

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 40
2018**

Copyright 2018, Editura „Alma Mater”, Bacău, România

ISSN 2559 - 3455

ISSN-L 1224 - 841X

All rights reserved

Volum realizat în cadrul proiectului ***Contribuții românești la patrimoniul cultural european: Tristan Tzara 55, Benjamin Fondane 120***, finanțat de Ministerul Culturii și Identității Naționale, prin Programul dedicat Centenarului statului național unitar român (1918 - 2018) și Primului Război Mondial. Proiectul a fost derulat în parteneriat de Asociația Artă, Tradiții, Patrimoniu – Fără Frontiere (coordonator), Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău (prin Grupul de cercetare interdisciplinară LOGOS, afiliat Centrului INTERSTUD și Departamentul de limba și literatura română și științe ale comunicării), Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău, Teatrul Municipal Bacovia și Departamentul de literatură, teatru și cinema al Universității Laval din Québec, Canada.

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Plurilingvism și interculturalitate

La Centenar. Tz@ra 55, Fondane 120

2018

Editura „Alma Mater”, Bacău

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

Revistă a Facultății de Litere, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Florinela Floria, Nicoleta Popa Blanariu

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Alexandru Boboc, Academia Română

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Simona Bealcovschi, Université de Montréal, Canada

Florica Bodiștean, Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad, România

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, Republica Moldova

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumistrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Till R. Kuhnle, Université de Limoges, Franța

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Doris Mironescu, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Antonio Patraș, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași, România

Ștefana Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Ioan Pop-Curșeu, Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj, România

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative, București, România

Geoffrey Sykes, University of New South Wales, “Southern Semiotic Review”, Australia

Caroline Ziolk, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia.

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România, Tel. / fax: 0234 – 588884

e-mail: studiisicercetari3@yahoo.com

<http://studiisicercetari.ub.ro/>

<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>

Cuprins

<i>La Centenar. Moștenirea avangardei: clasicizarea experimentului</i> (Nicoleta Popa Blanariu)	7
Spiritul avangardei: Tzara, Dada, Fondane	17
Ion Pop <i>Note despre teatralitatea manifestelor dadaiste ale lui Tristan Tzara</i>	19
Liviu Dospinescu <i>Tristan Tzara: repere și reverberații ale poeziei sonore, spiritul popular de la românităte la universalitate, via Dada</i>	27
Ștefana Pop-Curșeu <i>Tristan Tzara, Marcel Iancu și fascinația dadaistă pentru reciclarea măștilor</i>	41
Vasile Spiridon <i>„Arta neagră”: țara îndepărtată a lui Tzara</i>	53
Ioan Pop-Curșeu <i>Cine-poemul, o găselniță avangardistă. Fondane, Artaud, Tzara și... ceilalți</i>	59
Emil Nicolae <i>Ilustrul pictor Jacques Hérold, aproape necunoscut</i>	69
Nicoleta Popa Blanariu <i>De la Dada la Ionesco. Deconstrucția semiozei: supralicitarea semnificantului</i>	79
Uvertura unui secol. Primul Război Mondial: frontul de est	85
Alain Vuillemin <i>L'armée d'Orient en Moldavie en 1918-1919 à travers les romans de guerre de Roger Vercel</i>	87
Constantin Călin <i>Trecut – prezent. Cinci secvențe și un epilog</i>	105
Simina Mastacan <i>Centenar. Sensuri, reprezentări, schematizări</i>	117

Varia	125
Alexandru Boboc	127
<i>Limba și timp în comportamentul uman și în comunicare</i>	
Adina Vukovic	137
<i>Mémoire(s) et image à l'âge de l'écran global : Le cas de Flashback</i>	
<i>Memories de Tetsuaki Matsue</i>	
Ismail Avcu	153
<i>Otherized Inauthentic Spare Parts In Search of An Authentic Self to</i>	
<i>Identify with: Kazuo Ishiguro's Clone-Slaves in Never let me go</i>	
Andreea Tănăsescu	169
<i>Dansul contemporan și avatarurile sale</i>	
Recenzii și cronici	175
<i>Exil în pământul uitării (Liana Tugearu)</i>	177
<i>Exil în pământul coregrafiei contemporane (Vivia Săndulescu)</i>	178
Petronela Savin, <i>Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească</i> , Iași, Institutul European, 2018 (Florinela Floria)	180
Nadia N. Morărașu, <i>A Dictionary of Similes: from Phrasemes to Tropes</i> , Iași, PIM, 2010 (Luminița Drugă)	182
Alexandra Marina Gheorghe, <i>Metamorfoze ale textului literar japonez de la Kojiki la Murakami</i> , București, Editura Fundației România de Măine, 2008 (Simona Dovleac)	183
Gabriel Mardare, «O» de Cioran : o introducere în osmologia textului, Iași, Sedcom Libris, 2018 (Florinela Floria)	186

La Centenar Moștenirea avangardei: clasicizarea experimentului

Centenarul dincolo de vorbe mari

Centenarul constituirii statului național unitar român, odată cu încheierea Primului Război Mondial, invită la o rememorare a contextului cultural și politic, național și internațional care a făcut posibilă concretizarea acestui important proiect de țară. Consecințele lui au jalonat scena românească și europeană în deceniile următoare, dar premisele i s-au putut întrevădea cu mult înainte. Evenimentele desfășurate în cadrul proiectului *Contribuții românești la patrimoniul cultural european: Tristan Tzara 55, Benjamin Fondane 120* (conferințe în plen, un colocviu științific, masă rotundă, spectacole) și-au propus să readucă în atenție relația româno-europeană și să-i identifice câteva aspecte simptomatice. Elementele particulare ale creației și biografiei lui Tristan Tzara și Benjamin Fondane au reprezentat un nucleu important al tematicii proiectului, fără a o epuiza.

Proiectul *Contribuții românești la patrimoniul cultural european: Tristan Tzara 55, Benjamin Fondane 120* a fost finanțat de Ministerul Culturii și Identității Naționale, prin Programul dedicat Centenarului României (1918 – 2018) și Primului Război Mondial. Proiectul a fost derulat în parteneriat de *Asociația Artă, Tradiții, Patrimoniu – Fără Frontiere*, în calitate de coordonator, *Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri”* din Bacău (prin Grupul de cercetare interdisciplinară LOGOS, afiliat Centrului INTERSTUD și prin Departamentul de limba și literatura română și științe ale comunicării), *Universitatea Laval din Québec* (prin Departamentul de literatură, teatru și cinema), *Centrul de Cultură „George Apostu”* din Bacău și *Teatrul Municipal Bacovia*.

Acest proiect se sprijină, e adevărat, pe o anume conjunctură, pe jocul cifrelor în biografiile individuale și în istoria mare, colectivă, dar s-a ferit să fie unul pur conjunctural. Dincolo de aritmetica simplistă a biografiilor, dincolo, de asemenea, de hazardul sau logica ascunsă a geografiei culturale, care îi face vecini ca loc de naștere, pe Tristan Tzara (născut la Moinești), pe B. Fundoianu/ B. Fondane (născut la Iași), pe Jacques Hérold (venit pe lume la Piatra-Neamț), pe Victor Brauner, tot pietrean, și pe destui alții – personalități românești de anvergură și recunoaștere europeană, se ivește o întrebare firească: există o afinitate mai profundă între Tzara și Fondane? Cred că da. O circumstanță favorizantă ar fi contextul în care se afirmă ei – marcat de război, de convulsii sociale și ideologice –, în răspăr cu o anume stare de lucruri, estetică și politică. De fapt, negația lor, a amândurora, este finalmente constructivă: negația dadaistilor și a lui Tzara însuși – violentă, sarcastică, șarjată, aptă să schimbe însă fața literaturii și a artelor în secolul XX; negația în registru de patos lucid și grav, a lui Fondane, apărătorul «gândirii existențiale», așa cum o numește: al ideii trăite, înrădăcinate în freamătul vieții, căreia îi caută o formă vie, care să nu amputeze tocmai dinamismul ireductibil al existenței ca devenire.

Volumul de față este o însumare a unora dintre contribuțiile prezentate în cadrul proiectului, îndeosebi cu prilejul colocviului desfășurat sub același generic, la Bacău, pe 9-10 noiembrie 2018. O altă parte a lor se va regăsi într-un număr următor al revistei. Au avut bunăvoința de a răspunde invitației de a conferenția în plenul colocviului, distinși profesori și cercetători din țară și din străinătate: Mircea Martin

(Academia Română), Ion Pop (Academia Română), Alain Vuillemin (Université Paris-Est Créteil, Franța), Liviu Dospinescu (Université Laval, Québec, Canada), Vasile Spiridon (Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău), Ștefana Pop-Curșeu (Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, Teatrul Național Cluj - Napoca), Ioan Pop-Curșeu (Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj), Constantin Călin, Emil Nicolae, Andreea Tănăsescu (Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București).

Împărtășindu-ne un motiv de rezervă, criticul și istoricul literar **Constantin Călin** (*Trecut – prezent. Cinci secvențe și un epilog*) invită, în articolul său, la moderație și pune surdina fanfarei festivaliere, care scapă, din timp în timp, câte o notă falsă. Îngrijorarea sa este că „din «Anul Centenarului»”, „se va ieși cu puține cunoștințe esențiale”, necum „cu o conduită ameliorată”. Îl nemulțumește că „o retorică festivalieră abuzivă goleşte noțiunea de Unire de miezul său dureros” și ne împiedică să luăm aminte la lecțiile trecutului, pentru a nu risca repetarea lor. În secvențele de istorie reală pe care le înfățișează, cu empatie și acribie totodată, Constantin Călin – drame omenești, personale și familiale, din Primul Război, topite otova în statistici unde își pierd individualitatea – sunt de găsit niște „adevăruri elementare, a căror amintire ar trebui încă să conteze, nu doar ca poveste, ci ca îndreptar”. Nu lipsesc din evocare epidemiile, mizeria, suferința fizică și psihică, trecute cu vederea de sloganul patriotard, ruperea familiilor risipite de hazardul, neorânduiala și panica războiului – tot ceea ce se înșiră sub stindardul *à la guerre comme à la guerre*. Constantin Călin are o reală vocație de istoric al mentalităților. Cronicar mâhnit și bine informat, dă la iveală metehne răspunzătoare de niște momente de cumpănă în istoria românească, în ultimele două secole cel puțin: dezorganizarea, iresponsabilitatea, lucrul încropit de azi pe mâine... „Ceea ce frapează în mod neplăcut e atitudinea incoerentă și mai deloc reflexivă”, rezumă autorul articolului. *Vox clamantis...*

Laureat al Premiului Goncourt din 1934, pentru romanul *Capitaine Conan* – inspirat, asemenea altor două romane ale sale, *Notre père Trajan* și *Léna*, din propria experiență de combatant în armata franceză a Orientului, în Macedonia, Bulgaria, România, Moldova și Ucraina – Roger Vercel nu spune, în toate acestes trei romane, „decât o singură și aceeași poveste, a sa”, sub numele de împrumut ale personajelor. El „se inspiră din propria lui experiență” și o „transformă” epic, așa cum remarcă **Alain Vuillemin** (*L'armée d'Orient en Moldavie en 1918-1919 à travers les romans de guerre de Roger Vercel*). Evocarea este scuturată de pitoresc și idealizare, „nimic din violența și oroarea războiului nu-i scapă lui Roger Vercel”. Primele două romane, *Notre père Trajan* (1930) și *Capitaine Conan* (1934), traversează spațiul românesc de la București la Tighina, Bender după denumirea turcească. Mărturia abia disimulată a fostului combatant nu trece sub tăcere nici accidentele de parcurs ale relațiilor politico-militare româno-franceze, nici ambiguitatea autorităților noastre („*Mains tendues et croc en jambe, c'était la méthode*”), nici stridentele atitudinii și limba de lemn ale acestora. Deznodământul din *Notre père Trajan* este însă un gest de simpatie față de autenticitatea „Românilor sinceri” și un omagiu în memoria camarazilor pierduți pe frontul de Est, cu atât mai mult cu cât „pe pământul Moldovei, au căzut, în 1919, ultimii soldați ai armatei franceze din Orient”, după cum ne reamintește Alain Vuillemin. De aceea, finalul romanului are, în opinia sa, o semnificație „alegorică”: „O țărancă româncă a traversat camera și s-a așezat în fața lui, de cealaltă parte a patului”, „și-a făcut de trei ori semnul crucii, de la dreapta la stânga, după ritul ortodox

și a dezlegat un ștergar cu panglici albastre, galbene și roșii, culorile arzătoare ale națiunii. A scos din el un mănunchi de flori de câmp (...) și i l-a întins colonelului care s-a dat la o parte, arătând trupul mortului. Pe pieptul lui, mâinile tremurătoare ale bătrânei au așezat florile din Pământul Românesc” (trad. n.).

