă impersonalitatea expresiei în balet, în sensul că aceasta e limitată la un inventar prestabilit de figuri canonice. Codul restrictiv al baletului încearcă să reprezinte și să impună norma, exemplaritatea. În limbajul deschis al dansului modern, se exprimă individualitatea, excepția, fluctuanța experimentului și toleranța receptivă a *brainstorming*-ului. „Cod” aflat încă în căutare de sine, *modern dance* se sustrage uniformității vocabularului academic. Are tot ce-i trebuie pentru ca adolescența lui – deja în vârstă de un secol – să se prelungească: adeziunea (uneori excesivă) la imediat, o nevoie de autenticitate (care, câteodată, ia forme de franțeză impudică), iconoclastia și, mai ales, un avangardism structural, adică asumarea faptului de a fi altfel, într-o lume care, nefiind „cea mai bună dintre cele posibile”, ar putea fi ea însăși altfel. Ca alte tendințe

neconformiste, *modern dance* coboară din turnul de fildeș în stradă, cu tot ceea ce, în bine și în rău, decurge de aici. Imperativul clasicului, inclusiv în gesturi, estemăsura. Însă dansul modern poate să păcătuiască prin exces. Gesturile – nu doar cele canonice, validate de norma clasică – reflectă viața interioară. Pentru a exprima autentice emoții și experiențe, corpul dansatorului nu poate „vorbi” numai o „limbă” clasică (impresionantă, adevărată, prin virtuozitate și rafinament). Dansatorul modern izbucnește în dialecte barbare – stranii, chiar „urâte” sau „grotești”, dar „expresive” – pentru a manifesta altceva decât reușesc posturile distinse ale baletului. Dansatorul modern nu mai caută cu dinadinsul „poeticitatea”, ci vrea să se exprime și să provoace o reacție; admirația detașată a unui public inițiat nu-i mai este de-ajuns.

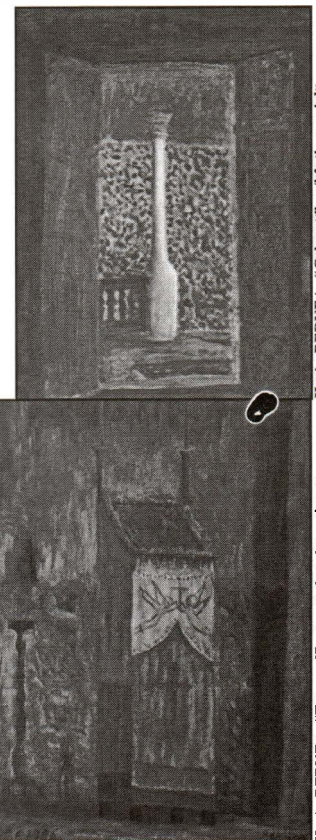
Puritatea genurilor e o dogmă în clasicism. Însă (post)modernul cultivă, și în dans, mozaic stilistic. Vocabularul clasic și *modern dance* se împletesc dezinvolt, în compoziții coregrafice contemporane: mersul pe *pointes*, ghemuirea, aplecarea, corpul întins/ășezat pe planșea scenei, figuri ale dansului de societate (dans de perechi), dans cu separarea partenerilor. Nimic nu e oprit – nici măcar „babelizarea” vocabularului – dacă servește ideii de spectacol „total”⁴.

O comparație între cele două genuri majore ale dansului occidental poate lua drept reper axa verticală, ce structurează, ca semnificații, spațiul coregrafic. Mișcările orizontale și cele efectuate în preajma sau la nivelul solului sunt specifice dansului modern, așa cum posturile verticale sunt emblematice pentru balet. Martha Graham, de pildă, a elaborat o întreagă serie de „căderi”, iar stilul lui Mary Wigman se caracterizează prin înghenunchi și ghemuiri, poziția plecată a capului și raritatea posturilor de maximă înălțare a brațelor. Verticala e o scală metonimică pe care se rânduiesc, în spațiul de dans, ipostaze ale umanului: „omul se poate înălța pe vârful picioarelor, poate sări, dar poate, de asemenea, să înghenuncheze, să se ghemuiască, să se așeze, să se culce”⁵ (Jacqueline Robinson). Reabilitarea – prin *modern dance* – a extremei inferioare a acestei axe recuperează o imagine alternativă a omului, îndelung trecută cu vederea de stăluirea elevată a dansului academic.

Limbajele artistice, inclusiv cel(e) coregrafic(e), variază în funcție de climatul social și estetic. Mai simplu, în funcție de ceea ce oamenii pot, vor și au fost educați să vadă.

Curtius vede în clasicism «temelia» tradiției culturale a Franței, «paladiul spiritualității și politici culturale franceze». Mălițioș, ține să marcheze un inconvenient ce ar decurge de aici: «legarea» Franței «de forme de conștiință devenite prea înguste pentru spiritul european»⁶. Cu o singură «sublimă excepție»: Gide. În dans, ca în literatură, clasicismul, acela legitimat în secolul «legislatorilor Parnasului» (cum, în buna tradiție a relațiilor franco-germane, îl numește, nu fără *un brin d'ironie*, alsacianul Curtius pe Boileau), iradiază din Franța. În literatură, o breșă se va fi făcut prin Gide și nu numai. În dans, receptivitatea franceză față de noile curente ale *modern dance* a dus, în secolul XX, la despărțirea – mai mult sau mai puțin tandră – de clasicism. Dansul modern a găsit în Franța o generoasă, creativă și fără multe prejudecăți patrie de adopție. O dovadă în plus că în ce privește Muzele, cel puțin, Franța rămâne *politically correct*.

Nicoleta POPA-BLANARIU



Horia BERNEA, „Coloana”, u/hârtie specială

Horia BERNEA, „Tetrapod”, guas și creion colorat

¹ Cf. Tilde Urseanu, Ion Ianegic, Liviu Ionescu, *Istoria baletului*, București, Editura Muzicală, 1967, p. 50.

² Cf. Balthazar de Beaujoyeux, *ap. Urseanu et alii, op. cit.*, p. 50.

³ Ibid.

⁴ Deși definiția pentru unele direcții ale artei moderne – de exemplu, pentru teatrul-dans –, acest concept nu este o inovație a ultimelor două secole; o concepție similară întâlnim, de pildă, la reprezentanții barocului, pentru care teatrul este o artă „totală” (fuziune de poezie, muzică, pictură, trucaje și „efecte” spectaculoase) sau chiar încă mult mai înainte, în sincretismul riturilor primitive. Structura comediei-balet, rezultat al colaborării lui Molière și Lully, se reflectă edificator chiar în titlul uneia dintre ele: *Divertissement regal, amestec de comédie, muzică și scene de balet sau Amanții magnifici* (1670). Preferința unora dintre (post)moderni pentru jocuri de lumini, efecte vizuale, secvențe vorbite, proiecții cinematografice integrate spectacolului coregrafic poate fi văzută ca simptom al „eoului” baroc (o categorie tipologică, transitorică) despre care vorbește Eugenio d'Ors. Astfel înțeles, conceptul de „spectacol total” este ilustrat, de pildă, prin creația lui Maurice Béjart.

⁵ Jacqueline Robinson, *Éléments du langage chorégraphique*, Éditions Vigot, 1981, p. 58.

⁶ Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. de Adolf Arnbruster, cu o introducere de Alexandru Duța, București, Univers, 1970, p. 306.

S.C. HYDROCONSTRUCTIA S.A.
SUCESALA WOLODYMYR BACIU
Bacău - România: Izvoare 131a, cod 600170; www.hidroconstructia.com
E-mail: hidrocon@roslink.ro; Tel: +40(0)234351700; Fax: +40(0)234357054
+40(0)234351708

Clasament în anul 2004 în categoria Proiectare și Construcții

Stagi de practică: Farmacia, Jui Barbu

Alternanță cu studiu: Pătrău, Jui Barbu

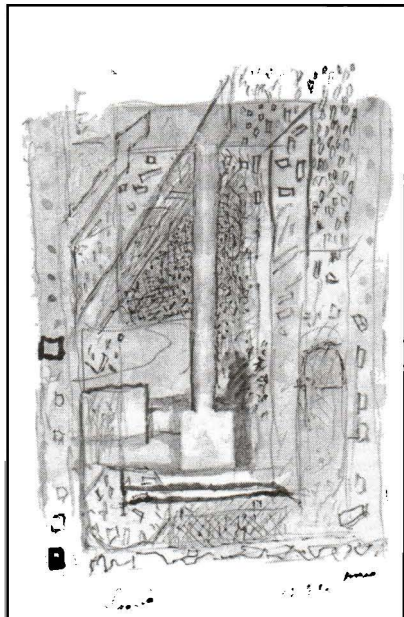
Cercetări științifice: Pătrău, Jui Barbu

Soluții constructiv-structurale de înaltă calitate

Hidrocentrala de la Polana Teiului - Jud. Neamț

Clic on: canalizero

(canalizarea nimicului din noi poate)



Horia BERNEA, "Colona", acuară

Cuvânt înainte

Cedez acest **cuvânt înainte**, îl dau la înaintare, cum s-ar zice, cu toate responsabilitățile conexe, cu amintirea gândului de Baudelaire, care prin «mon semblable, mon frère» înțelegea acel unic cetil pentru care merită scrisă o carte, dintr-o lipsă de democrație a creației de a dreptul magnifică în singularitatea-i încăpătănată, explicabilă altei instanțe, ce va fi trecut de pubertatea golă a libertății oligofrenetice..., lui, cetitorului, acel eu dual, dublura neașteptată, aproape astrală sau australă, din dragostea de nimicul consistent ca un cosinus de unghi bovaric, dobândă altei lumi... să găsească uncul adresant adecvat al textului meu, adică mă las la mână lui, la ochiul lui, la mintea lui, la scârba lui, toate justificate, toate secătuite de industrializarea feroce a orgoliului camuflat în obsesia succesului... în definitiv, la câte a văzut, trăit, simțit, întâlnit, suportat, uitat în ultimii ani, cinspe sau cincizeci, ce mai contează, ar fi mai cinstit să-l las să-și facă propria citire ocolitoare prin conglomeratul de texte care m-au căzmit în camera de tortură a bibliotecii personale, exact în fața eșafodului catodic unde îmi dau de atâția ani gândurile la execuție, la pedeapsa îngrozitoare a expresiei, care stoarce cu delicii de călău ultrarafinat vloga din ele, snaga din mineșcl.