Simina Mastacan (Centenar. *Sensuri, reprezentări, schematizări*) atrage atenția asupra unor utilizări insolite, nu întotdeauna inspirate, dar cu țință persuasivă bine definită, ale cuvântului *Centenar*, în contextul sărbătoririi celor o sută de ani de la proclamarea statului național unitar român: „stereotipuri care, odată cu recuperarea unei semnificații istorice și culturale”, au rolul unor „argumente” menite să înlesnească circulația și eficiența unor „mesaje specifice societății de consum”.

Tristan Tzara 55, Benjamin Fondane 120

Constituit ca reacție la declanșarea Primului Război Mondial, dadaismul va reconfigura radical, așa cum se știe, viziunea asupra artei, asupra relației sale cu socialul, asupra mijloacelor de expresie în literatura și artele secolului XX. Cofondator al mișcării dadaiste, avangardistul româno-francez Tristan Tzara (16 aprilie 1896, Moinești – 25 decembrie 1963, Paris), de la a cărui dispariție s-au împlinit, în 2018, 55 de ani, este încă una dintre personalitățile care, formate în cultura română, au avut totodată o contribuție majoră la redefinirea mediului literar și artistic european.

Foarte apreciat în spațiul francofon, Benjamin Fondane (B. Fundoianu, 14 noiembrie 1898, Iași – 2 octombrie 1944, Auschwitz) este, din păcate, puțin cunoscut în țara natală. În preajma Centenarului României, la împlinirea a 120 de ani de la nașterea sa, proiectul și-a propus să contribuie la recuperarea acestei importante personalități a culturii românești și franceze. Poet, publicist, traducător din literatura română în limba franceză, cineast, critic și teoretician original, Benjamin Fondane a fost preocupat de marile curente intelectuale și estetice care i-au traversat epoca – dadaism, suprarealism, existențialism – și un apropiat al unora dintre cei mai interesanți contemporani ai săi, între care Lev Șestov, Jacques Maritain, Stéphane Lupasco, Paul Éluard, Em. Cioran.

Rebeli fără cauză? Cei ca nealții și ceilalți care i-au urmat: Transmedia D@da

Frona dadaistă atacă frontierele dintre domeniile și codurile de expresie ale diferitelor arte. În această privință, ea este un exercițiu aparte de creație inter și transmedială. I-ar premerge, fără îndoială, unele încercări de „poezie (tipo)grafică”, de „poem-desen” – pictură, caligrafie și literatură la un loc –, precum caligramele lui Simmias din Rhodos (sec. IV î. e. n.), cele ale arhiepiscopului de Mainz, Raban Maur (sec. IX), grupate într-un poem mistic dedicat lui Ludovic cel Pios, apoi, pe gustul



unei epoci mai îngăduitoare cu cele lumești, la „*dive bouteille*” a lui Rabelais și, la începutul secolului XX, *Caligramele* lui Apollinaire, urmate de cele ale lui André Breton și Michel Leiris. „Poeme de pace și război”, *Caligramele* lui Apollinaire au fost compuse în intervalul 1912 – 1917 și reunite în volum abia în 1918, la „*Mercure de France*”, într-un tiraj de o mie de exemplare, urmat de un altul în 1925, la „*Editions de la Nouvelle Revue Française*”. Mobilizat în aprilie 1915, într-un regiment de artilerie din Champagne, Wilhelm Albert Vladimir Apollinaris de Kostrowitzky, semnând cu pseudonimul știut, a primit aprobarea să-și imprime poemele

la un multiplicator pentru documente militare¹. Împrumutându-se fără părtinire din inventarul de mijloace al literaturii și graficii, scriitura caligramelor este, în același timp, text și ilustrația lui. Dispunerea versurilor trasează liniile de forță ale conținutului poetic.

Cu satisfacția inclasabilului, savurându-și privilegiul excepției, semnalându-și (și apărându-se astfel de) sentimentul alienării într-o epocă în derivă, creația dadaștilor se așază, la rândul ei, într-un fel de *no man's land*. Sfidător neafiliată, ea flutură panașul experimentului între domenii și limbaje artistice: între *poezie și film*, asemenea *cinemoemului* lui Tzara și Fondane, sau între *poezie și spectacol*, între textul tipărit și cel performat, asemenea poeziei „fonetice”, „bruitiste” a lui Richard Huelsenbeck sau faimosului „poem simultan” *L'Amiral cherche une maison à louer*, al lui Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck și Marcel Iancu. Cu o primă „reprezentare” la Zürich, în martie 1916, acesta subminează autoritatea conceptului de „gen” literar și pertinența vechii triade liric-epic-dramatic. De un gen incert, *L'Amiral...* se vrea un poem pe trei voci, asemenea unei partituri muzicale în care se amestecă vreo câteva idiomuri – ecou al unui Turn Babel pe care „încurcarea limbilor” l-a aruncat în Primul Război. Mai multe texte din volum, semnate de Ion Pop, Liviu Dospinescu, Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu, Emil Nicolae, Andreea Tănăsescu, Vivian Săndulescu, Vasile Spiridon, Nicoleta Popa Blanișu pun în evidență – ca pe un act simptomatic al avangardei, prelungit prin transformarea ulterioară a practicilor și tehnicilor artistice – tocmai experimentele de limbaj ale dadaștilor sau ale continuatorilor lor.

Specificul percepției face ca orice mediu de expresie să fie inevitabil legat de toate celelalte. „*All media are mixed media*”, cum spune W. T. Mitchell, ceea ce înseamnă că „toate reprezentările sunt eterogene” și, prin urmare, nu sunt de găsit „arte pur vizuale sau verbale”². Relația dintre idee și semn, dintre cuvânt și imagine, dintre concept și semnificantul care îl vehiculează – relație care organizează inteligibil percepția – se complică printr-o contaminare reciprocă. Există un „imaginar mental” și, în egală măsură, o „gândire vizuală” pe care se sprijină pictura, fotografia, filmul, așa cum remarcă Rudolf Arnheim³. Percepția vizuală este, în opinia lui, o formă aparte de gândire; ea este inseparabilă de cogniție, pe care, de altfel, o integrează. (În mod special, filmul decurge dintr-o modalitate de percepție exersată într-un anumit mediu cultural)⁴. De aceea, nu pot fi deosebite radical varietățile imagistice (mentală, grafică, verbală)⁵. Tot spre sfârșitul anilor '20 și în deceniul următor, când Arnheim dedica la Berlin și Roma, articole importante „filmului ca artă”⁶, B. Fundoianu, *alias* Benjamin Fondane, apăra legitimitatea „gândirii imaginative”⁷ – din care s-au născut fabula, poezia, mitul – în fața „gândirii raționale”. După Fondane, fidel unui *credo* „existențial” de care nu s-a dezis, „exprimarea, limbajul” nu sunt monopolul „gândirii

¹ Cf. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes; poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, postface de Claude Debon, Paris, Gallimard, 2014.

² William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 5.

³ Rudolf Arnheim, *La Pensée visuelle*, trad. Claude Noël, Marc Le Cannu, Paris, Flammarion, 1992.

⁴ Rudolf Arnheim, *Le cinéma est un art*, trad. Françoise Pinel, Paris, L'Arche, 1989.

⁵ Cf. Arnheim, *La Pensée visuelle*, op. cit.

⁶ V. textele lui Rudolf Arnheim reluate în volumul *Film as Art*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1957.

⁷ B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, traducere de Andreea Vlădescu, București, 1993, p. 26.

logice”. Mai mult, e de făcut o diferență între „cunoașterea realului” și „exploatarea” lui cu instrumentele (și pe calea) rațiunii⁸.

Între film și literatură, experimentul avangardist al *cinepoemului* vine într-un moment de schimbare a dozajului ingredientelor poetice, a raportului dintre cuvânt și imagine, dintre rafinamentele verbalului – dominante în poezia care „spune” (destul de multe despre vorbirea împodobită, *oratio ornata*) – și impactul direct al imaginii, într-o poezie care vorbește mai puțin și „arată” mai mult. Pentru Fondane, cinepoemul pare să fie modul în care literatura răspunde la provocarea filmului mut, pe care l-a iubit necondiționat și al cărui declin, odată cu voga cinematografului vorbit, l-a văzut ca pe regretabila dispariție a unui limbaj esențial, a unui registru expresiv pe care arta îl pierde în fața exigențelor pragmatice ale industriei cinematografice: „o nouă latină se fărâmițează sub ochii noștri”, „un limbaj mimic perfect, abandonat de om din preistoria sa” (*De la mut la vorbit...*).

Cinpoemul e unul dintre experimentele dadaistilor și apoi ale suprarealiștilor, convergent cu încercările „imagiștilor” de a înviora discursul poetic, de a-i da nerv și culoare, frisonul senzației nemijlocite. Experimentele literare ale imagiștilor din primele două decenii ale secolului XX – cu prelungiri până în poezia contemporană – rămân rezervate față de verbozitatea romantică, dar îndatorate sugestiei laconice și sinestezice a simboiștilor și, nu mai puțin, forței vizuale a liricii clasice extrem-orientale. De la aceștia, imagismul englez, american, rus, românesc a împrumutat preocuparea de a capta freamătul sensibilității prin ritmul și intensitatea unor imagini nediluate de manejul stilistic, de arabescuri calofile.

Cinpoemul fondanian aduce, la rândul lui, o alternativă la concepția clasică, (post)aristotelică și (post)horațiană a poeziei ca *mimesis*. Fondane propune mai degrabă o morfologie vizuală, un algoritm de decupare a imaginii – delimitare și adnotare minimală a referențialului – decât sintaxa unui tablou de ansamblu. Subiectivitatea „vocii” (de fapt, a „privirii”) care își asumă discursul liric este bemolizată prin fragmentarism și delegarea funcției sintactice: cinpoetul își invită (video)cititorul să se instaleze odată cu el în spatele camerei de filmat și, din ceea ce înregistrează ca morfologie optică, să-și proiecteze, pe un ecran interior, propria sintaxă cinematografică. Se întrevede un *puzzle* multiplicat în funcție de subiectivitățile care își asumă lectura și reprezentarea întregului. Un *puzzle* pe care (cine)poemul nu face decât să-l lase presimțit, să-l anunțe ca posibilitate, fără a-l lămuri totuși, fără a-l (re)constitui până la capăt, ca pe o însumare de potriviri, afinități, congruențe. Tocmai fragmentarismul cinpoemului fondanian – concentrarea lui pe morfologia vizualului în detrimentul sintaxei ansamblului – îl îndepărtează de înțelegerea clasică, horațiană a poeziei ca reprezentare coerent iconică a lumii, *ut pictura poesis*.

Demnă de interes, pe lângă atâtea altele, ni se pare o observație a lui **Ioan Pop-Curșeu** (*Cine-poemul, o găselniță avangardistă. Fondane, Artaud, Tzara și... ceilalți*), referitoare la un concept fondanian aplicabil, în mod particular, cinpoemului: „dimensiunea-durată”. „Încă o dată”, printr-o asemenea formulă – constată Ioan Pop-Curșeu – Fondane „îl precedă în mod straniu pe Deleuze și ale sale «blocuri de mișcare-durată»”. Plecând de la volumul *Trois scenarii. Ciné-poèmes*, publicat în 1928, Ioan Pop-Curșeu compară „teoria și practica” lui Fondane cu

⁸ *Ibidem*.

opțiunile contemporanilor lui, Tzara și Artaud, preocupați de aceleași conexiuni și împrumuturi reciproce între poezie și film.

În prelungirea experimentelor estetice ale avangardei, **Adina Vukovic** (*Mémoire(s) et image à l'âge de l'écran global: le cas de Flashback Memories de Tetsuaki Matsue*) are în vedere dependența imaginii – și a sensului pe care îl induce ea – de noile tehnologii ale informației și comunicării: „transformare radicală a producerii, organizării și arhivării cunoașterii”, odată cu emergența acestor tehnologii inovative. De pildă, în *Flashback Memories*, filmul lui Tetsuaki Matsue, se amestecă două lumi: cea pe care ne-o restituie memoria evenimentului trăit nemijlocit și o alta care se ivește dintr-o „memorie «filtrată» de ecran”.

Jocul pe latura senzorială a expresiei, a semnificantului – chiar supralicitarea acestuia în detrimentul conceptualului – face obiectul articolelor semnate de **Liviu Dospinescu** (*Tristan Tzara: repere și reverberații ale poeziei sonore. Spiritul popular de la românitate la universalitate, via Dada*) și **Nicoleta Popa Blanariu** (*De la Dada la Ionesco. Deconstrucția semiozei: supralicitarea semnificantului*). Liviu Dospinescu semnalează insolite prelungiri ale poezicii dadaiste în cultura și arta *pop*, până la textul performativ de tip *slam* și *sound poetry*, pe care îl pune în relație cu poezia fonetică, „bruitistă” a lui Marinetti și Huelsenbeck și cu „poemul simultan” al lui Tzara, Huelsenbeck și Marcel Iancu: asemenea acestora, „*slam* strămută poezia din câmpul mediatic” în care ne-am obișnuit s-o găsim (pagina tipărită) și o pune în scenă, „îi dă corp și voce”, pentru „a face astfel din ea o artă vie”. Liviu Dospinescu ilustrează această formulă de *performance poetry* prin creația (și interpretarea) lui Thomas Langlois, vicecampion la Cupa mondială de Slam de la Paris, din 2018 și autor al unui interesant memoriu de masterat (*Voir le slam. Les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésies*), susținut în specializarea „Literatură și arte ale scenei și ale ecranului”, la Université Laval din Québec, acolo unde, de altfel, Liviu Dospinescu i-a și fost profesor.

Aceste forme de *performance poetry*, de la Dada la *slam*, poartă „o energie care le ține loc de sens”, remarcă Liviu Dospinescu, adoptând cu îndreptățire o concluzie a lui Alain Frontier, cu privire la „invențiile verbale” ale lui Henri Michaux. Aș merge chiar mai departe: explorarea dimensiunii senzoriale a expresiei devine uneori, în asemenea cazuri, o încercare de (re)motivare a semnificantului. Aceasta contrazice cumva postulatul arbitrarității (relative, e drept, a) semnului lingvistic, pe care Saussure îl formula în faimosul său *Curs*, publicat postum de discipoli chiar în anii războiului, în 1916.

Atât Liviu Dospinescu, cât și **Ștefana Pop-Curșeu** (*Tristan Tzara, Marcel Iancu și fascinația dadaistă pentru reciclarea măștilor*) dezvoltă, din perspective diferite, ipoteza unui filon popular românesc din care, alături de alte elemente cu proveniență diversă, s-ar fi constituit limbajul performativității Dada. Liviu Dospinescu descoperă prefigurări ale poezicii dadaiste chiar în textele de început ale lui Tristan Tzara, scrise în limba română: „Încă puțin explorate”, acestea „se remarcă prin calități senzoriale, vibratorii și sonore de excepție. Ele deschid calea poeziei simultane și sonore, a cărei dimensiune performativă se reverbează până în formele artistice și literare actuale”. *Slamul* însuși, așa cum îl vede Liviu Dospinescu, este „o practică spectaculară și populară a oralității”, a unei poezii care se eschivează „constrângerilor elitismului, fie el academic sau artistic, în speță literar”.

Aș spune că prin transformarea cititorului în specta(c)tor, prin coincidența poetului cu interpretul – al căror tandem este *performerul* însuși – și prin aspectul uneori improvizat al textului, ivit sau adaptat pe loc, în împrejurările concrete ale transmiterii lui, *slam* recuperează, spre finalul secolului trecut, modalitatea originară, esențialmente sincretică, a poeziei. Așa o știm de la Homer și confreria lui ioniană, de la aezi, rapsozi și barzi, până la trubadurii, truverii și *minnesängerii* odată cu care renaște lirismul european în Evul Mediu clasic și, până la urmă, așa o descoperim în mai toate culturile lumii.

„Care a fost rolul măștilor în ecuația poezie-spectacol-manifest, ce a caracterizat începuturile mișcării și a trasat un fir roșu al acesteia până la autodizolvarea sa în 1923”?, se întreabă Ștefana Pop-Curșeu, atingând un punct esențial al performativității Dada. „Întrebare legitimată de multiplele semnalări ale apariției măștilor, atât în activitatea artistică de la cabaretul elvețian, cât și la nivel poetic și dramaturgic, în creația literară și scenică a lui Tristan Tzara”. Răspunsul pe care Ștefana Pop-Curșeu îl dă, pe tot parcursul articolului, susține o interesantă ipoteză pe care autoarea o verifică și o documentează printr-un bogat material etnografic: există o notabilă contribuție românească la expresia vizuală a artelor moderne, în special prin măștile create de dadaistul Marcel Iancu, îndatorate imaginarului și, în parte, tehnicilor de lucru ale artiștilor populari de prin părțile noastre. Ștefana Pop-Curșeu așază astfel, într-o perspectivă particulară, o problemă fundamentală a istoriei teatrului: importanța măștii, ca emblemă a personajului, în codurile performative de mai peste tot: din Africa, India, Japonia, China și, bineînțeles, din Europa. (Măștile actorilor care, în ritmul coturnilor, intrau în pielea personajelor de tragedie, în atâtea amfiteatre ale Eladei; măștile actorilor din teatrul Nô; machiajul care, în *Kathakali* sau *Kabuki* aduce – vizual și funcțional – cu o mască etc.).

Vasile Spiridon („*Arta neagră*”: țara îndepărtată a lui Tzara) reamintește afinitățile mișcării Dada cu „arta neagră”, fără de care, la drept vorbind, cultura (post)modernă, cea occidentală în primul rând – artele vizuale, muzica, dansul – nu ar fi ceea ce este ea astăzi. Asemenea lui Liviu Dospinescu, Ștefana Pop-Curșeu atrage însă atenția asupra unei componente de străveche tradiție românească, amestecată, încă de la începuturile mișcării, în alambicul creativității Dada. Prea puțin luat în seamă până acum, acest filon autohton se insinuează decisiv, pe filiera avangardei, în țesutul expresivității (post)moderne. Drept dovadă, analiza pe care Ștefana Pop-Curșeu o face unui fenomen emblematic pentru spectacolul Dada: „reciclarea” măștilor – nu numai a celor exotice, africane, pentru care Tzara a făcut o pasiune, dar și a celor populare românești, care par să-l fi inspirat pe confratele său, Marcel Iancu. Iar odată cu el și voga Dada, pe încă destui alții. Sunt aici deja, în împrumutul de mijloace practicat de dadaști, premisele unui „teatru antropologic”, ilustrat ulterior de ISTA și Eugenio Barba (care se recunoaște îndatorat viziunii lui Mircea Eliade asupra mitului și istoriei religiilor) și, nu mai puțin, germeii unui „teatru intercultural”, pe gustul mai multor artiști postmoderni.

Dacă Ștefana Pop-Curșeu se ocupă de măști, **Ion Pop** (*Note despre teatralitatea manifestelor dadaiste ale lui Tristan Tzara*) deconstruiește niște „roluri” asociate (enunțării) unui anume tip de discurs, manifestul Dada. Este vorba despre o altfel de „mască”, fără însemnele vizibile ale intrării în personaj, dar nu mai puțin „teatrală” în sensul „dramaturgiei” sociale a lui Erving Goffman. Reductibilă la „ceea ce Adamov numește reprezentație”, teatralitatea implică „manifestarea” unui

„conținut ascuns, latent, care conține astfel germenii dramei”⁹. Ea nu este străină de o anume „artificialitate a reprezentăției”, sesizabilă în „dedublarea enunțatorului (personaj/ actor) și a enunțurilor sale”¹⁰. Spectacolul deconcertant al dadaștilor – scandalul pretensei lor „spontaneități” – nu-i decât reflexul „bâlciului” de toată ziua și, ca figură teatrală, un ecou întârziat, recontextualizat, al „marelui teatru al lumii” consacrat de autorii baroci.

Manifestele lui Tzara¹¹ sunt o mostră de „dialogism”¹² bahtinian, un amestec descumpănitor de stiluri și limbaje, care face ecou polifoniei din poemul amiralului care „caută o casă de închiriat”. În virtutea „plurilingvismului” său, romanul ne oferă, în opinia lui Bahtin, nu atât o oglindă stendhaliană a lumii, cât o oglindă a (posibilităților discursive ale) limbajului. Așa ceva pare să fie, la rândul lui, manifestul Dada: un „amestec stilistic între mai multe limbaje, de la cel mai «serios» și exigent al «proclamației» către popor sau al celei electorale, marcate de accente solemne, invocând obiective capabile să schimbe fața unei țări sau a unei întregi societăți, și felurile de discurs mai destins, relativizant, familiar, cerând înțelegerea unui public popular aflat în căutarea simplului divertisment. În cel al lui Dada e câte ceva din toate acestea”, constată Ion Pop.

Sub diferitele ei aspecte, teatralitatea este folosită, în manifestele Dada, ca un instrument al relativizării și deconstrucției, truc discursiv al unei ideologii nihiliste, al unei estetici a antiartei. Ostentația mijloacelor e menită să invalideze prezumția sensului și prestigiul tradiției. „Spectacolul” discursului nu-i decât punerea în scenă a „nimicului”, printr-o aglomerare de efecte antimimetice care anunță deja „teatrul abstract”, „nonfigurativ” al lui Ionesco, „învârtire în gol a mecanismului” teatral, după cum lămurește dramaturgul. Jocul prezenței ține loc de conținut. Suntem părtași la o punere în scenă a vacuității. Arlechinada discursului face *tabula rasa* din tot ce s-a spus și descurajează un nou început. Autoritatea discursului – cu atât mai mult a unuia programatic, a „manifestului” – este voit compromisă de mascarada rostirii. Vorbitorul ia chipul bufonului, al circarului, biet comediant învârtind în van la o moară de vorbe, improșcând spre nicăieri ecoul nimicului. Modalitatea enunțării discreditează premeditat ceea ce se enunță. Rostirea în falset, cu accente de „comedie burlescă” și „farsă”, aruncă în derizoriu miezul de adevăr al vorbelor și căutarea unui sens. Spectacolul – punere în scenă a limbajului și vorbitorului deopotrivă – etalează o singură certitudine: pulverizarea conținuturilor (ca ideologie), a structurilor și formelor de expresie (ca estetică și retorică). „Statutul autorului, ca și cel al actorului, este astfel fundamental transformat”, observă Ion Pop: „este o schimbare de «rol» în același timp teatral și existențial, căci, asigurând un soi de autenticitate personajului fictiv prezent în carne și oase pe scenă, Tzara acceptă totodată condiția sa opusă, alterată, de simplu comediant. (...) Realitatea palpabilă și derealizarea merg de mână, pentru a insinua în ultimă instanță extrema, dubla precaritate a limbajului și a persoanei devenite personaj, două convenții interschimbabile în marele teatru al lumii”.

⁹ Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 13.

¹⁰ Patrice Pavis, *Dicționar de teatru*, traducere de Nicoleta Popa Blanariu și Florinela Floria, Iași, Fides, 2012, p. 383.

¹¹ Tristan Tzara, *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, ediția a doua, revizuită. Versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, Iași, Polirom, 2016.

¹² Mihail Bahtin, „Discursul în roman”, în *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Univers, 1982, pp. 111 – 291.

În articolul său, **Emil Nicolae** (*Ilustrul pictor Jacques Hérold, aproape necunoscut*) îl evocă pe Herold Blumer, artist vizual din grupul suprarealist, născut la Piatra Neamț și stabilit în Franța, unde a căpătat notorietate sub pseudonimul Jacques Hérold. Deși apropiat de concitadinul său Victor Brauner și de André Breton, Jacques Hérold este puțin cunoscut în România. Prin intermediul lui Claude Sernet, el l-a întâlnit, de asemenea, pe Benjamin Fondane.

Continuând experimentele avangardei coregrafice de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului XX – Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Lester Horton, José Limón, Pearl Primus, Merce Cunningham, Anna Halprin etc. –, dansul urmează un lung și sinuos proces de autodefinire. **Andreea Tănăsescu** (*Dansul contemporan și avatarurile sale*) semnalează câteva aspecte nevralgice ale acestui traseu istoric, teoretic și de creație: dansul contemporan „își fixează o poziție în raport cu societatea, uneori se plasează în frondă, face corp discordant față de context, se deconstruiește alteori”, își reconsideră „rădăcinile identitare, își inversează categoriile, structurile cu care își țese perspectivele. Cu alte cuvinte, devine atât de schimbător, uneori atât de voit revendicativ, încât ajunge să bulverseze, să șocheze și chiar să se îndepărteze de contextul pe care singur l-a produs”.