P<CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEU DE ZAPPING-ROMAN
m-am născut cu televizorul în privire, lada aceea din lemn și sticlă de zestre volatilă ca realul, în care se vedea mai departe decât printr-o simplă fereastră, băntuită de curiozități tinere, inedite chiar. acolo era televiziunea? cât de puțin program ne dădea cel care, mai târziu, l-a u găsit vinovat pe piticul pelic de toate relele noastre (vezi grozavele programe de televiziune oferite astăzi de mediamfironi publici și privați, cu programele lor obosite de alergătura fără noimă, bun-gust sau o cât de vagă știință de carte, tortură a limbii române), parcă tot a televiziune aducea. unde mai e televiziune seducător de odinioară? **să nu pierd din vedere** filmele copilariei fermecate din televizor, care, revăzute azi, nu mai au savoarea de odinioară. poate și din pricina căderii în zapping, absența de odinioară ce ținea televiziunea în zodia monologului... fratele mai mare și

paranoic care știa ce e bine pentru noi... zapping-ul ne-a găsit orfani, alergând bezmetici printre programe, cel mai vizionat fiind interstițiul pulsatoriu dintre, griul rece-puricos al tubului obsedant unde ni se descarcă nevroza cea de toate zilele...

SWAP-CLIC-ZAP-CANALIZERO:

înapoi la cuvânt înainte
și dacă tot avem dreptul autorității pline a firii citirii acestei fișici confuze rău, nu va pomeniți niciodată că nu mai știți ce volați sau căutați prin bazarul lăsa de vorbe și imagini pe care l-am renunțat televiziune... dar viața seamănă izbitor cu el... ce știu eu despre inundațiile din New Orleans după uraganul Katrina decât ce-mi dau tele-viziunile sumbre, în condițiile în care ziariști, reporteri de pe acel front amar sunt atacați de populație dacă lasă cea mai vagă impresie că ar deține unele rezerve de hrană sau apă... între timp, lucrurile s-au mai împozit, a fost mult mai grav decât vreo televiziune ne-ar fi putut arăta... nu a intrat televiziunea în arhitectura dinamică a istoriei? vrem noi vrem, ea se instituie în sursă de influență contradictorie, adică naturală, a conștiinței istorice, dacă nu curva așa e și istoria mea, a ta, a lui, alui, a noastră, hironi mediativă, vag înfrânată din crosul telecomenzilor interioare...

SWAP-CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEU DE ZAPPING-ROMAN
criteriul libertății de alegere: a privi un singur program înseamnă televiziune? televiziune de gradul 0, incipit tehnic al unui fenomen ce pădea să parvina? antenele suțien împânzeau odinioară blocurile bănuind efectul pluralității, al selecției: mai multe butoane, mai multe canale, mai multe idei, mai multe gusturi, mai multe opinii, mai multe povești, mai multe iluzii ce se încalcau fără încetare în mintea obosită de televizoman și nu numai? ce e televiziunea fără zapping, schimbabil încontinuu al programelor, reflex industrializat al unei curiozități nevrotice, plictisită până la scârba? marcat de fustul spațiu de interdicție a zapping-ului, fără gusturi, preferințe, învățat să accepte ceea ce se impunea, invalid psihologic-comportamental, eram doar omul fără zapping. fiindcă m-am trezit cu televizorul alb-negru în casă... iar telecomanda dorințelor se ascundea în așteptarea nerăbdătoare, camuflată de gestul simplu al comutării de pe sticla televizorului pe hârtia cârtii...

P<CLIC-ZAP-CANAL 2:

●CONECTARE A TEORETICĂ
zapp, zapping (engl.)

- ◆ engl. - zapping, flipping; brand/store-switching
- ◆ fr. - navigation d'une chaîne à l'autre, (cft ct de) zapping, zapper
- ◆ it. - cambiare frequentemente il canale, "zapping"

□ acțiune de schimbare repetată a canalelor de televiziune pentru a evita calupurile de spoturi publicitare (ceea ce face foarte dificilă evaluarea audienței unui anumit program în studiile media). Adeptii pasionați ai acestui procedeu susțin, cu mână pe inimă, ca pot urmări simultan două sau mai multe programe TV. Acțiunea poate fi extinsă, cu accozi semnificative, de la un post de radio la altul, de la o pagină de ziar/magazin la alta, de la un afis la altul etc.

□ efect de zapping: acțiune de "vagabondaj" al cumparatorului (de la o marca de produs la alta, de la un magazin la altul) în funcție de avantajele promotionale oferite de producător/distribuitor. (INTERNET)

global-zapare cu ambilii estetice, inițiale, aproape profesionalizate, ne-acțiunile, cu neobosita pendulare între câteva canale simultan, fiindcă toldeaua avem cel puțin două interese divergente de împaci și ne-am îmbălat, cu posura neclărită, maslă de duplicații publicitare, după o axă de simetrie confuză, un film nou, remăși epantive pe ecranul televizorului noastre pare exura din acel viitor vecin epantiv, alt film vechi ne alunge magnetic cu forțe de amintire deplină, în care ne-am obișnuit să revenim periodic, fiindcă deja face parte, într-un fel sau altul, dintr-un excele bine plăcut ale biografiei noastre, gârlă unui uzual menierism romanțesc.

SWAP-CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEU DE ZAPPING-ROMAN
... în alb-negru am fost învățat să privesc chiar și timpul pe care-l pierdeam în fața televizorului. am rămas peste vreme cu manihelismul schizoid al rupturii dintre carte și televizor. televiziunea în fașii m-a lăsat să descopăr suferința pervertită prin alegerea dintre viață și tele-viață. ubicuitate - prima ambție care te umple când ai pus mână pe telecomanda televizorului. brusc descoperi ocazia de a fi un mic tiran, în sfârșit lumea se articulează în voia-ți (ironică iluzie, de altfel, dar foarte adecvată democrației incipiente!), din dungi înguste și neașteptate de asazisă "realitate". de fapt, televizorul e un simplu clar că al rămas fără viață, că ai hotărât să locuiești în tribună și să "lucrezi" numai din tastatură, masturbare simbolică din buricele degetelor... hiperrealismul dobândește, de aceea, un orgoliu de naturalism crepuscular. ce mai înseamnă astăzi tehnica romanului scris direct în fața televizorului, dintr-un ptx cu telecomandă, care schimbă nu doar culoarea, dar și canalul textual? sau a calculatorului, televizor reconvertit la scris, combinat de imagine, sunet și căutare bezmetică a imediatului multiplu, experiment încă primitiv de materializare a intersubiectivității vag fenomenologice.

P<CLIC-ZAP-CANALIZERO:

înapoi la cuvânt înainte
cât de rău poate fi să tot revii la ce-a fost, la trecut, la vestigiu, urmă arsă aspru, apoi rafinată nebușește prin labirintul egolatrii din tine? curaj psihanaliză, de care a obosit sârca roman de când o tot bate în piua narativă... totuși, în rememorarea vechilor emisiuni ale televiziunii alb-negru am regăsit frânturi (așa mă simt, frânt în segmente câtășchia de trăire) de istorie personală, cum ar fi cea de la nouă ani, când alergam de la școală ca să-l prind pe Johnny Weismuller cel mai Tarzan, era anul 1977, după cutremur, școala se fisurase (dacă

ar fi început atunci, tot n-ar fi fost așa de rău!), devenise nesigură, așa că învățam la grămadă, în trei schimburi, terminam orele de clasă a treia la minunată oră zece și un sfert, dimineața, să fie clar, iar cum la și zece începuse deja serialul, maximă viteză până acasă... povestea proprie face din istoria cu majusculă un biet decor, încă există atâția nostalgici ce-și amintesc din vremuri de restriște doar faptul că mergeau la baluri sau că făceau dragoste pe rupte... telecomanda, dorința omului de a evada din versiunea oficială, care curvă... cu perversiuni greu de urmărit, când deasupra, când la fund... ba eroi, ba tirani, ba inamici ai umanității... îți mai trebuie, cetitorule, vreun cuvânt înainte, sau înapoi, sau anapoda? sau te mai gândești...