Toate aceste încercări inovative ale avangardei, prelungite și dezvoltate până în artele contemporane, nu fac decât să confirme, de o manieră particulară, mecanismele generale ale limbajului – verbal(izat) sau nu – și relația lui cu un subiect care î(ș)i testează astfel aptitudinea de a(-ș)i (cu)prinde gândirea și autenticitatea experienței. „În fapt, fiecare vorbitor se comportă ca subiect și își organizează spațiul unei întâlniri a limbii cu gândirea într-un limbaj în stare de a face să survină adevărul”, rezumă **Alexandru Boboc** în articolul său (*Limbaj și timp în comportamentul uman și în comunicare*). Aceasta conduce la un aspect specific al receptării, nu mai puțin al receptării experimentului artistic. „Așa cum remarcă Fr. Nietzsche” – ne reamintește Alexandru Boboc –, „«dezvăluirea» unui «adevăr» se produce numai în sistemul de referință al celui care îl lansează în comunicare, dar veritabila comprehensiune depinde de cel care «înțelege». În felul acesta, în jocul dintre cel care spune ceva și cel care ascultă, cuvântul devine deschidere și închidere în același timp, adică: dezvăluie și ascunde, se manifestă ca purtător de mesaj și mască, mediator și frână în actul de comunicare”. Dificultatea receptării pare să vină din constrângerea normativă a codului de expresie și din raportarea inevitabil individuală, subiectivă a utilizatorului la acesta: „Fiecare cuvânt este o prejudecată”, tranșează Nietzsche. Drept dovadă, „același text îngăduie nenumărate interpretări: interpretare exactă nu există”. Romanul proustian, de pildă, poate fi citit mai degrabă ca un roman al Timpului și abia în subsidiar, ca unul al Eului, așa cum propune, într-o „hermeneutică” alternativă, Walter Biemel: „persoana (personajul) adevărat nu este Eul care-și amintește, nici eul amintit, ci *Timpul*. În roman se desfășoară o intersecție de persoane numeroase, a căror viață e prezentată, într-o modalitate cu adevărat polifonică, «Persoanei» invizibile și totuși atotcuprinzătoare, anume *Timpul*”¹³.

Hibridarea biologiei cu tehnologia de ultimă oră – bioboți, organisme cibernetice, materiale inteligente grefate pe țesutul anatomic, interfețe complexe între

¹³ W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Nijhoff, Den Haag, 1968, p. 185, *apud* Alexandru Boboc, „Limbaj și timp în comportamentul uman și în comunicare”, în *Studii și cercetări științifice – seria filologie*, 40 (2018).

creierul uman și echipamente computerizate performante – toate acestea îndreptățesc mari speranțe de ameliorare a calității vieții și o egală preocupare, îngrijorare nu o dată, pentru concilierea progresului tehnic cu principiile eticii. **Ismail Avcu** (*Otherized Inauthentic Spare Parts In Search of An Authentic Self to Identify with: Kazuo Ishiguro's Clone-Slaves in Never let me go*) adnotează romanul premiatului Nobel din 2017, o (re)interpretare a imaginarului „postuman”(ist) al postmodernității. Pe fondul provocărilor eticii odată cu progresele ingineriei genetice și experimentele de clonare, care forțează o reconsiderare a (conștiinței) identității, se ridică o întrebare: *Antropocen* sau era *Cyborg*? Fără a o formula ca atare, Ismail Avcu remarcă totuși că romanul lui Kazuo Ishiguro evită „să dea un răspuns” la o chestiune aproape hamletiană: „ce înseamnă să fii o ființă umană?”. Articolul nu omite afinitățile de viziune distopică pe care acest roman le împărtășește cu alte creații ale genului, între care cele ale lui Huxley și Orwell. O extindere a analizei comparative ar putea, cred, lua în considerare un eventual contrapunct între școala Hailsham din *Never let me go* și Castalia lui Hermann Hesse, din *Das Glasperlenspiel*.

Ca de obicei, volumul se încheie cu o secțiune de recenzii și cronici semnate de **Liana Tugearu, Vivia Săndulescu, Simona Dovleac, Florinela Floria, Luminița Drugă**. De astă dată, această secțiune include două cronici la un spectacol al Andreei Tănăsescu, inspirat de opera și biografia lui Benjamin Fondane, precum și adnotări ale unor volume de **Alexandra Marina Gheorghe, Petronela Savin, Nadia Morărașu, Gabriel Mardare**.

Nicoleta Popa Blanariu

Spiritul avangardei: Tzara, Dada, Fondane

NOTE DESPRE TEATRALITATEA MANIFESTELOR DADAISTE ALE LUI TRISTAN TZARA

Notes sur la théâtralité des manifestes dadaïstes de Tristan Tzara

On a parlé à juste titre du manifeste d'avant-garde comme d'un véritable « genre littéraire » avec ses traits spécifiques. Il faut cependant souligner que celui-ci implique une certaine « théâtralité », une mise en scène proche de la comédie burlesque et de la farce. Ionesco n'oubliera la leçon exemplaire des *Manifestes Dada* ni en ce qui est la mise en scène de soi-même et du langage conventionnel, ni en ce qui concerne la relation agressive-souriante avec le public spectateur.

Mots-clés: *manifestes Dada, théâtralité, Tristan Tzara*

Se știe că manifestul, ca termen generic, a fost definit drept un „text de ruptură și de întemeiere”, „act de legitimare și de cucerire a puterii”, care „ia în mod violent poziție și instituie, între emițător și alocutorii săi, o relație poruncitoare flagrantă”². Manifestul literar – și cu atât mai mult cel de avangardă – deopotrivă de radical în atitudinile sale de „opозиție și de ruptură” (cum le caracteriza Eugène Ionesco) ca și în programul său novator – pune și el în evidență o retorică aparte a cărei eficacitate ar trebui să asigure atingerea scopurilor urmărite. Toți autorii sau analiștii săi sunt de acord că această retorică exprimă niște exigențe maxime, reclamă vocea ridicată, strigătul ascuțit și tunător, lamentația patetică ori exaltarea ardentă, folosirea hiperbolei ca figură stilistică dintre cele mai eficiente, o siguranță în afirmațiile sau negațiile sale sugerând convingeri de neclintit. Ca să fie auzit sau primit ca atare, e de la sine înțeles că avea nevoie de un public numeros, de o largă audiență asigurată prin mijloace de comunicare răsunătoare. Or, civilizația industrială aflată în plin avânt la începutul secolului XX, care începea să se definească drept „civilizație a spectacolului” – după formula lansată mai târziu de Guy Debord – încuraja publicitatea, reclama comercială, fără să uite tradițiile spectacolului popular improvizat, desfășurat în fața lumii pestrițe a bălciurilor, *commedia dell'arte*, carnavalul și așa mai departe. *Manifestele Dada*, citite în public în intervalul dintre 14 iulie 1916 și 12 decembrie 1920, puteau să profite deja de schimbările intervenite în materie de comunicare publică, datorită mai ales precedentului futurist care consacrase un stil de discurs persuasiv rostit cu îndrăzneală, într-un mediu care va fi, în esență, cel al Cabaretului Voltaire inaugurat la Zürich în februarie 1916. Mai exact, un spațiu de spectacol, de genul „teatrului de varietăți” sau „café concert”, pe care F.T. Marinetti îl elogiase în al său manifest intitulat *Il teatro di varietà*, din octombrie 1913.

Când Tristan Tzara își compunea *Manifestele Dada*, el trecuse deja pe la Cabaretul Voltaire, unde prezentase, alături de camarazi ca Hugo Ball, Marcel Iancu

¹ Academia Română.

² Claude Abastado, « Introduction à l'analyse des manifestes », in *Littérature*, octobre 1980, p. 6.

sau Richard Huelsenbeck, acest soi de spectacol ușor, provocator într-o formă distractivă. El se arăta deplin conștient de faptul că, lansându-și programele demolatoare, monta în realitate un spectacol în fața unui public care frecventase și el Cabaretul ori știa ce se petrecuse acolo. În *Manifestul Domnului Antipyrine*, primul din serie, el propunea o manieră teatrală de construcție a discursului ca reprezentare scenică în fața unui public invitat să acorde atenție spuselor rostite cu voce tare de un personaj afișat în avanscenă și provocat într-un chip el însuși spectacular prin excesele retorice ale frazelor și exagerarea comică și caricaturală a gesticulației. Exaltarea militantă pe jumătate gravă, pe jumătate parodică, și deriziunea își dădeau mâna pentru a sugera o atitudine radical relativistă împinsă până în pragul nihilismului față de moștenirea culturală a trecutului. Și e foarte semnificativ faptul că rostitorul acestui discurs apărea aici de la început sub masca „directorului de circ” vorbind despre un spațiu asimilat celui al bâlciului, ce recompunea de fapt un mic „teatru al lumii” eteroclit și pitoresc, „în cadrul european al slăbiciunilor”, învecinând sacrul și profanul, gravitatea și derizoriul, realul și ficțiunile sale, totul sub semnul farsei. „Suntem directori de circ și fluierăm printre vânturile iarmaroacelor, printre mănăstiri și prostituate, teatre, realități, sentimente, restaurante, ohi, hoho, bang, bang”³.

În textul deja menționat al lui F.T. Marinetti, care „exalta” teatrul de varietăți, puteau fi citite, între altele, propoziții precum: „Se găsesc aici descompunerea ironică a tuturor prototipurilor uzate ale Frumosului, Marelui, Solemnului, Ferocelui, Seducătorului și Înspăimântătorului”; sau chemarea de „a încuraja prin toate mijloacele genul clovnului”⁴. „Colaborarea cu publicul” este de asemenea invocată, o colaborare... polemică și cu caracter buf situată în tradiția poeziei postsimboliste „decadente” a lui Jules Laforgue, care declarase prin gura personajului său, Lord Pierrot, că venise „timpul de a renaște în chip batjocoritor” față cu emblemele ilustre ale Literaturii și Artei. Prezența spectatorului burghez interpelat ironic în manifestul său de către Tristan Tzara („uită-te la mine, burghez dragălaș”) era aici subînțeleasă, căci acel Pierrot din *Complaintes / Lamentații* (1885) reedita figura *clovnului trist* ce disimula sub masca comică o suferință reală, fiind conștient de neînțelegerea publicului său filistin și mărginit. Era aici, după formula celebră a lui Jean Starobinski, un proces de transformare a condiției de artist: „De la romantism încoace (dar nu, desigur, fără un anume simptom), bufonul, saltimbancul și clovnul au fost imaginile hiperbolice și voit *deformatoare* pe care artiștii s-au complăcut să le ofere despre ei înșiși și despre condiția artei lor”⁵. Când scria poezie în românește, însuși Tristan Tzara se situa deja printre urmașii lui Laforgue, alături de prietenii săi poeți Ion Vinea sau Adrian Maniu, acesta din urmă fiind, în 1916, autorul unei *Balade a spânzuratului*, al cărei protagonist mărturisea cu o amară ironie că nu era „decât un clovn farsor care-și lua în râs propria durere pentru a face „să râdă galeria”.

Faptul de a fi „privit” se arată a fi esențial în discursul tânărului frondeur care urcase de puțin timp pe scena Cabaretului Voltaire, și acesta e un verb diseminat pe întreg parcursul celor *Șapte manifeste Dada*. El însuși și confrății săi dadaști se simțeau mereu pe o scenă, având nevoie de un public ce trebuia provocat și insultat,

³ Tristan Tzara, „Manifestul Domnului Antipyrine”, în volumul Tristan Tzara, *Șapte manifeste Dada, Lampisterii, Omul aproximativ*, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, București, Univers, 1996, p. 7.

⁴ *I Futuristi*, a cura di Francisco Grisi, Roma, Newton Compton Editori, 1994, pp. 92, 98.

⁵ Jean Starobinski, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, Genève, Albert Skira, 1970, p. 7.

angajați cum erau într-un demers de răsturnare radicală a valorilor moștenite. „Conferențiarul” devenea propriul său interpret, se substituia actorului de profesie, se dispensa de el, realiza un transfer de statut: își juca din mers propriul scenariu, o suită de fraze și de „replici” a căror retorică fusese de altfel foarte lucid articulată și ale cărei efecte persuasive fuseseră prevăzute punct cu punct. E ceea ce ne comunică cu franchețe autorul *Manifestului Dada 1918*, inaugurat într-un mod îndrăzneț, umoristic-comic și oarecum cinic, de un soi de „rețetă” asemănătoare celei care va fi propusă mai târziu „pentru a face un poem dadaist”:

Ca să lansezi un manifest trebuie să vrei: A.B.C., să tuni și să fulgeri împotriva lui 1, 2, 3, să te enervezi și să-ți ascuți aripile ca să cucerești și să răspândești mici și mari a, b, c, să semnezi, să strigi, să înjuri, să aranjezi proza sub o formă de evidență absolută, de necombătut, să dovedești că ești non-plus-ultra și să susții că noutatea seamănă cu viața așa cum ultima apariția unei cocote dovedește ceea ce este esențial în Dumnezeu⁶.

E-adevărat că cel care vorbește nu întârzie să-și dirijeze spusele spre absurd, compromițând pe loc încrederea în puterea de convingere a discursului său, transformând totul într-un fel de proiect gratuit, pur ludic. Dar asta nu ascunde premeditarea și transparența, în sensul unei puneri în scenă conștiente de caracterul ei convențional. Și textul continuă în aceeași direcție: „să-ți impui A.B.C.-ul e un lucru firesc – deci regretabil. Toată lumea îl face sub formă de cristalbluffmadonă, sistem monetar, produs farmaceutic, picior gol invitând la primăvara fierbinte și stearpă.”⁷ Și ceva mai încolo: „Scriu acest manifest ca să arăt că putem face în același timp, dintr-o singură, proaspătă suflare, acțiuni opuse”⁸.

Din această perspectivă, ansamblul vieții „burgheze” ar fi un fel de conglomerat de scenarii teatrale derivate dintr-un mod convențional de a trăi și modelate după condiția mediocră a acestor „personaje” care-și construiesc „intrigi” pe măsura a ceea ce ele găsesc a fi „convenabil”:

fiecare burghez e un mic dramaturg, născocesc ziceri deosebite, în loc să așeze personajele convenabile la nivelul inteligenței sale, crisalide pe scaune, umblă după cauze sau scopuri (urmând metoda psihanalitică pe care-o practică) pentru a-și cimenta intriga, întâmplare ce vorbește și se definește.

La rândul său, „fiecare spectator e un intrigant, dacă încearcă să explice un cuvânt (a cunoaște!)”⁹.

Iată deci o manieră de a devaloriza sau de a relativiza orice pretenție de Adevăr despre societatea contemporană și despre sine în cadrul ei. Se revine astfel la viziunea vieții ca *theatrum mundi*, spectacol aici derizoriu, univers cu decoruri și cu actori în veșnică schimbare de roluri. Cât despre calitatea acestui spectacol general, componenta apocaliptică nu e surprinzătoare, căci pentru un program cvasinihilist care voia să facă *tabula rasa* din „lumea veche”, cum spunea Apollinaire, fraze precum cele care urmează par cu totul normale: „Noi sfășiem, vânturi mâniașe, rufa norilor și-a rugăciunilor și pregătim marele spectacol al dezastrului, incendiul,

⁶ Vezi *Manifest Dada 1918*, în Tristan Tzara, *ediția citată*, p.10.

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ *Ibidem*, p. 11.

⁹ *Ibidem*.

descompunerea”¹⁰. Iar mai jos, această întoarcere la imaginea deja evocată în primul manifest, a „cercului universal”: „a demoraliza pretutindeni și a arunca mâna cerului în infern, ochii infernului în cer, a restabili roata fecundă a unui cerc universal în puterile reale și fantezia fiecărui individ.”¹¹ Faptul că viața e văzută ca o „farsă urâtă, fără scop și fără naștere inițială” nu poate surprinde în aceste condiții, nici afirmațiile conform cărora „doar pălăvrăgeala contează în clipa de față”. Se propune, așadar, un fel de apocalipsă veselă...¹²

Se vede cu ușurință la fiecare pagină că manifestele lui Tzara întorc retorica spre bufonerie. La fel ca orice program făcut public și într-un spațiu de comunicare directă cu spectatorii, precum cel, mereu subînțeles, al scenei, fie ea și cea a unui teatru de varietăți/café-théâtre, – și spațiul, ca să spunem așa, matricial al Cabaretului Voltaire era unul – manifestul Dada se vrea un fel de amestec stilistic între mai multe limbaje, de la cel mai „serios” și exigent al „proclamației” către popor sau al celei electorale, marcate de accente solemne, invocând obiective capabile să schimbe fața unei țări sau a unei întregi societăți, și felurile de discurs mai destins, relativizant, familiar, cerând înțelegerea unui public popular aflat în căutarea simplului divertisment. În cel al lui Dada e câte ceva din toate acestea. Cuvântul *proclamație* e ca și obligatoriu aici, în dimensiunile sale hiperbolice, – manifestul e definit undeva ca o „comunicare făcută lumii întregi”, cu surle și trâmbițe, desigur, pe tonul adecvat împrejurărilor; al „prozei” îngrijite, așezate elegant sub formă de „vers”, al strigătului sau înjurăturii („să strigi, să înjuri”) sau al acelei „pălăvrăgeli” ușoare, șiret-surâzătoare și complice. Formulele stereotipe ale reclamei comerciale ori ale publicității de bălci chemând mulțimea la spectacolele de senzație nu lipsesc, fiind deturnate în mod ludic, parodic:

domnilor doamnelor cumpărați intrați cumpărați și nu citiți îl veți vedea pe cel care are-n mâini cheia niagarei omul cu-o boantă labă într-o ladă cu emisferele într-o valiză cu nasul închis într-un lampion chinezesc veți vedea veți vedea veți vedea dansul pântecelui în saloon-nul din massachussets...¹³

Important este ca această strategie de „cameleon” să reușească, să-și atingă scopul urmărit prin „evidența absolută” de sentință și adevăr ultim. Asta în principiu, fiindcă se vede cum la fiecare pas, de la o frază la alta, Tzara minează terenul pe care înaintează, contrazicându-se din belșug, ironizând orice afirmație ce riscă să fie luată în serios. Principiul care îl călăuzește, singurul zeu căruia acceptă să i se supună, este cel al „spontaneității dadaiste”, care cere să exprimi fără nicio cenzură tot ce-ți trece prin cap la un moment dat. El nu ezită să se contrazică și face din contradicție chiar un fel de principiu pe dos, proclamat cu nonșalanță, o iresponsabilitate recunoscută, dat fiind faptul că lumea însăși este pe dos, neavând nici coerență, nici substanță autentică: „Fiindcă eu, cameleon schimbare infiltrație cu atitudini comode – multicolore pentru orice ocazie dimensiune și preț – eu fac contrariul a ceea ce le propun altora să facă.”¹⁴ De fapt, el joacă *comedia limbajului*, și, jucând-o, își bate joc de toate, de Adevărurile cu majusculă, de marile principii, căci „totul e relativ”. E mai bine, în aceste condiții, să fii „tâmpit” sărac cu duhul, deci pur și naiv, *autentic*, într-

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, p. 19.

¹³ *Dada manifest despre amorul slab și amorul amar*, op.cit., pp. 47-48.

¹⁴ *Tristan Tzara*, în op. cit., p. 30.

un cuvânt, în afara sistemului, în opoziție cu toată această „pălăvrăgeală” nesfârșită care ne înconjoară, falsificându-ne. E destul de mult nietzscheanism în aceste ziceri bazate pe îndoială, deplasând în prim-plan opinia opusă realităților sigure. E aici, în fond, un scepticism generalizat în privința „pretențiilor”, a „ambitiilor”, a „orgoliului” omului pe care-l așteaptă moartea, de unde o frază care revine ca un refren în *Manifestul despre amorul slab și amorul amar*, pronunțată cu o franchețe agresivă și cinică: „iată de ce o să crăpați toți”.

Dar astfel de fraze invită și la comentarea raporturilor foarte aparte dintre militantul-orator-actor cu publicul său. Întâi de toate, foarte semnificativ este felul în care emițătorul discursului-manifest se prezintă în fața „spectatorilor”. Cum am putut constata deja, prima mască a „actorului” e cea a clovnului trist jucând pe scena-arenă a unui circ universal sau a unui bălci. Tzara se prezintă – dacă vrem să folosim o formulă cu caracter mai general – în postura unui *histrion* disponibil pentru tot felul de imitații și metamorfoze. Nedispunând decât de o autoritate grav slăbită în această epocă demistificatoare, el nu se mai poate înfățișa ca „profet” sau „apostol” al unei noi religii (în orice caz, nu în cazul mișcării Dada, căci tonul mesianic nu lipsește din programul și din retorica altor manifeste).

În România, într-un text datat 1916, Marcel Iancu imagina un *Dialog dintre burghezul mort și apostolul vieții noi*, acesta din urmă fiind, desigur, promotorul artei noi; în grupul pre-suprarealist din jurul revistei *unu*, din anii '30, precursorul avangardist Urmuz era comparat cu Isus, Ilarie Voronca vedea în poet un înnoitor aducând, ca Moise, Tablele Legii de pe un alt munte Sinai; ba chiar, într-o „romanță pentru mai târziu” din 1908, Ion Minulescu se autodefinea ca apostol alungat din Cetate de o lume insensibilă la mesajele noi ale poeziei...).

Din acest punct de vedere, Tzara se înscrie, dimpotrivă, în suita poezilor decăzuți din fostele lor demnități de genii romantice, ca și obligați să coboare în mulțimea oamenilor de rând, să se prefacă a se lăsa înjosiți, într-un prim moment, la nivelul „vulgului”, pentru a-și lua, în cele din urmă, revanșa proferând injurii și sfidând publicul burghez pe care-l disprețuiau, de altfel, profund. Când îi cere „drăgălașului burghez” să se uite la el, acceptă să se umilească în aparență fără să întârzie a trimite în schimb o săgeată către acest pseudo-„seamăn și frate”: „Uitați-vă bine la mine! / Sunt tâmpit, sunt un farsor, sunt un închipuit. Uitați-vă bine la mine! / Sunt urât, chipul meu nu vă spune nimic, sunt mic. Sunt la fel cu voi toți!”¹⁵. Și folosește pe aceeași pagină pluralul, ca să echilibreze cât de cât invectiva împărțită în aparență cu acest public ironizat usturător: „voi vedeți cu buricul – de ce-i ascundeți spectacolul ridicol pe care i-l oferim?”. Autoironia nu lipsește nici ea atunci când, în textul intitulat *Cum am devenit simpatic, fermecător și delicios*, publicat ca anexă la cele *Șapte manifeste Dada*, se încheie cu fraza: „Socot că sunt destul de simpatic”, reluată în *Dada manifest despre amorul slab și amorul amar*: „Socot în continuare că sunt foarte simpatic”¹⁶. Tot acolo putem citi aceste rânduri (auto)ironice: „Mă găseam, acum câteva zile, la o întrunire de imbecili. Era multă lume acolo. Toată lumea era fermecătoare. Tristan Tzara, un personaj mic, tâmpit și neînsemnat, ținea o conferință despre arta de a deveni fermecător. El era, de altminteri, foarte fermecător.”¹⁷ Și încă: „Tristan Tzara vă spune: vrea foarte mult să facă altceva, însă preferă să rămână un

¹⁵ *Tristan Tzara, op. cit., p. 29.*

¹⁶ *Dada manifest despre amorul slab și amorul amar, op. cit., p. 39.*

¹⁷ *Cum am devenit..., op. cit., p. 52.*

tâmpit, un farsor și un închipuit.” Sunt niște piruete ale aceluiași clown, ale aceleiași paiate șchioape al cărei surâs a devenit grimasă. E adevărat și că secvența XVI a aceluiași manifest e acoperită de verbul *urlă*, repetat de două sute de ori și că Tristan Tzara semnează sub acest urlet autentificat în felul acesta, – strigăt ambiguu, zgomotos, sfidător, de mânie și de revoltă, dar și al omului însingurat și deznădăjduit. A se compara cu fraza deja semnalată, din *Manifestul Domnului Antipyrine*: „Nu suntem liberi și strigăm libertate”...