SWAP-CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEU DE ZAPPING-ROMAN
... totuși, deși nu-mi amintesc locul exact, în camera aceea înaltă dar umbrită, era o bibliotecă, în care cărțile se ofereau pentru altfel de joacă... colecție generoasă de opțiuni... a fi spectator al unei cărți, mai grea misle, când atenția acordată micului ecran pare captare tiranică, de care însăși telecomanda s-a oferit, într-un mod perfid, pervers, să ne elibereze... cu riscul nevrotic major al căderii într-o nouă dictatură, a fărâmițării dorinței, a rupturii strict circumstanțiale, care ne lasă legați printr-un cordon de două ori invizibil de speranță utopico-bovarică... și apoi, ce? n-ai citit niciodată o carte pe care să n-o poți lăsa din mână? dacă nu, ce să zic?, astae...

cetitorul de azi, sub efectul interacțiunii mai mult sau mai puțin furibunde cu telecomanda, nu e încercat de ispită "transferului tehnologic" dintr-o feliie în alta a plăiei de interese receptoare?

P<CLIC-ZAP-CANAL 2:

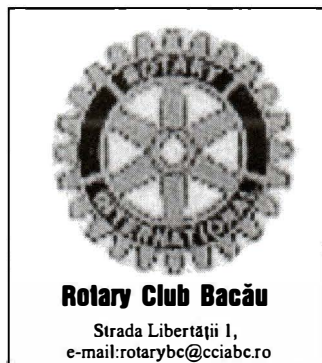
●CONECTARE A TEORETICĂ

Cei mai mult doresc sa o manevreze ei insisi. Daca o ratacesc prin casa, ii cuprinde o stare de agitate si incor totul cu susul in jos pentru a o gasi. Daca se strica, e ca si cum nu si-ar putea folosi o mana sau... o parte din creier. Adesea sunt acuzati ironic ca sufera de "telecomandita cronica". Dependentia de telecomanda este insa mai mult decat un "viciu", este un mod complex de a judeca, alege, sanctiona. Iar cuvântul care definește trecerea de la un canal la altul, aproape fara pauza, prin aceasta "prelungire" devenita aproape organica, este unul preluat direct din limba engleza: "zapping"/"a zapa".

de Petronela Tipau

Te azezi in fata televizorului, cu degetele pe butoanele telecomenzii si incepi

49



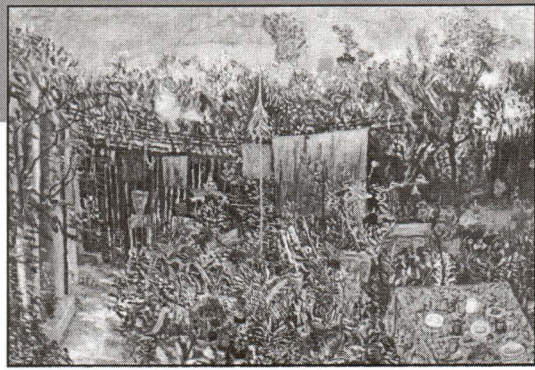
Rotary Club Bacău

Strada Libertății 1,
e-mail: rotarybc@cciabc.ro

Eseu de zapping-roman

Clic on: canalizero

(canalizarea nimicului din noi poate)



Horia BERNEA, "Grădina III", u/p

48

sa schimbi canalele intr-un ritm exasperant. Este unul dintre obiceiurile tale si nu ii mai constientizezi, iar telecomanda face parte din confortul personal, de zi cu zi.

Zappingul a devenit un fenomen discutat si analizat atat de specialisti in media, cat si de cei in publicitate, pentru ca, in esenta, nu reprezinta altceva decat comportamentul consumatorului de televiziune, care vrea sa evite ceea ce nu ii place.

Telecomanda - prelungire fizica a optiunilor umane

Pentru ca a devenit unul dintre obiectele pe care e normal sa le ai in casa, nu prea te mai gandesti cui i-a venit "ideea cu telecomanda". Poate doar cand se strica si iti dai seama ca esti pierduta fara ea. Asa ca m-am gandit ca, daca tot aduc in discutie un fenomen, ar fi interesant sa mentionez si care e povestea acestui obiect care pare sa ne fi schimbat modul de viata, sa fi transformat televizorul intr-o marioneta care joaca, in parte, cum ii cantam si canapeaua in locul de relaxare si distractie maxima seara si in week-end.

Prima telecomanda pentru televizor a fost creata in 1950 de corporatia Zenith Electronics si avea un nume simbolic "Lazy Bones" ("oase lenese"). Aceasta functiona insa datorita unui cablu, prin care era legata de aparatul tv. Bineinteles, consumatorii nu au fost mult timp multumiti pentru ca se impiedicau destul de des de cablul cu pricina. Asa ca Eugene Polley, un inginer al aceleasi corporatii, a inventat "Flashmatic", prima telecomanda fara fir, care functiona cu ajutorul fotocelulei, fiecare amplasata intr-un colt al aparatului. Din acest moment, telecomanda a fost imbutulata, trecandu-se la transmiterea comenzilor cu ajutorul ultrasunetelor, iar din 1980 cu infra rosii.

Dincolo de faptul ca e mult mai comod sa poti decide si inchide televizorul din fotoliul in care stai foarte confortabil, telecomanda a devenit in timp principalul mijloc de sancționare a emisiunilor, filmelor, reclamelor difuzate de diferite posturi de televiziune. Degetele folosesc telecomanda pe post de tragaci - schimbând canalul, luând sonorul prezentatoarei enervante, trecând în viteză peste o emisiune plictisitoare și zăpădit în galop spre ceva pe gustul propriu. Pe de o parte este normal ca telespectatorul să aibă posibilitatea de a alege cu ușurință ceea ce dorește să urmărească, ceea ce îi interesează. Pe de alta parte, de multe ori, aceasta ușurință se manifestă doar prin viteză cu care schimbă canalele, neopriindu-se să vadă nimic pentru că isi da seama ca nu e nimic ce l-ar putea interesa. Se ridica insa atunci sa isi ia o carte, sa deschida o revista sau sa iasa in parc? Raspunsul il stii si tu, nu mai trebuie sa ti-l spun inca o data! (INTERNET)

SWAP-CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEUDEZAPPING-ROMAN● roman desfășurat direct pe ecranul televizorului meu de vorbă, lanț de secvențe textuale din filme scurte rememorări personale, pe care aş vrea să le urmăresc de-a valma, dar ecranul rămâne unul, trebuie să aleg, iar singura şansă e hălăduirea printre programe, reconstituirea poveștilor din fărâme disperate! zapping-romanul direct, eficient, pe placul devoratorilor de imagine

catodică (problema rămâne conceptualizarea în termeni simpli, alerți și efemerii ai televiziunii!)"

P<CLIC-ZAP-CANAL 2:

●CONECTAREATEORETICĂ● Romanul (ca iscat cultura) se găsește din ce în ce mai mult în mișcările mediatice de informare: ocazia, fiind agentul și mijlocul istoriei planetare, amplifică și canalizează procesul de reducere: este distribuit în lumea întreagă aceluși conștient și diverse susceptibile să fie acceptate de cel mai mare număr, de la, de întreaga umanitate" (Milan Kundera, *Arta romanului*).

deși stânga intelectuală franceză nu l-inghite prea bine pe Kundera dintr-un motiv foarte simplu, fiindcă a făcut prea mare tapaj de enorma măgărie mincinoasă a comunismului, dar, mai ales azi, fiindcă, poate, dezvăluirea aceasta pune sub semnul îndoielii și bunele intenții, dar mai ales eventualul respect al principiilor social-democrației veritabile oriunde în lume, unde cel puțin nu-l pot reprezenta pe cei mulți decât de la un anumit venit în sus, de-a dreptul ca în bancurile proletcultiste cu psihanaliza, scriitorul francez de origine vizibil cehă e un barometru excelent pentru evidențierea efectului coroziv al succesului asupra valorii unui scriitor... supremă ironie a sortii, pare-se că tot legea numerelor mari se luptă cu el, altcumva acum decât odinioară... utopia mediocrității invadatoare și victorioasă, pe care eu o aici botez „mediacritate”, cu ea rămâne încheștarea cea de pe urmă... fiindcă a devenit aproape obligatoriu, după ce mitul luptătorului antitotalitar s-a dezumflat sub greutatea zidului de ceață moștenitor al cortinei de fier-beton, teamă și întuneric, pentru orice scriitor ambițios de succes s-a treacă prin furtile caudine ale mediilor, unde s-au văzut semianalfabeți îmbătădu-se cu mari orgolii literare, încât îmi vine tot mai des să admit că marea prostie a totalitarismului de stânga a fost aceea că s-a speriat copilărește de niște mecanisme pe care cu certitudine le-ar fi putut gestiona în interesul său, printr-o reinterpretare a discursului dominant, ipotază verificată la nivel socio-economic de faptul că socialismul românesc a învins categoric prin reprezentanții săi foști secretari etc, actualmente magnați de milioane euro succes... în *Plăcerea textului*, Barthes nu spune întâmplător că „prestimea limbajului capitalist (cu atât mai puternică) nu este una de ordin paranoic, sistematic, argumentativ, articulat, ci e o năclăre implacabilă, o doxa, un soi de inconstent: pe scurt ideologia în esență ei.” pe scepticii îl anunță că, în perioada 1948-1949, criticul francez a fost bibliotecar, apoi profesor la Institutul Cultural Francez din

București și lector la Universitate... se vorbește chiar și de o idilă... curmată scurt de inconveniente mai degrabă de ordinul „nepotrivirii ideologice”... tot pățitu-l priceput, așadar!