Se știe că piesa de teatru al cărei protagonist formal este același Domn fusese jucată pentru prima oară de autorul însuși, înconjurat de câțiva prieteni Dada, fapt care motivează o remarcă importantă a lui Henri Béhar, care scrie că: „Jucată de actori profesioniști, ea [această piesă] și-ar pierde orice autenticitate. Mai rău decât atât, ne-am lăsa prinși de poezia ei; de umorul absurdității ei; și ne-am bate joc de publicul de la premieră, care i-a adus lui Dada cel mai frumos omagiu luându-l în serios.”¹⁸ Statutul autorului, ca și cel al actorului, este astfel fundamental transformat; este o schimbare de „rol” în același timp teatral și existențial, căci, asigurând un soi de autenticitate personajului fictiv prezent în carne și oase pe scenă, Tzara acceptă totodată condiția sa opusă, alterată, de simplu comediant, făcându-se mijlocul neutralizat de transmisiune a unui limbaj care se vorbește oarecum singur, nemaiaivând nicio legătură cu cel care-l rostește. Realitatea palpabilă și derealizarea merg de mână, pentru a insinua în ultimă instanță extrema, dubla precaritate a limbajului și a persoanei devenite personaj, două convenții interschimbabile în marele teatru al lumii.

Mutatis mutandis, toate acestea rămân valabile și pentru *Manifestele Dada* propriu-zise, al căror caracter teatral sare în ochi. Dar, așa cum am văzut, este vorba despre un teatru esențialmente parodic și burlesc, care se folosește în mare măsură de improvizație, amintind oarecum de *commedia dell'arte*, reprezentație de arlechinade amuzante ori vag elegiace, automatism al gesturilor și al limbajului, al situațiilor comice frizând absurdul, – toate convocate, în cazul *Manifestelor Dada*, ca să submineze și să compromită convențiile vieții zise „burgheze” și ale artei care-i corespundea. Teatrul și antiteatrul se întâlnesc pe aceeași scenă, se construiesc și se deconstruiesc simultan, în numele unei vieți care este ea însăși contradictorie, trăită sub semnul spontaneității, însă care abia disimulează un fel de anxietate generată de conștiința că tot ce există este relativ și sortit morții.

Dacă s-a putut vorbi, pe drept cuvânt, de constituirea manifestului avangardist ca adevărat „gen literar”, de receptat ca text valabil în sine, cu trăsături specifice, trebuie subliniat că această literatură ține mai degrabă de o „teatralitate”, de o punere în scenă apropiată de comedia burlescă și de farsă. Autorul *Cântăreței chele* (precedate cu câțiva ani în românește de *Englezește fără profesor*) nu va uita lecția exemplară a *Manifestelor Dada* nici în ceea ce privește înscenarea de sine și a limbajului convențional, nici în privința relației agresiv-surâzătoare cu publicul spectator. Cine citește, de exemplu, secvențe din volumul de eseuri *Nu*, publicat în 1924, va remarca imediat ecourile lor în modul clovnesc de autoportretizare a autorului, care face grimase în fața oglinzii, nu fără o bună doză de melancolie, se contrazice programatic în tot ce spune, recurge la jocurile de limbaj, expunându-se cu un fel de voioșie dublată de sentimentul vulnerabilității – ca un arlechin, ca un „clown farsor” dadaist sau ca un Lord Pierrot pentru care „totul e relativ”.

¹⁸ Henri Béhar, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1971, p. 157.

BIBLIOGRAFIE

- Abastado, Claude, « Introduction à l'analyse des manifestes », in *Littérature*, octobre 1980.
- Béhar, Henri, *Étude sur le théâtre Dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1971.
- Grisi, Francisco (a cura di), *I Futuristi*, Roma, Newton Compton Editori, 1994.
- Starobinski, Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, Genève, Albert Skira, 1970.
- Tzara, Tristan, *Șapte manifeste Dada, Lampisterii, Omul aproximativ*, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, București, Univers, 1996.

**TRISTAN TZARA: REPERE ȘI REVERBERAȚII ALE POEZIEI
SONORE. SPIRITUL POPULAR DE LA ROMÂNITATE
LA UNIVERSALITATE, VIA DADA**

Tristan Tzara: repères et réverbérations de la poésie sonore. L'esprit populaire, de la roumanité à l'universalité, via Dada

Extrême, à l'image du chaos, qu'il soit originaire ou créatif, l'universalité du mouvement Dada est incontestable. Quant à la poésie populaire de Tristan Tzara, puisée dans l'univers folklorique roumain, elle serait *a priori* condamnée à une appréciation limitée à son espace culturel d'origine. Mais serait-il possible d'en faire une lecture dans une clé universelle, en y trouvant, par exemple, les sources de la vague dadaïste qui a déferlé sur l'art et la culture contemporaines ? Cet essai se penche ainsi sur l'esprit populaire des premières œuvres poétiques de Tzara pour en dégager les signes qui en font un précurseur de la poésie dada, mais encore du *pop art* et de la *pop culture* qu'il a inspirés. Encore peu explorés, les poèmes de la première période de création de Tzara se distinguent par des qualités sensorielles, vibratoires et sonores, hors du commun. Ils ouvrent la voie à la poésie simultanée et sonore dont la dimension performative se réverbère jusque vers les formes artistiques et littéraires actuelles. Cet essai suit donc le chemin de cette prolifique vague poétique à travers quelques œuvres de Tzara vers une de ces formes poétiques nouvelles : le *slam*. Sur le modèle de la poésie sonore et simultanée, le *slam* déloge la poésie de son champ médiatique originel (la page imprimée), pour la transposer en scène, lui donner corps et voix et en faire ainsi, enfin, un art vivant. Ce n'est que l'une des nombreuses preuves de l'universalité du génie poétique de Tristan Tzara et du mouvement qu'il a inscrit d'une manière si diverse dans l'espace, le temps et la culture du XX^e siècle et plus loin encore.

Mots-clés : *Tristan Tzara, Dada, pop art, pop culture, slam*

Opera lui Tristan Tzara (1896-1963) nu poate fi înțeleasă fără a lua în considerație apartenența sa la mai mult decât o singură lume și cultură. Din punct de vedere cultural, Tzara este o entitate polimorfă, după cum și opera sa este una multiformă, oscilând între poezie, eseu, teatru, performanță... Putem include între acestea și marea sa lucrare ca principal promotor al curentului Dada, având în vedere influențele pe care le-a generat ca într-o mișcare rizomatică la nivelul culturii universale. Reverberațiile geniului Dada se fac într-adevăr simțite și astăzi în cultura și artele contemporane, nu doar ale României, nu doar ale Europei, ci ale întregii lumi; ecourile lor se răsfrâng asupra întregului univers al artei *pop* în general al unei culturi populare cu care mai toți avem legătură, indiferent cât de aproape de lumea artelor și a literelor ne aflăm sau nu.

¹ Universitatea Laval, Québec, Canada.

Dincolo de personalitatea-i unică, distinctă, scriitoare, vrând-nevrând, Tzara se contopește cu spiritul Dada într-o memorie colectivă.

1. Poezia sonoră la Tzara: începuturile „românești”...

Mi-am propus, în eseu de față, să proiectez această unicitate și multiplicitate deopotrivă, a figurii lui Tzara, acest vector distinctiv ce se răsfrânge asupra lumii în atâtea reflexii semnificative, cu adevărat inspiratoare, deschizătoare de drumuri. Nu mi-am propus să fac o incursiune în biografia lui Tzara – spuneam că Tzara face oricum parte din memoria colectivă –, dar nu ar fi lipsit de sens să ne reamintim de românitatea lui așa cum se desprinde ea din poezia sa. Am ales câteva exemple ale scrierii sale poetice care poartă în mod inconfundabil această amprentă culturală.



Figura 1. Robert Delaunay, *Portrait de Tristan Tzara* (1923), Muzeul Național Regina Sofia, Madrid.

Așadar, înainte de a-i afirma universalitatea, nu doar prin apartenența la universul provocator (în sensul proactiv, pozitiv) al dadaismului, mă voi opri asupra câtorva repere ale poeziei *românești*, de la începuturi. Și, mai mult decât românitatea poeziei lui, pe care avem cu atât mai multe motive să o onorăm cu ocazia Centenarului mi se pare cu adevărat esențial *spiritul* profund popular al artei sale poetice. Astfel, am redescoperi mai întâi pe Tzara poporanul, „neaoșul”, cel din începuturile sale românești, înainte de a-l proiecta pe traiectoriile sale universale...

Am selecționat, pentru o primă ilustrare, poezia *Glas*, scrisă la București, în 1914², al cărei titlu, cel puțin, este evocator pentru una dintre materiile fundamentale ale poeziei lui Tzara: *glasul* ca formă vie a expresiei. Dacă e să ne gândim la producțiile din perioada dadaistă, doi ani mai târziu, putem înțelege această formă a expresiei la Tzara ca pe o aspirație a artei sale poetice la lumea concretului ca *poezie sonoră*, așa cum o regăsim în producțiile de la Cabaret Voltaire... Înainte însă de a dezvolta prelungirile către acel spațiu de creație, să remarcăm cum, în *Glas*, sonoritățile par să fie acelea ale unui *spirit* inconfundabil românesc, expus cu o prospețime și o candoare uimitoare pentru acele vremuri:

Glas

Zid dărăpănat
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spânzurat

² Poezia apare mult după scrierea ei în *Contimporanul*, nr. 44, aprilie 1924.

Lia, blonda Lie
Noaptea de-o frânghie...
S-ar fi legănat
Ca o pară coaptă
Și ar fi lătrat
Câinii de pe stradă
S-ar fi adunat
Lumea să o vadă
Și ar fi strigat
„Vezi ca să nu cadă”.
Aș fi încuiat
Lacătul la poartă
Aș fi pus o scară
Și aș fi luat-o jos
Ca o pară coaptă
Ca o fată moartă
Și aș fi culcat-o într-un pat frumos³.

Recunoaștem aici în ritmicitate, în prozodie, spiritul autentic al poeziei populare (nu neapărat folclorice) românești. Și găsim, într-adevăr, dacă nu chiar universul sonor al limbii vii românești, măcar reverberațiile sale în imaginar, prin energia și spiritul popular românesc⁴. În acest univers sonor se reflectă atât de bine urbea – și satul, și strada, ca lume concretă –, dar și figura „nebunului frumos”. Prin ele se degajă atât *energie*, ca manifestare fizică, vibratorie – acel viu glas și grai vioi, acea vorbă vie –, cât și *spiritul* popular, ca manifestare metafizică a identității. Aceste versuri își găsesc ecou și în poezia folclorică românească, dar cu siguranță le-am putea regăsi și în reflexiile ei din poezia cultă⁵ a lui Emil Brumaru, spre exemplu. Regăsim la Brumaru, ca și la Tzara, o scriitură surprinzătoare, mai ales prin motivele erotice, prin asocierile și contrastele lor deconcertante atât de specifice poetului. Reacționăm atât de vesel la prospețimea provocatoare și spiritul vioi, cu adevărat ludic, al strofelor a doua și a cincea din poezia *Glas*. Această binecunoscută marcă a scriiturii lui Brumaru găsește o punte de legătură peste ani, înapoi în timp, cu caracterul deja „bruitist” al sonorităților poeziei precursora a lui Tzara, care poartă cu ele amprenta aceluiași spirit popular viu, întesit precum focul de pe dealuri în zile de sărbătoare, dacă imaginea îmi este permisă...

Într-o altă poezie din aceeași culegere, în care poetul păstrează același ritm și aceeași „călcătură” ca în *Glas*, el, poetul, mai adaugă în creuzetul creației încă o esență definitorie pentru poezia populară românească: acel spirit al evocării melancolice ori mistice, uneori, ce pare să facă ecou acelui spațiu cultural pe care unii l-ar numi, cu mai mult sau mai puțină convingere, „mioritic”. Tzara pare totuși să-l degrezeze de orice efecte „disforice”. El duce într-adevăr spiritul popular românesc la un nivel superior printr-o sublimare în abstract a fibrei identitare, rupând versul românesc de acea coardă tragic sensibilă a *Mioriței*. Avem de-a face cu încă un exercițiu de stil care, păstrând esența spațiului cultural popular românesc, șterge prin spiritul ludic afirmat, ce anunță parcă jocul *de-a Dada*, dimensiunea pesimistă a unei anumite

³ Tristan Tzara, „Glas”, *Prime poesie* (ediție bilingvă română-italiană), Novi Ligure, Edizioni Joker, 2015, p. 20.

⁴ Departe de a promova vreo nuanță naționalistă într-o atitudine subiectivă, țin să subliniez aici, de fapt, prin acest epitet mai degrabă o trăsătură *culturală* a spațiului poetic românesc.