P<CLIC-ZAP-CANAL 3:

●METATV●

oap opera, opera de săpun?, experimente strălucitoare, ca baloanele de săpun în lumina asfințitului, de fabricare a celebrității, piața televizuală arată limpede cât de importantă a devenit imaginea, persistența ei pe retina consumatorului; protagonistul, doar amuzant și nu prea obositor în erorile lui. omul episodic, ale cărui conflicte se rezolvă rapid, la termen, pregătit să comită viitoarea eroare a episodului ce va veni, într-eta rapidă programată iute pentru data viitoare. rezultă de aici un personaj cu trăirile la fel de pasagere ca imaginile alergând de nebune pe geamul catodic. morala televiziunii rămâne fragilă, măști care fug pe chipul nostru cu viteză nesătușă a modei, suferă deodată de mai multe dileme, pe care le rezolvă cu noua limbă de lemn a „political correctness”. „Fiindcă animalul multimedial descris mai sus este deja descris și figurează, ca atare, în tratatele despre schizofrenie: este o ființă disociată al cărei eu se caracterizează prin mecanisme asociative arbitrare, printr-o gândire devenită labilă din cauza absenței de direcție, prin recurgerea la simboluri de tip oniric, fără sens” și printr-un eu care este și el caracterizat, în sfera sentimentelor, de reacții emoționale lipsite de un raport inteligibil cu stimuli care le generează.” (Giovanni Sartori, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*) ce simplu să înjuri tot ce face televiziunea și să pui cartea înainte, obiect aproape divinizat, după maniera sacrificială a idolatriei... oare câte cărți plicticoase și anoste n-au împins tinerii cititori către abuzul fericit al televiziunii? măcar mi-am asigurat o scuză scriind despre amalgamul detestabil al grafosferei cu videosfera pentru oricine va prefera o emisiune de doi lei paginilor acestora: despre asta e vorba în bună parte în carte, fiindcă dacă cine nu are carte are parte, dacă nu ai parte de carte, ai măcar carte de parte, carte de părți, carte de fragmente, carte de fărâme, carte sfărâmată sub presiunea presei de tot felul de canale, fie și colmate cumva... nu scrie oricine câte o carte, la fel cum oricine se produce pe post de hârtie pătată cu cerneala de semne particulare, undă ondulată de vocea spartă sau de imaginea oală?... apar la televizor, deci există...

P>CLIC-ZAP-CANAL 2:

●CONECTAREATEORETICĂ●

În ultimul timp agențiile de reclamă se confruntă cu fenomenul de zapping: tendința de a schimba canalul TV în momentul difuzării reclamelor. Anchetele au scos în evidență faptul că cei cu venituri mai mari schimbă mai des canalul, deci au tendința de a fi mai selectivi cu ceea ce vizionează. Acest fenomen poate reduce audiența cu 10% sau chiar mai mult, ceea ce reprezintă o pierdere importantă pentru

emiiator. De aceea se încearcă găsirea unor soluții cum ar fi :

1. Folosirea unor persoane cât mai atractive (vedete de muzică sau de film);
 2. Introducerea narațiunii (scene de bălăi medievale) pentru a capta atenția;
 3. Folosirea reclamelor scurte de 15 secunde sau mai puțin. (INTERNET)
- idealul personajului ideal: lipicios cântăreț, actor, fotbalist sau analist, care spune bine povești nu mai lungi de 15 secunde o dată... și dacă te antrenezi... nu se știe...

P>CLIC-ZAP-CANAL 1:

●ESEU DE ZAPPING-ROMAN●

asta sunt eu: împărți dilematic între carte și televizor, între trecut și viitor, între idealism și pragmatism, între iluzia lui Don Quixote, colonizatorului ficțiunilor, și conștientia lui Sancho Panza, guvernator al unei insule armate pe fundamentul orgoliilor al potențialului burghez gentilom, mecanicul ordinar mare patron tot ieftin șamd. iar trecerile dint-o stare de spirit în alta se fac asemenea unui zapping al ființelor pasagere ce îmi vizitează periodic și spasmodic tabăra ființei ospitaliere... recomand cu căldură neadaptărilor la vremea noastră să citească Margaret Mitchell, *Pe aripile vântului*, ca să vadă cât se poate de limpede destinul nostru viitor ce răsară direct din trecutul romantic rău al americanizării: un personaj cu nume de majordom (Butler) care se îmbogățește pe seama suferinței celorlalți, în timp ce romanticul aristocrat cam estetic, ce aduce binișor a tânăr intelectual hrănit din vise și idealuri, disprețuitorul defintivului al „negrilor” care își trăiește viața de pe o zi pe alta, pierde sensul într-o lume în curs de democratizare, una a cărei ultimă grijă ar fi echilibrul, justiți sau amonizări... mai aproape de noi, merită continuată cura de dezintoxicare în realismul lui Camil Petrescu, observator feroce al mereu tânărului și ca atare veșnic scuzabilului incipient capitalism românesc... e tânăr, maică, mai are multe de învățat, e repezit și are sângele iute, ce să-i faci, maică?

SWAP-CLIC-zap-canal 2:

●CONECTAREATEORETICĂ●

prietenul meu Micul Robert spune despre schizofrenie că e dezagregare psihică, manifestată prin ambivalență a gândurilor și sentimentelor și conduită paradoxală... Sartori vorbește de „mecanisme asociative arbitrare”, de parcă ar defini modul în care se produce transferul canalelor într-o minte dominată de zapping, digresiune arbitrară adică, lipsă de asociație logică, trecere dintr-un subiect în altul fără direcție, fără legătură cu o realitate prea îndepărtată și prea costisitoare pentru lumea minimului efort absolut... nici gustul madeleinei proustiene nu mai rezultă dintre atâtea indusioase euri alimentare (sau, fie, egouri freudiene!), conservanți de amintiri, nostalgii, regrete, remușcări, vagul schelet al sinelui...

„Să fim mai exacți: toate romanele din toate timpurile se apleacă asupra enigmei eului. Imediat ce creai o ființă imaginată, un personaj, sunteți automat confrunțat cu întrebarea: ce este el? Prin ce poate fi sesizat el? Este una din acele întrebări fundamentale pe care romanul ca atare a fost fondat. Prin diferitele răspunsuri la această întrebare, dacă vrei, poți distinge diferitele tendințe și, poate, diferitele perioade din istoria romanului.” (Milan Kundera, *Arta romanului*)

astăzi deconstrucția egoului, despletirea spiritului în fire tot mai subțiri, până la dispariție, huiore de neant mai concret decât nihilismul furișându-se prin neuronii dezagregării la modă... odinioară psihologia aplicată, la Jules Payot, par exemple, vedea în împrăștierea atenției spre o multitudine de activități o formă de lene, simptom al slăbiciunii voinței...

Daniel Ștefan POCOVNICU

Vocația românilor nu s-a regăsit ca un subiect de studiu pentru lumea oamenilor de știință și nici nu știm dacă de la C. Rădulescu-Motru, care făcea apel la acest fapt, s-a lansat un studiu. Acesta spunea: „Poeții au cântat-o; istoricii au căutat-o; politicienii au speculat-o. Studiul ei rămâne de făcut de acum înainte... Un român care încearcă să determine vocația neamului său este întotdeauna expus să fie rău înțeles” (extras din „Personalismul energetic și alte scrieri”, p.732).

Orice formă de viață are la bază două coordonate existențiale: spațiul și timpul. Universul a apărut și a evoluat în funcție de acestea. În descrierea spațiului și a timpului lui Einstein, forma spațiu-timp este determinată de materia și energia pe care le conține. Astfel, un stat capătă putere prin resursele de care dispune și vitalitatea poporului său, după cum de Gaulle avea să spună: „Omul limitat prin natură este înființat în aspirații” (H. Kissinger, op. cit., p.538).

În prezent se vorbește tot mai mult de integrarea României în Uniunea Europeană, dar nu știu dacă avem vocație pentru asta. Situația la întreținere de drumuri, între partea apuseană a Europei, cu ținutul Transilvaniei, Banatului și Crișana, și partea Europei Răsăritene, cu Moldova și Bucovina, identificându-ne cu Basarabia, cu Istmul Ponto-Caspic, cu Dobrogea și partea Europei Sudice, cu Muntenia și Oltenia, suntem situați, după cum spunea Grigore Ureche „în calea tuturor rădăților”. Geograful Mihail D. David scoate în evidență faptul că locul pe care îl ocupă o țară arată marea influență în dezvoltarea ei politică și numește România și Polonia „porturi ai civilizației Europei, într-o vreme de mare frământare a nordoadelor euroasiatice... în istmul Ponto-baltic”.

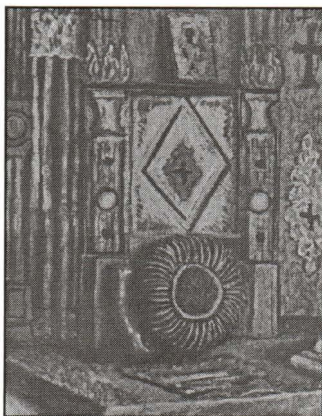
În anul 1848, sufletul românilor era entuziasmat de europeanizare, urmând exemplul primului stat-națiune din lume, Franța (sec. al XVII-lea), o aspirație a conducătorilor de atunci. Pe timpul domniei lui Carol I acest entuziasm a mai scăzut, iar după cel de-al doilea război mondial s-a accentuat această scădere. Artiștii români s-au inspirat din etnografie, pe intuiții originale în trecut, dar, ceea ce este foarte trist, toate aceste valori sunt uitate în prezent și atunci ne întrebăm din nou, care este vocația românilor. Foarte multe meșteșuguri au pierit, odată cu valorile culturale ale neamului nostru, individualitatea sufletească și vocația fiind pe planuri diferite, dar păstrăm mult mai multe valori etnografice decât europenii. Mentalitatea românească a fost supusă la transformări, astfel că ne găsim la frontiera dintre tradiție și europeanizare.

În prezent apare din ce în ce mai pregnant o altă vocație, cea de politician, de primar, de european. C. Rădulescu-Motru spunea: „De aproape o sută de ani românii se găsesc la răscruce de drum, între tradiție și europeanizare... Vocația românilor începe de unde sfârșeste psihologia românilor” (op.cit., p.740). Sunt timpuri în care istoria se repetă, astfel că genul de politician și alegător din vremurile lui I. L. Caragiale se regăsește și în timpurile noastre.

Mentalitatea românească a fost supusă la încercări revoluționare, odată cu sistemul comunist european a explodat, iar capitalismul a venit cu democrația și libertățile sale. Europa Centrală și de Est se așteaptă, după cum spune Vladimir Pasti, în lucrarea „România în tranziție”, „să iaie mielu cel gras” (p.10), dar s-a dovedit a fi acea parte a Europei unde reconstrucția socială și economică presupune o cale foarte lungă. Fiecare dintre noi ne întrebăm ce este de făcut, pentru a scoate România din situația în care se găsește, iar răspunsul este o reformă a mentalității.

România este într-un plin proces de dezvoltare, făcând trecerea de la o țară în tranziție spre o țară cu economie de piață, de la vechiul sistem economic-social la altul nou, de la economia administrativă, de comandă, la economia de piață funcțională, de la statul comunist totalitar la statul democratic de drept, de la structurile bazate pe proprietatea colectivă, la cele întemeiate pe proprietatea privată, de la economia în mare măsură autocrată spre o economie ce se integrează în structurile europene și cele mondiale. Acest proces de transformări structurale-calitative este fără precedent în istorie, nu numai a României, ci în întreaga istorie universală, prin profunzimea și complexitatea sa, prin imedietatea problemelor, costurile sociale ce le implică și schimbările aduse în calitatea vieții oamenilor și în statutul lor social.

Democratizarea și respectarea drepturilor omului necesită o profundă înțelegere a drepturilor și responsabilităților legate de cetățenia europeană. În anul 2002, Uniunea



Horla BERNEA, „Interior de biserică” u/p

Europeană a reușit „să echilibreze multilateralismul strategiilor regionale cu bilateralismul tratatelor de colaborare, capabile să-i stimuleze pe cei care, în Balcani, interpretau aderarea la UE ca o alternativă la cooperarea cu țările vecine” (Stefano Bianchini, 2003).

Henry Kissinger, în lucrarea „Diplomația” descrie Franța, primul stat-națiune în secolul al XVII-lea, Marea Britanie, ce a elaborat conceptul de echilibru al puterii și a dominat diplomația europeană pentru următorii 200 de ani, secolul al XIX-lea, când Austria lui Metternich a reconstituit unitatea Europei, pentru că Germania lui Bismarck s-a demontează, dând o nouă formă diplomației europene. Acesta este jocul politicii de forță. Kissinger a văzut în Europa o concurență acerbă între state, pentru ca unul să devină cât mai puternic și să le domine pe toate, de unde istoria atât de frământată a Europei. Dar a fost oare un stat atât de puternic, încât să le domine pe toate? De aceea Marea Britanie a lansat conceptul echilibrului de putere.

În prezent, se vorbește de o extindere a Uniunii Europene, dar nu se vorbește despre un echilibru al puterii. Conceptul Apusului este acela după care, cine găndește ca noi, este cu noi. Numai că Rusia este un caz special, căreia nu i se potrivește niciunul din principiile tradiționale europene, dar relația Uniunii Europene cu Rusia, calificată drept parteneriat strategic este foarte importantă pentru UE, care dorește cu Rusia o relație puternică pe termen lung. Întrebarea este: prin adoptarea Rusiei devine Europa o peninsulă a Asiei? Atunci unde este identitatea europeană? La 10 mai 2005, la Moscova, a avut loc summit-ul UE – Rusia.

Tot Henry Kissinger a scris un întreg capitol destinat Europei și Rusiei, intitulat „Concertul Europei: Marea Britanie, Austria și Rusia”, unde diplomatul scrie: „Istoria continentului erau unite laolaltă printr-o conștiință a valorilor comune. Puterea și armonia s-au aflat în deplină armonie” (p.69). În același capitol, numește Rusia, prin descrierea lui Alexandru I, „schimbătoare și băgărează”, susținută de Marea Britanie și Franța în Războiul Crimeii, împotriva Turciei, un război al „civilizației împotriva barbariei”. Mult mai târziu, la jumătatea secolului al XIX-lea, Rusia se deplasează mult spre Europa, „dinspre Nipru spre Vistula... a fost o declarație de război adresată Europei, care rupse o parte a continentului ce nu-i aparținea” (122), jucând rolul de mare putere în expansiunea teritorială, în care țara noastră a avut mult de pierdut, Rusia apropiindu-se mult de Franța.

Revenind la vocația românilor, înainte de 1990, era un proverb: „românul s-a născut poet”, pentru că politica nu oferea schimbări și răsturnări de poziție, scandaluri și dueli politici, îmbogățiri peste noapte. După 1990, prin democrația și libertățile omului, românul s-a născut politician. Schimbările sociale au condus, după cum menționează Virgil Măgureanu, în lucrarea „Declinul și apoteoza puterii”: „aparitia unor disfuncționalități multiple, la pătca marcantă ale spațiului politic: stilul politicianist (oportunismul, predilecția pentru mizele mărute și personale, dereglarea de responsabilitate, narcisismul, mentalitatea potrivit căreia câștigătorul ia totul etc.), disprețul față de competența reală, amatorismul, complicități de toate genurile pentru ascunderea unor interese mercantile.” (p.148).

Olivia Manning în lucrarea sa „Trilogia balcanică”, vol.I, „Marea șansă”, a scris: „România este ca un mare prôt care a moștenit o încredere avei! Este toată risipită pe flăcări. Știi povestea pe care românii înșiși o spun despre

Schimbare socială și identitate europeană. Vocația românilor

ei: Dumnezeu când a făcut daruri popoarelor, și-a dat seama că-i dăduse României de toate: păduri, râuri, munți, minerale, petrol și pământ roditor. «Ha, a zis Dumnezeu, e prea mult!» Și ca să echilibreze balanța, a pus aici cei mai îngrozitori oameni pe care i-a găsit. Românii răd de asta – dar e într-adevăr o glumă tristă” (p.203).

Într-un studiu personal, „Relieful României - în context geopolitic și geostrategic” evidențiez elementele de bază ale țării, ce definesc toată această avuție despre care vorbește Olivia Manning mai sus: Munții Carpați sau „cetatea României” cu poziție strategică în centrul țării, Fluviul Dunărea sau „poarta Europei Centrale” (denumire dată de Simion Mehedinți), Marea Neagră sau „drumul către Asia” și câmpia, cu influențe geostrategice de primă mărime. Toate acestea formează suma condițiilor cu grad ridicat de favorabilitate în poziția geografică a unui stat, la acest spațiu geografic complex (munte – apă – câmpie) reprezintă capitalul natural, o componentă esențială a bogăției țării noastre, care în marea lor majoritate aparțin de spațiul carpatic.

Fluviul Dunărea întregeste spațiul geografic românesc, fiind al doilea fluviu ca lungime din Europa, cu un bazin hidrografic de 805.300 km², și o lungime de 2.860 km, din care 1.075 km pe teritoriul României, respectiv 38% din lungimea totală, cea mai mare parte a cursului inferior, partea navigabilă, care reprezintă 45% pentru sectorul românesc. Axa economică majoră a Europei joacă un rol fundamental între Europa Vestică și Asia prin crearea celor două canale de navigație: Dunăre – Main – Rhin și Dunăre – Marea Neagră, asigurând României o poziție geostrategică, alături de Munții Carpați și Marea Neagră. În sudul Munților Carpați, Dunărea și-a săpat cel mai lung sector de defileu din Europa, de 144 km, Defileul de la Porțile de Fier, ce se desfașoară între Baziaș și Gura Văii.