⁵ În sensul arhetipurilor perfect asimilate de către poet.

percepții a psihologiei colective. Regăsim, în *Elegia* lui Tzara, o sonoritate a lumii interioare, o strigare în surdina și o viziune de o limpezime apropiată de cea a visării:

Elegie

Sufletul bătrân, iubito, flori de vară vrei să pară
Păsările stau în colivii închise iarna
Te iubesc cum cheamă dealul trupul văii primitoare
Sau pământul cum iubește ploaia deasă și roditoare
Te aștept în fiecare seară la fereastră deșirând mărgelile
Așezând cărțile, recitându-mi versurile
Și mă bucur când în curte latră câinii latră câinii
Și când vii să stai la mine până mâine până mâine
Sufletul meu fericit e ca odaia noastră caldă
Când știu că afară ninge și că strada-i albă⁶.

Tonusul ludic și ritmul de urătură, lirismul primăvărat, în ciuda temperaturii „albe” a „meteorologiei” poetice, în fine, puseurile dionisiace sunt doar câteva dintre accentele acestei cântări, de voie bună și eliberare. Ele anunță deja fuga de o tradiție văzută poate încă de pe atunci de către poet drept o sumbră predestinare; fugă, deci, înainte spre o trăire intensă a universului senzațiilor și formelor eliberate de alte aderențe psihosociale. E de apreciat această explozie de autenticitate și de trăire pură care par și ele să încarneze verbul într-o dimensiune sonoră, dacă nu cumva să ne și facă să-i vedem în imaginar „cântărețului” bujorii din obraji.

2. Evocări poetice și ecouri estetice

Foarte dificil de evocat o astfel de personalitate, mai ales la ceas aniversar. Parcă nu s-ar cădea nici doar să-l cântăm, nici doar să-l cântărim prin analize și adânci reflecții. Mi s-a părut că exercițiul, fie și imaginar, al recitării poeziei lui rezumă cum nu se poate mai bine apartenența lui Tzara la spațiul cultural românesc din care s-a desprins către lumea mai largă. Mi s-a părut că astfel ajungem poate să surprindem mai bine, adică mai sensibil, începuturile poeziei sale în spațiul românesc, înainte de marea sa aventură în lumea Dada și înainte de marea sa lucrare drept catalizator și purtător de stindard al avangardei europene.

Apoi, desigur, nu se poate vorbi despre Tzara europeanul și nici chiar de Tzara ca exponent al românității fără a sublinia apartenența lui la universul cultural evreiesc, și fără a aminti că, înainte de a-și ocupa locul de *re-nume* pe scena lumii, el s-a numit Samuel Rosenstock. Născut fiind la 16 aprilie 1896, la Moinești, într-o familie oarecum înstărită, el s-a bucurat de o copilărie fericită și de o educație ce aveau să-i trezească pasiunea pentru literatură și arte, stârnindu-i curiozitatea și deschiderea față de lume... Iar în lume, Tzara ajunge foarte repede, la abia 19 ani, mai întâi la Zurich, în 1915, pentru un „vag proiect de studii universitare”⁷. Mai apoi, anul 1916, al intrării României în Marele Război de partea Antantei este și anul de grație al nașterii mișcării Dada. Și nu pare să fie o simplă coincidență, căci mișcarea are resorturi politice anti-război, dar și anti-antisemite⁸.

⁶ Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 44.

⁷ Traducerea mea: « vague projet d'études universitaires », Dana Shishmanian, « Une vie, un poète: Tristan Tzara, l'antiphilosophe », *Revue Francopolis*, număr special « Tristan Tzara (Roumanie/France) », decembrie 2015 [disponibil online]: <http://www.francopolis.net/Vie-Poete/TristanTzaradecembre2015.html> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].

⁸ Pentru a afla mai multe despre această postură politico-literară/ artistică, a se vedea articolul

Zgomotul pe care îl face Dada și la propriu și la figurat este, de fapt, ecoul pe care și-l găsește, în mica, dar efervescenta lume a comunității Dada de la Cabaret Voltaire, zgomotul teribil al Marelui Război. Avangarda artistică de la Zurich se naște deci și ca o reacție, preluată în parte de la mișcarea futuristă, la „agresiunile” logicii, ale istoriei și ale filosofiei, ale instituției literaturii și artelor, ale academiilor și muzeelor, în fine, ale relicvelor trecutului⁹.

Prin această atitudine de respingere a tradițiilor, văzute ca fosile culturale, ca repere ale trecutului ce nu face decât să ne țină captivi, mișcarea Dada se înrudește, într-adevăr, cu mai vehementul, cel puțin în plan politic, futurism. La acele vremuri, ale începutului de secol XX, Dada este o mișcare vie în spirit și în simțire, care se oferă și ca alternativă la mișcarea expresionistă, mult mai pesimistă și mai pasională, chiar și prin expresiile uneori de factură psihotică, ecouri ale mării depresii provocate de ororile Primului Război Mondial, a angoasei existențiale răsfrânte peste lume odată cu gazele ce au împânzit liniile fronturilor, răni căscate în conștiința unei umanități ce și-a pierdut reperele. Spre deosebire de expresionism, mai interiorizat și încrâncenat, ba chiar disperat, Dada adoptă spiritul de frondă și umorul caustic. Poate tocmai de aceea și-a găsit un public în acele vremuri sumbre ale începutului de secol XX în care speranța nu mai putea muri ultima, căci fusese deja trimisă pe front, în linia întâi...

3. Dada în mișcare: de la anti-poezie la suprarealism și grotesc...

Tzara aduce în mișcarea Dada noi experiențe în planul procesului de creație, începând cu procedeul scrierii automate. Îl lansează pe un ton naiv și jucăuș ca pe un manifest, devenit între timp o emblemă a poeziei dadaiste și un fapt de cultură populară și un reper în memoria colectivă:

Cum să faceți o poezie dadaistă

Luați un ziar.

Luați niște foarfeci.

Alegeți din acest ziar un articol de lungimea

Pe care intenționați să o dați poemului dumneavoastră.

Decupați articolul.

Decupați apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol și puneți-le

într-o pungă.

Agitați ușor.

Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta.

Copiați cu conștiinciozitate în ordinea

În care au ieșit din pungă.

Poemul vă va semăna.

Și iată-vă un scriitor cum nu se poate mai original și cu o sensibilitate fermecătoare,

deși neînțeleasă de vulg¹⁰.

lui Gerald Raunig, « L'auteur comme traître », *Republicart*, octombrie 2004 [disponibil online]: http://www.republicart.net/disc/aap/raunig07_fr.pdf [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].

⁹ Cf. Filippo Tommaso Marinetti, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, Paris, 20 februarie 1909.

¹⁰ Traducerea mea: « Pour faire un poème dadaïste, Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez les dans

Rețeta lui Tzara pare să ocolească orice act conștient al creației și, în orice caz, să refuze construcția logică a sensului. De altfel, prin îndemnul la exacerbarea simțurilor în manifestele sale, se vede bine că poezia pe care o promovează se înscrie pe făgașul dezrobirii de orice logică. Dada clamează sus și tare până și faptul că „Dada nu înseamnă nimic”¹¹ sau „Dada [...] nu aduce nimic” (vezi Figura 2).



Figura 2. Afiș publicitar dadaist publicat în revista *Littérature*, nr. 17, decembrie 1920, p. 20. Afișul se inspiră din textul « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » (xv-xvi). Acesta a fost citit la galeria Povolozky din Paris, la 9 decembrie 1920 și publicat pentru prima dată în nr. 4 al revistei *La Vie des lettres*, 1921.

Textul afișului vehiculează aceeași idee:

„Subscrieți pentru Dada/ unicul împrumut care nu aduce nimic/ urlu urlu urlu [...] Care se găsește încă foarte simpatic/ Tristan Tzara” [traducerea mea]

Totuși, la ani buni după experiența dadaistă și nenumărate negocieri conceptuale și stilistice cu suprarealismul, poezia lui Tzara arată cum anti-poezia de la începuturi capătă veleități poetice mai degrabă suprarealiste, mimând doar, poate, scrierea automată sau neluând-o în calcul decât într-o fază inițială a creației. Dacă e să ne uităm la poezia *Pour compte* (1948), stilul său anti-logic nu este și unul antipoetic. Textul prezintă alăturări neașteptate de figuri incompatibile, structuri sintactice care fac semantica să „patineze” surprinzător. Mai jos, am preferat prezentarea textului original în limba franceză, pentru a evita orice contaminare a urmelor procesului de creație, orice pierdere pe care are putea-o aduce traducerea materiei poetice a poemului.

Pour compte

dans l'Arabie des trois midis
des tours aux fronts de caïmans
dans l'Arabie de ta peau neuve
et des turbans de rêve noir

un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Collez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain original doué d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.», Tristan Tzara & Henri Béhar [Éd.], « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *Oeuvres complètes*, tome 1 « 1912-1924 », Paris, Flammarion, 1975-1991, p. 382.

¹¹ Traducerea mea: « *Dada ne signifie rien* », « Manifeste Dada 1918 », *Dada*, nr. 3, decembrie 1918, p. 1.

le feu tinte dans les cloches
douce est la parole de l'eau
sous la clé des nuits légères
enchaînées au coeur des filles
le feu lèche les miroirs
les museaux des endormies
brûlent sous le regard fendu
dans l'orange du matin
c'est pour ces pays d'un sou
que se vide la mémoire
pour la neige et la flamme
dont se parent les étoiles
sous la crinière aveugle
court le feu inassouvi
le cristal vivant des sources
dans les eaux de l'avenir
va mon enfant dors mon cheval
il n'y a pas assez de paix
dans les justes mains des cimes
pour couvrir la voix des villes.¹²

După cum putem constata, în *Pour compte*, deși imaginile poetice se prezintă într-o evidentă incongruență, ele nu sunt total lipsite de sens și tocmai prin aceasta poezia depășește sfera dadaismului timpuriu. Șocul disocierilor de limbaj, al alăturărilor în contrapunct, dar și al nuanțelor mistice par să nască o nouă energie și să infuzeze receptarea cu o senzualitate aparte. În fine, grotescul, în sensul asociat *transgresiunii*¹³ pe care o operează la nivelul limbajului, pare să caracterizeze cel mai bine această scriere a lui Tzara, aflată la maturitate. Este de ajuns, spre exemplu, să ne oprim asupra ultimelor două versuri: « va mon enfant, dors mon cheval/ il n'y a pas assez de paix » („hai [sau *dii*], copile, dormi, calule/ nu-i liniște îndeajuns”, traducerea mea). Este surprinzătoare, într-adevăr – deși calculul ludic ne apare evident – inversiunea între mai naturalele „*dii calule*” și „*dormi copile*”. Iar această rocadă subtilă este și ceea ce pare să explice *logic* (de această dată) și lipsa unei *păci* ori *liniști* (interioare?): « il n'y a pas assez de paix ».

Întorcându-ne mai înapoi în timp, la poezia dadaistă de la începuturi, la acele vibrații tonale (*sonore*), dar și atonale (în sensul *bruitismului*) ale verbului, la dimensiunea sa „simultană”, ieșită din *tipar* la propriu, este lesne de înțeles că mișcarea Dada este pe cale de a căuta și chiar căpăta o dimensiune profund performativă, dar și teatrală. Această aspirație a literelor la materialitate și la viață (până la urmă) are loc, nu doar prin rostirea (cioplirea?) acelor cuvinte-obiect

¹² Tristan Tzara & Henri Béhar [Éd.], *OEuvres complètes*, tome 4 « 1947-1963 », Paris, Flammarion, 1975, 1991, p. 382.

A se consulta, de asemenea, o înregistrare cu Tzara recitându-și poezia: https://ubusound.memoryoftheworld.org/tzara_tristan/Tzara_Tristan_PourCompte_1948.mp3 [pagină consultată la 22 noiembrie 2018]. Anul acestei înregistrări este 1949 și, desigur, atestă și el desprinderea de dadaism și de rețeta poeziei sale timpurii, cf. „Pentru a face un poem dadaist”.