Multe state au răvnit la această poziție geografică și geopolitică a României, un exemplu fiind construirea de către Ucraina a Canalului Băstroe, pe brațul Chilia. Spațiul geografic dunărean include și gurile de vărsare ale Dunării, Rezervația Biosferei Delta Dunării, ce se întinde pe o suprafață de 5.800 km², respectiv, 580.000 ha, din care 82% pe teritoriul țării. Teritoriul rezervației cuprinde câteva unități fizico-geografice deosebite din punct de vedere morfologic, dar și genetic. Delta Dunării este una dintre cele mai întinse zone umede din lume, în special ca habitat al păsărilor de apă, și cea mai întinsă zonă de stufărișuri compacte din lume, cu peste 30 de tipuri de ecosisteme, o comoră naturală de preț, cu o suprafață de 4.178 km, din care cea mai mare parte se găsește pe teritoriul României, adică 3.446 km², asta însemnând 82%, iar restul de 732 km² fiind situată pe partea stângă a Brațului Chilia, inclusiv delta secundară a acestuia, în Ucraina. Vastele teritorii din Delta Dunării, densitatea mare a camivorelor mari și suprafețele largi acoperite cu păduri din Munții Carpați sunt unele dintre cele mai cunoscute aspecte ale bogăției capitalului natural al României.

Spațiul geografic al României cuprinde și o porțiune de 224 km (între Musura și Vama Veche) din lungimea totală de 4.020 km a țărmurilor Mării Negre, ceea ce asigură legătura țării noastre cu Marea Mediterană și de aici cu întreg Oceanul Planetar, cu avantaje economice majore, atât prin navigație, cât și prin platforma continentală (180 km de țărm) bogată în rezerve de petrol și gaze naturale. Prin poziția geografică, în partea de NV a bazinului Mării Negre sau „Pontus Euxinus”, cum o numeau vechii greci, prin prezența unuia dintre cele mai mari porturi maritime europene, Constanța, orașe pontice datând din perioada antică, România este clasificată drept țară pontică. Dunărea înseamnă și un aport important de apă fluviară, iar legătura dintre Canalele Dunăre-Marea Neagră și Sulina între fluviu și mare asigură României o poziție geostrategică importantă între Europa și Asia Mică sau Orientul Mijlociu.

Aceasta este identitatea europeană a României, prin care țara noastră devine, după cum spunea Nicolae Iorga „un stat de necesitate europeană” sau, cum s-a scris în marea carte de teorie a lui Mihai Eminescu, „stat de necesitate culturală la gurile Dunării”.

România este una dintre țările europene învitate în ceea ce privește bogăția naturală. Se remarcă prin locul IV în Europa în ceea ce privește masa lemnoasă, demarând în anul 2001 procesul de certificare al pădurilor în cadrul unui

proiect Global Environment Facility (GEF) susținut de Banca Mondială, în care s-a constatat că țara noastră dispune de 400.000 de păduri virgine cu o valoare deosebită a resurselor din punctul de vedere al biodiversității naturale.

Integrată sau nu în Uniunea Europeană, în plină schimbare socială, România a aderat și ratificat principalele convenții în domeniul biodiversității naturale, deținând un patrimoniu după care tânjește orice țară europeană. Resursele subsoale nu sunt deloc de neglijat: cel mai mare zăcămintă auro-argintifer din Europa, în Munții Apuseni, gaz metan în Transilvania, petrol în platforma litorală a Mării Negre și Câmpia Română, mai bogat ca substanță, uraniu, marmură, gresie etc., un reper important în relațiile comerciale, care constituie un rezervor european, incluzând aici cel mai important produs al biodiversității naturale, solurile fertile, puțin afectate de poluare.

În tot acest spațiu se află populația României, formată dintr-un conglomerat de popoare migratoare, o populație sănătoasă, mult diferită de cea europeană. Prin poziția geografică a României la periferia Europei, se evidențiază:

- o populație cu mentalitate rafinată, intelectuală, de unde s-a ridicat Școala Ardeleană, cu prima expresie a identității naționale;

- o populație cu spirit balcanic, care este bine reprezentată în „Sociologia politică” a lui Virgil Măgureanu, (2005, p.40), „imaginaie balcanicului hoț, dar lipsit de rafinament, risipitor, necumpătat, fără simțul limitei, dar și fără spiritul achiziției (aceasta fiind negat azi ortodoxiei printr-o marginală înțelegere a paradigmei weberiene, a relației dintre etica protestantă și spiritul capitalismului), contemplativ, lenes și slugarnic”.

- O populație „metisată” în capitala țării București, important centru de atracție a populației, unde peste 50% din populația totală, provine din alte localități.

Apare opoziția Europa-Balcani, catolicism-ortodoxism, vizibilă în țara noastră prin raportul de forțe: cei care vor integrarea europeană pe principii de democrație și respectarea drepturilor omului și cei care vād integrarea europeană pe principii de schiderii granițelor și liberei circulații, de a folosi așa numitele „mijloace mai puțin ortodoxe”.

România este „sora săracă a Europei”; datorită schimbărilor sociale dramatice prin care a trecut, a determinat evoluția spre o societate bolnavă, o țară istovită de neîncredere și spaimă, ce nu a dispărut încă de la două luni de la instalarea primului președinte alde democratic (în funcție de liderul charismatic), o țară condusă, după cum spune Charapievici, „sub legea marțială de oameni aroganți și brutal, care au încetat să mai dialogheze, preferând etalarea forței și cultivarea confuziei” (op.cit.21).

Un vechi proverb românesc spune:

„Schimbarea domnilor, bucuria nebunilor”. În concluzie, vocația românilor nu este nicidecum politică, deoarece românul nu a găsit politic în tradițiile originale. Românul are o nestinsă sete de cultură, chiar dacă această cultură se găsește la întreținerea drumurilor culturale, iar în prezent ne căutăm identitatea națională. Profesorul american Samuel Huntington, în lucrarea „Ciocnirea civilizațiilor”, spunea: „Cele mai importante conflicte care vor veni vor avea loc de-a lungul liniilor de fractură culturală care separă civilizațiile”, astfel că „interesul național derivă din identitatea națională. Trebuie să știm cine suntem înainte de a ști care ne sunt interesele”.

Nu pot să închei până nu îl citesc pe marele profesor dr. Ilie Bădescu „Globalismul promite eliberarea universală a omului dacă acesta consimte să trăiască într-o societate fără frontiere, fără culturi naționale, fără comunități, fără religie, adică într-un abstractism, în care «omul global» a ucis în el și sentimentul apartenenței la poporul său, la Biserica sa, la familia sa, la neamul său, a devenit un... vagabond universal. Modelul acestui spațiu abstract este «internetul», iar corelativul lui organizațional este «internationalul» și omul internaționalilor” (Geopolitica, pag. 103). Atunci ne vom întreba: Care va fi vocația românilor?

Mariana HOFMAN

Lettre à Tadeusz (sur l'esthétique de l'existence)...

Maria-Sabina FÎNARU

Je sais que tu as la photo pour passion et, en souvenir de notre discussion sur le temps, je t'envoie quelques photos de moi avec ma famille où tu verras se succéder six générations (trois du 19^{ème}, deux du 20^{ème} et une du 21^{ème} siècle - le grand-père de ma grand-mère figure sur deux d'entre elles).

Si tu prends la peine de les regarder, tu pourras mieux saisir le sens de *l'esthétique de l'existence* dont je t'ai aussi parlé dans ma précédente lettre, tu comprendras pourquoi l'accent est toujours mis sur *l'existence*, pourquoi rien ne surpasse la vie, pas même la science, l'art ou la religion, mais seules les bribes de la vie elles-mêmes. Faust le savait déjà...

L'esthétique de l'existence signifie un grand amour pour la vie, sous toutes ses formes et à tous les niveaux de l'être. Et l'amour n'est pas forcément beau, dans le sens classique du terme, il est tout d'abord énergie, force et avec un peu de chance, beauté, adéquation, accomplissement dans une forme achevée, donc beauté vécue et réalisée, qui peut s'exprimer dans de nombreuses modes esthétiques et non esthétiques.

Certains artistes ont étendu l'idée du beau qui existe en chacun, à toutes les œuvres de l'esprit créateur. Mais les Hommes ne sont pas tous pareils. Les Hommes portent eux-mêmes tous les noms adamiques, ils sont, à la fois, le changement qui les fait naître et celui qui les fait réinventer. Les Hommes sont l'état et la banque, l'enseignement et la justice, la culture et les arts; certains sont Polonais ou Vietnamiens ou Allemands ou Français; les Hommes sont le mouvement vers ce qu'ils sont et ne sont pas, vers eux-mêmes et vers ceux qu'ils aiment, le temps lui-même et ses bonheurs secrets, même si les auteurs perçoivent de façon déformée le visage historique qu'il prend et ce qu'il advient. Certains procèdent de la lumière, d'autres de l'air ou de la glaise et ils chantent ou taisent le bruissement délicat de leur être, l'arôme des éléments qui tissent leur composition secrète. Voilà pourquoi ils ne me dévoient jamais, puisque je sais ce qu'il y a en chacun, souvent en dépit des apparences, et voilà pourquoi les hommes doivent être défendus d'un amour fort (et si cela ne me réussit pas, c'est que c'est moi qui suis faible et ne résiste ou ne m'élève pas aussi haut pour leur offrir l'amour dont ils ont besoin). Parce que les Hommes meurent... Mais peut-être restera-t-il les signes esthétiques et non esthétiques de l'amour. Car l'amour n'est pas simple empathie

spirituelle et élan de l'âme, mais identification ou reconnaissance de l'être tout entier de l'autre, de sa personne incarnée qui le rend unique, irremplaçable. Chaque cellule de ton corps qui agit de manière centrifuge te dit cela.

Tous les romans "authenticistes" d'Eliaade exaltent furieusement la vie; et les dilemmes spirituels, psychologiques et esthétiques que vivent ses héros "inauthentiques" et "discursifs" les rendent absurdes ou fous par le choix même de cette *existence* qui, rapportée à un système traditionnel de valeurs, est bouleversée par le choix de la *surface* de l'être, rationnelle ou psychologique, éloignée des racines de l'énergie vitale authentique. C'est pourquoi la création est pour eux "optionnelle", existant en chacun, mais pas forcément objectivée dans une forme artistique: le docteur de *Chantier* et d'*Isabel* et les eaux du diable, Petru des *Hooligans*. Pavel du *Le retour du paradis* qui se suicide pour donner un sens ontologique à l'existence vidée de toute vie authentique, Egor qui brûle le tableau, Alan et Cesare, tous préfèrent la vie à la *création artistique*.

Seul Mavrodin fait pour un temps le choix de cette dernière, au nom d'une autre esthétique, celle du sacrifice canonique, qui explique tant les renvois intertextuels à Ana et Manole, que la contestation elle-même de l'idée de tradition, ou du moins l'aspiration vers *l'esthétique de l'existence* formulée dès l'incipit (*"Lorsque j'étais très jeune, il m'arrivait parfois de regarder brusquement le visage d'un inconnu et de me demander: que me serait-il arrivé si cet homme avait été mon père? Il ne m'était pas trop difficile de me l'imaginer; il s'appelait André ou Sever; ceux-ci me paraissaient être les prénoms les plus convenables pour mon père; ma mère se serait appelée Maria ou Sabina. En réalité, elle s'appelait Arethusa. Et mon père, Ioan; mais les amis l'appelaient Jenică. Ma mère ne l'appelait non plus comme je l'aurais aimé; elle l'appelait Nelu... Mais l'homme étranger qui se trouvait devant moi aurait pu être un vrai père, tel que je l'avais rêvé, tel que je l'avais rencontré dans certains romans [...]. Je me retrouvais parfois à côté d'un homme dans un tramway, quand j'étais assis et je me l'imaginais mon père. Il n'était pas exactement tel que je l'avais voulu, tel que je me l'imaginais depuis tant d'années [...]. Il était pourtant un autre que mon père; et j'aurais pu être vraiment son enfant, j'aurais eu une autre mère [...]. Tout aurait pu être autrement. Cette pensée m'a toujours obsédé: que tout eût pu se passer autrement, ou bien n'exister nullement, que tout soit un hasard dans ce monde, sans nécessité aucune, ni signification"). Peut-être l'artiste pense-t-il que si les noms de ses parents, de ses modèles culturels n'avaient pas été Arethusa et Jean (voir leurs connotations à partir de l'étymologie), ou tout au moins s'il avait eu la clairvoyance d'un sémioticien, capable de voir et de comprendre les signes ou le regard, il aurait pu harmoniser la *création* et la *vie*, accomplissant ses *noctes au paradis* ici-bas. Sa douleur et l'écriture de son nouveau roman "authenticiste", sous forme de confession, suggère que rien n'est au-dessus de la vie, chose comprise aussi par Hasnaş qui devient, symétriquement, un... maître pour les enfants, et que toute la *création spirituelle* est ou devient une réalité seulement si elle peut sauver la vie. Cette vision est radicalisée dans *La Forêt interdite*, où l'amour est la vie et, où malgré la temporalité hostile qui ne permet pas l'accomplissement, il s'affirme au-delà de la mort partagée des deux, dans un ultime regard.*

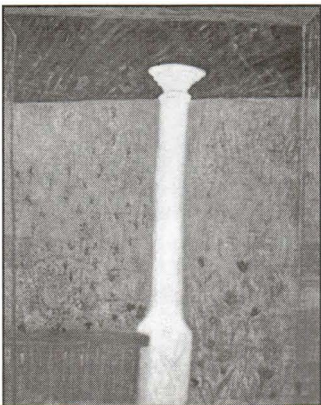
Revenant au point de départ de cette discussion, je veux dire que j'ai vécu moi aussi (*nil novi*) les mêmes tourments intérieurs jusqu'à il y a quelques années. Le comble c'est que quand j'avais six ans à peine, je ne connaissais rien à l'étymologie, je ne savais même pas lire dans le calendrier catholique, je me promenais à travers notre jardin et je me demandais si le fait que ma grand-mère de lași s'appelait Apollonia avait déterminé la rencontre de ma mère avec mon père, dont la mère vivait en Pologne, et s'ils s'étaient rencontrés pour qu'ainsi je naisse, moi, cet être d'ici et de maintenant, ou si mon identité avait été un pur hasard.

Et à chaque fois que j'allais en Pologne, j'étais intriguée par le fait que ma grand-mère était si présente, si chaleureuse et souriante envers moi et pourtant si discrète, je n'imaginai pas alors qu'elle ignorait le roumain. Moi j'étais très petite et bavarde (j'avais même reçu un joli surnom de la part de ma famille) et je me rappelle comment je m'asseyais à côté d'elle sur un banc de la cour, ou comment je gambadais autour d'elle, en riant et en parlant, et elle paraissait tout comprendre, en me caressant de temps en temps la tête ou parfois en m'interrompant pour dire quelque chose à la ménagère, pani Zosiu. Et moi je courais alors vers Janek, Macek et Stasek, mes copains d'enfance, pour leur apprendre le roumain... Et je me rappelle que je portais une petite robe aux losanges multicolores, avec un petit volant et des papillons aux manches et qu'ils aimaient par-dessus tout que je leur apprenne le nom des couleurs, celles que je pouvais connaître à cet âge-là. Eux, ils avaient des shorts, la peau toute blanche, les yeux bleus et les cheveux dorés; mon frère se mettait en fureur quand il les apercevait autour de ma petite robe, pointer leur doigt vers les couleurs et prononcer le nom roumain. Bien que nous ayons continué d'aller en Pologne tous les deux ans, pendant un certain temps, je n'ai plus vu ces trois amis d'enfance. J'étais déjà adolescente et, à l'occasion de vacances, un après-midi je me promenais seule dans la ville étrangère et bouillonnante quand, soudain, un jeune homme s'est détaché d'un groupe et m'a appelée par mon prénom en me prenant dans ses bras. C'était Janek, qui m'avait reconnue, même si je ressemblais alors plutôt à une Chinoise. Et maintenant mon corps chante à nouveau et j'écris.

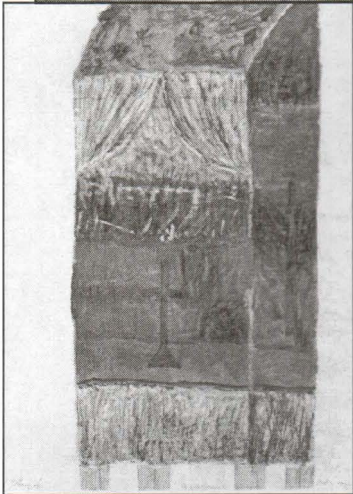
Et ça s'est tout simplement passé comme Tadeusz me l'avait dit il y a quelques années; quand je lui ai avoué que j'avais perdu la foi, il m'a répondu que l'Homme est semblable à un arbre qui gèle parfois, reste sans aucune feuille ni fleur, mais a la capacité de renaître s'il a les racines profondes. Et je me rappelle son regard souriant et étonné, qui m'énervait tellement quand je l'ai connu, à la mort de mon oncle, et cet extraordinaire refus quand je l'ai invité en Roumanie afin de le remercier de l'attention qu'il m'avait accordée à cette occasion: "Pour moi, c'est toi la Roumanie." Et il n'est pas venu, mais un mois plus tard il m'a écrit sa première lettre en langue roumaine; ensuite il est parti pour la jungle de Zambie et m'y a invitée, puis il est reparti pour les forêts du Brésil, à Monte Dorado. Jan et Teresa m'écrivent qu'il a à présent des problèmes de voix, qu'il parle avec difficulté et peu.

Voilà ce qu'est à peu près l'esthétique de l'existence; et j'ai à l'esprit d'autres départs et d'autres présences...

Traduit du roumain par
Gina PUICĂ et Gaid EVENOU-DOBRE



Horia BERNEA, "Coloana" u/p



Horia BERNEA, "Gusta și creion colorat"

MINISTERUL CULTURII ȘI CULETELOR

Vitrabilu

Periodic al
Centrului Cultural Internațional
"George APOSTU" - Bacău

18, Crângului, Bacău, 600063
Tel. 0234-54.55.15
Fax 0234-57.10.83
e-mail: cc.apostu@gmail.com

ISSN: 1583 - 3151

• Manuscrisele trimise pe adresa redacției se publică în ordinea necesităților redacționale. Materialele nepublicate nu se restituie.

Director
Gheorghe POPA

Redactor coordonator
Sergiu ADAM
Secretar general de redacție
Victor Eugen MIHAI-VEI
Colectiv redacțional
Constantin DONEA, Gheorghe IORGA,
Mariana POPA, Maria IGNAT
Culegere texte și corectură
Maria IGNAT, Mihaela Silvia TULBURE,
Iuliana ILIE

Tipar
Tipografia "Columna" Bacău
Iunie 2006

la trinidad

Din poezia hindi contemporană

Kedārnāth SINGH

S-a născut în 1934, într-o localitate a Indiei rurale din regiunea Benares. După ce s-a dedicat unei importante cercetări a imaginarului poeziei hindi moderne, a devenit unul dintre inițiatorii marcanți ai poeziei noului val „experimentalist”, fiind totodată un poet al vieții rurale, al naturii, dar și al temelor citadine. Talentul sau extrem de variat îl face dificil de clasat în vreo școală, direcție sau tendință literară, dar criticii îi recunosc o constantă „exigență morală”, potrivit căreia cuvintele elementare ca „da” sau „nu”, „ce” sau „de ce” sunt hărăzite unei vieți ce le transcende sensul obișnuit, mergând uneori până la o simplitate riscantă. Adică le conferă o „existență, o identitate separată”. Cuvinte din sfera lexicală a activităților zilnice sunt smulse din universul obișnuit ce le-a uzat sensul și își găsesc, în poezia lui Kedārnāth Singh, o necesitate ce le dă sens. Accastă virtute pe care o are separarea de legăturile ordinare poate ilustra și „generalizarea” lui Abhinavagupta, prin care marele estetician și filozof din secolul al X-lea arăta că actul estetic se definește ca „independent față de orice individ particular, față de orice asociere particulară”, provenind dintr-o „identificare cu situația reprezentată/imaginată lipsită de cea mai mică relație cu eul limitat, ca și când acesta ar fi impersonal”. La Kedārnāth Singh, obiectele sunt răsfrânte. În înălțuirea „narativă” sau prozodică, lasă loc jocului, tăcerii. Tăcerile dintre cuvinte sunt tăcerile dintre lucruri. Ele permit propriului eou să circule și să le facă să semnifice. Ca în primul poem, izolarea, detașarea, se poate obține prin apropierea neașteptată a unui eou pe care versul îl lasă să se prelungească și să moară în versul următor, a unei tăceri, a unei întrebări. Culegerea „Uttar Kabīr” (după numele unui celebru poet mistic din secolul al XIV-lea) e o meditație tot despre detașare, ce-l invită pe cititor la o bucurie estetică în care conștiința se odihnește într-o emoție frizând seninătatea.

semnătură

Pe nisip printre mii
Semnătura vântului
Nu-mi vine să cred
Cum a mea semnătură
Seamănă cu
Semnăturile vântului

Cum se poate asta
Am imitat
Vântul
Sau chiar vântul mi-a furat
Semnătura

Din două
Inevitabil
Una trebuie să fie falsă
Îmi spunem

Dar atunci se pune problema
Cum să decizi
În fața cărui tribunal
Care era cea falsă

A mea
Acea a vântului

(„Uttar Kabīr”, 1995)

Întâlnirea cu ei:
Să te duci la întâlnirea cu sarea ce se face în mare
Ca întâlnirea unui trup cu pielea
Era întâlnirea cu ei

Și era un salut
Amânându-și tăcerea
În glasul melodios și în accentu-i dulce
Erau două mâini ce șovăiau
Să se –mpreune sau să se desparta

Căci erau oameni
Care uitaseră mult
Cum nisipul întinde Caraibe
Unde cândva în mirosul primei țigări
și părăitului ultimilor pantofi
Strămoșii lor acostaseră

Am avut impresia că-i întâlnisem deja
Dar nici inima
Nici ochii mei nu confirmau asta
Totuși era adevărul pe care-l consfințea
Murmurul repetat al oceanului adânc

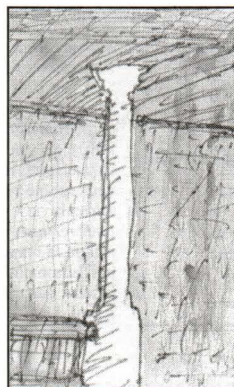
Pe lespezea memoriei sale
Palmuit dus de furtună
În seara asta un pescar
N-o să se întoarcă de pe fundul oceanului
Pe insulă o persoană mai puțin
În cer o stea în plus

Dar nimeni acolo
Nu i-a purtat pică oceanului
Cel mai bătrân locuitor al insulei
Cu barba lui căruntă unduoasă
Cel mai respectat

El era
Insula concentra astfel
Toate punctele cardinale
În toate direcțiile
Insula era desăvârșită
Și când de nicaieri nu se ivea lumina
Din pietrele de pe țarm
Și din ochii balenelor
Răsărea o lumina
Și vapoarele în primejdie să se scufunde
Gândurile întrerupte
Își regăseau drumul

Iar apoi un miros puțin dulce/ un parfum delicat
Pe întreaga insulă se împrăștia
Până la pulberea drumului
Până la cântecul păsărilor
Nu venea nici din case
Nici din boschetele de cocotieri
Nicidecum de la aroma de pește prăjit
Nici din spuma mării
Ci venea mereu
Sosea din ocean
Limpezit de bancuri de spumă și falci
De rechini sângeroși

Și când ajungea
Ei erau cuprinși de frenezie
Mergeau să-și găsească
Strămoșul, oceanul
Căci credeau că el
Oceanul acesta încărunchit
El știe tot
Doar el știe
Care e firul de nisip
În toate firele de nisip risipite pe țarm
Ce păstrează în suflet urma celui dintâi bivuac al celui dintâi vapor
Și picăturile de sânge ce-au tăsnit cele dintâi din spinarea străbunilor noștri
Sub palma biciului



Horia BERNEA, „Coloana”
(studiu din calet de schite, tus)

Bice nu mai erau
Cel puțin nu se vedeau
Loviturile nu mai cădeau, mute, decât pe nisipul țărnelor
Loviturile vântului din larg
Cum se spunea fără prea multă știință
Închideau ușile caselor

Dar nu mai au memorie oare?
M-am întrebat eu cufundându-mi privirea
În privirea vecinului meu, tristă și profundă, privire a
Caraibelor
Am avut impresia că puțin din tandrețea moale
A vreunei mlașini din Bihar
Se păstrează până acum
Și în glasul ei era un țuiit straniu
Era și melodia
Unui îndepărtat cântec bhojpuri uitat
Pe care în toată mulțimea cu
Numai eu îl puteam auzi

M-a lămurit că strămoșii lui
Se trăgeau din Udaipur, undeva prin Bihar
Când l-am întrerupt – nu în Bihar
Udaipur se afla în Rajasthan
El se întinse atunci
Pierdut înmărmurit despuiat
Tristețea m-a cuprins
Semanasem neorânduiala
În culorile hărții sale

Într-adevăr harta asta
Harta dorinței unui locuitor al insulelor
Era creația lui
Unde fluviul Gange
Curge aproape de Delhi
Benares e în nordul munților Himalaya
Maharashtra numele
Unui eou din Mahabharata
Kerala un oraș
Undeva prin Bengal!
Sunt ei cu adevărat lipsiți de memorie
M-am întrebat eu în memoria mea atunci
Sfășietoare întrebare

Dacă ei n-au memorie
Atunci și eu ce sunt
Uit și eu uit
În toate zilele puțin mai mult, în toate zilele un detaliu
Ceea ce uit nu-i chiar cum cad
Frunzele de nim sau florile de bassia
Ci mă uit pe mine
Pe care-l uit

Prin urmare eu însumi sunt din diaspora
Un apatrid bizar
În propriul oraș
Aș mărturisii oare
În sala asta vastă din insula asta mică
Când am auzit acest cuvânt pentru prima dată
Numele diaspora m-a înfocșat prin sunetele sale
Ca un antic dinozaur
Tăsnit din nou din trecut

Numai după aceea am înțeles
Valizele mele închise
În picioare și singur
Cu fața la oceanul urlând
Că memoria, amintirea
Își ia la fel revanșa
Uneori ștergându-se
Precum picăturile de sânge dispărute-n nisip
Alteori ca la Adunare
Prinzând glas de dinozaur

(Revista „Bahuvacan”, I, decembrie 1999)

alte fărâme

Tăcere și singurătate
Lucru înfricoșător
Precum cornul unic
Al rinocerului în vânt
Dar două ființe una lângă alta
Să tacă
Timpul cât durează tăcerea lor
În măruntaiele limbajului
În tăcere se inventează
O limbă alt limbaj

(„Uttar Kabīr”, 1995)

Prezentare și traducere:
Gheorghe IORGA