¹³ Este vorba de o transgresiune creatoare de „lumi alienate” (« monde aliéné »), expresie asociată grotescului de Wolfgang Kayser, în Isabelle Ost, Pierre Piret și Laurent Van Eynde, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 16.

proiectate fizic – senzorial și energiac – în spațiu și timp, ci și prin întreg corul de sonorități și expresii pseudo-muzicale ce le însoțește pentru a le prelungi vibrația. Este o fanfară de efecte tonale/ atonale, de jocuri de contraste *sonante/ disonante*. În fine, iată cum se naște așa-numită „poezie sonoră” ori „poezie simultană”. Așa cum poate descoperi ascultătorul (iubitorul de poezie nu mai e doar cititor), experiența aurală oferită de o înregistrare¹⁴ din 1916, poemul *L'amiral cherche une maison à louer* integrează și *întrepează*, de fapt, atât de bine spiritul Dada provocator, contestatar, vehemența împotriva lumii ideilor, ridicarea la rang de obiect de artă a bruitismului și a energiilor senzoriale pe care le propulsează în câmpul percepției. Pe acestea din urmă se fondează, de altfel, specificitatea receptării sale, a noii plăceri estetice pe care o promovează. Într-adevăr, formele acestei poezii sonore „poartă în ele o energie care le ține loc de sens”¹⁵. Succesul ei se datorează cu siguranță și teatralității inedite și actului performativ ce-i este, de fapt, fondator.

În „Nota pentru burghezi” care însoțește publicarea acestui „poem simultan” în revista *Cabaret Voltaire*, Tzara oferă câteva repere istorice ale poeziei simultane, dar explică și latura originală a poemului co-redactat împreună cu Iancu și Huelsenbeck:

Am vrut să realizez un poem bazat pe alte principii. Care constau în a da fiecărui **ascultător** posibilitatea să lege asocieri convenabile. El reține elemente caracteristice pentru personalitatea sa, le amestecă, le fragmentează, etc., rămânând totuși în direcția canalizată de către autor. Poemul pe care l-am **aranjat** (cu Huelsenbeck și Iancu) nu oferă o **descriere muzicală**, ci încearcă să individualizeze impresia poemului simultan căruia îi dăm prin aceasta o nouă amploare. Lectura paralelă pe care am făcut-o la 13 martie 1916, Huelsenbeck, Iancu și cu mine, fu prima realizare scenică a acestei estetici moderne¹⁶. [sublinierea mea]

De remarcat – deși Tzara pare să conteste „descrierea muzicală”, tot ceea ce apropie această abordare transgresivă fericită a poeziei de sfera muzicalului sau, mai precis, a punerii muzicii în scenă și deci în *performanță* –, lexicul folosit de Tzara se apropie mai mult tocmai de lumea muzicii, a *aranjamentului* său. Iar modul încrîptării

¹⁴ *L'amiral cherche une maison à louer*, unul dintre cele mai cunoscute exemple de poezie sonoră, este performat în limbile franceză, germană, dar mai ales în *descompunerea* lor... într-o înregistrare originală în care interpretarea aparține lui Tzara și colaboratorilor săi, Marcel Iancu și Richard Huelsenbeck. Poemul poate fi ascultat online la:

https://ubusound.memoryoftheworld.org/tzara_tristan/Tzara_Janco-Huelsenbeck_Lamiral-cherche.mp3 [pagina consultată la 24 noiembrie 2018].

¹⁵ Traducerea mea: « [...] *sont porteuses d'une énergie qui leur tient lieu de sens* », Alain Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 291. Expresia se potrivește perfect poeziei sonore/simultane dadaiste, deși Frontier o folosește referindu-se de fapt la „invențiile verbale” ale lui Henri Michaux, reprezentant belgian al avangardei, de data aceasta de partea suprarealiștilor.

¹⁶ Traducerea mea: « *Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité, les entremêle, les fragmente etc., restant tout de même dans la direction que l'auteur a canalisé [sic]. Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée. La lecture parallèle que nous avons fait [sic] le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette esthétique moderne.* », Tristan Tzara, « Note pour les bourgeois », *Cabaret Voltaire*, mai 1916, p. 6.

scenariului poetic e mai degrabă cel al unei partituri (vezi Figura 3). Astfel apare cât se poate de limpede această desprindere a poeziei de tipar și de abstracția la care limbajul ei imprimat o condamnă. Tzara și curentele avangardiste peste care și-a pus amprenta, fie că este vorba de dadaism ori de suprarealism (cele două și-au disputat îndelung paternitatea asupra poeziei simultane), reușesc să elibereze poezia, dar și arta poetică în general, de aderențele conceptuale preexistente, de tirania academismului și a modelelor gata făcute.



Figura 3. Poemul simultan « L'amiral cherche une maison à louer » de Huelsenbeck, Iancu și Tzara, așa cum a fost el publicat în *Cabaret Voltaire* (mai 1916), cu această aparență de „aranjament”, de *partitură* sau de scenariu performativ.

Interesant mi se pare de menționat și nuanța pe care o aduce Marius Hențea pornind de la un articol publicat într-o revistă băcăuană¹⁷, care semnală aceste aspecte atât în planul social, cât și în cel literar:

[...] toate apelurile la eliberarea literaturii de tirania socialului (pe care Tzara nu putea să nu o cunoască, având în vedere cât de virulente erau aceste manifeste, prefigurând astfel în unele privințe perioada Dada) erau ele însele total ancorate în grila națională de semnificație culturală a literaturii. Unul dintre argumentele-cheie avansate de către toți participanții la dezbateri în această perioadă este că modelele culturale străine au sfârșit prin a sufoca tot ceea ce este românesc, făcând imposibilă orice contribuție spontană sau originală, nu doar în literatură, ci și în toate aspectele organizării sociale¹⁸.

¹⁷ „Lipsa de inițiativă a Români”, în *Răsăritul: Revistă pentru popor și școală*, octombrie 1905, p. 105, citat în Marius Hențea, « La spontanéité poétique chez Tzara », *Revue Mélusine*, august 2017 [disponibil online]: <https://melusinesurrealisme.fr/wp/?p=2344#sdfnote32sym> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018]

¹⁸ Traducerea mea: « [...] tous les appels à libérer la littérature de la tyrannie du social (dont Tzara n'a pas pu manquer d'avoir connaissance tant certains de ces manifestes étaient virulents, préfigurant ainsi à certains égards la période Dada) étaient eux-mêmes totalement ancrés dans la grille nationale de signification culturelle de la littérature. Un des arguments-clés avancés par tous les participants au débat pendant cette période est que les modèles culturels étrangers ont fini par étouffer tout ce qui est roumain, rendant toute contribution spontanée ou originale impossible, non seulement en littérature, mais également dans tous les

Cert este că spontaneitatea rămâne unul dintre principiile active pe care Tzara și mișcarea Dada și le doreau resuscitate, aceasta fiind calea către dezrobirea culturală și reînnoire, dar și către o autentică trăire a creației, atât de către creator, cât și de către receptor. Ecouri ale acestei posturi sociale și artistice nu întârzie să apară în întreg spectrul manifestărilor din cultura *pop* începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, odată cu apariția artelor performanței, a *happening*-ului, dar și, în mediile populare de la mijlocul anilor '80, a poeziei *slam*. Aceasta din urmă se vrea o autentică voce comunității într-o tribună de afirmare a verbului ca limbaj artistic popular. Tocmai asupra acestei deschideri inedite a universului dadaist mă voi opri în cele ce urmează, pentru a-l pune astfel și în perspectivă.

Poezia „în fața ta”: de la poezia sonoră la poezia *slam*...

Mai departe, în bătaia lungă a acestei „estetici moderne”, se pot pune în lumină o sumedenie de filiații majore pe care poezia sonoră și poezia simultană le-au determinat în arta și cultura contemporane. Mai tot din ceea ce numim generic *pop art* și *pop culture* se înscrie în această neașteptată traiectorie a poeziei sonore/ simultane de la mișcarea Dada și până în zilele noastre, căreia îi datorăm deschiderea către noi forme artistice și abordări estetice. Astfel, poezia iese *afară din cărți*, coboară *în stradă*, se pune și se spune de acum *în față*... Nu numai că Tzara spunea « La poésie se fait dans la bouche », dar și manifestele sale arată cum încuraja ieșirea din matcă sau *din tipar* la propriu, și, nu în ultimul rând, la propriu *dramatică*. Fiindcă în mod evident teatralitatea acestei poezii a deschis calea către o poezie *manifestă*, adică văzută și auzită ca *performanță scenică*. Și, deși distinctă de performanța teatrală tradițională, ea a imprimat schimbări și în aceasta din urmă. Diferența constă în special doar în modul în care una și cealaltă dintre aceste expresii artistice tratează cuvântul...

Aflat la limita dintre literatura orală și performanța scenică, *slam*-ul este una dintre formele ce moștenesc această autenticitate, vioiciune a spiritului și materialitate de la suflul și poezia Dada. Formă populară, *slam*-ul se manifestă prin transpunerea scenică a poeziei orale în lumea occidentală, mai întâi în lumea anglofonă unde este cunoscută și sub expresia *Spoken word*. Acesta din urmă este, așa cum spune Lesley Wheeler,

o mișcare populistă de la sfârșitul secolului al XX-lea care include poezia *slam* și *jamurile* [nota noastră: acea formă de creație colectivă improvizată, întâlnită și în domeniul muzicii, cf. „jam session”], și ale căror lucrări prezintă similitudini cu textul muzicii populare [*pop music*], în special rap-ul¹⁹.

Întocmai ca în recitalurile vii și provocatoare de la Cabaret Voltaire, *slam*-ul angajează și mizează pe „prezența accentuată a poetului, relația sa cu muzica și cu vorbirea vernaculară²⁰”. *Slam*-ul este o practică spectaculară și populară a oralității, în general desfășurată într-un mediu competitiv, dar mai ales este o „formă dialogică și socială a poeziei²¹”, ce căuta astfel să stabilească un contact direct cu *ascultătorul*, în

aspects de l'organisation sociale », Marius Hențea, *op. cit.*

¹⁹ Traducerea mea: “... the populist movement of the late twentieth century that includes poetry slams and jams, and whose works share features with the lyrics of popular music, especially rap.”, Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008, p. 129.

²⁰ Traducerea mea: “the poet's presence, its relation to song and vernacular speech”, *loc. cit.*

²¹ Traducerea mea: “Slam poetry is an inherently social, dialogic poetic form”, *op. cit.*, p. 142.

sfârșit *prezent* în carne și oase în fața poetului, el însuși *prezent*, făcând corp comun cu poezia sa. Caracterul popular al poeziei *slam* se regăsește și în eliberarea sa de sub cămașa de forță a elitismului, fie el academic sau artistic, în speță literar. „*Slam*-ul caută, de asemenea, să lărgască posibilitățile poeziei mai degrabă decât să i le limiteze, dar și să celebreze diferențele de stiluri poetice mai degrabă decât să caute să le uniformizeze”²², avansează Thomas Langlois, poet și *slameur*²³ contemporan, ducând mai departe o idee a lui Marc Kelly Smith²⁴. Găsim în această definiție o legătură esențială cu spiritul popular al mișcării Dada și al poeziei pe care acesta a eliberat-o tocmai de constrângerile „instituției” literaturii. De altfel, Thomas Langlois își înscrie creativitatea în aceeași formă de libertate din vremea Cabaretului Voltaire, căutând să dezvolte poezia prin diverse forme de transgresiuni, imprimându-i o largă paleta de senzorialități și alte efecte inedite...²⁵

În *slam*, poezia se încarnează în corpul poetului și se manifestă ca artă vie. Acesta este un principiu pe care Thomas Langlois îl urmărește îndeaproape, mai întâi prin proiectul său original de *slam-teatru*, în care caută să îmbine expresia verbală și expresia corporală în spiritul unei „mecanici dramaturgice”. Vorba și corpul acționează ca niște pistoane perfect sincronizate, stimulându-se reciproc și construind în mod perfect integrat acțiunea scenică²⁶. În fine, mi se pare că ideea corpului poetic și a poeziei încarnate în corpul actorului indică o filiație profundă, cu totul specială, cu universal lui Tristan Tzara. Poetul dadaist visa el însuși poezia ca „fenomen corporal”²⁷.

²² Traducerea mea: « *Le slam cherche également à élargir les possibilités de la poésie, plutôt qu'à les limiter, de même qu'à célébrer les différences des styles poétiques, plutôt qu'à en rechercher l'uniformisation* », Thomas Langlois, *Voir le slam. Les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésies*, memoriu de masterat în Literatură și arte ale scenei și ale ecranului, Université Laval, Québec, 2016, p. 7 [disponibil online]: [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].

²³ Thomas Langlois este un artist multidisciplinar, actor, poet și *slameur*. Cum se întâmplă ca el să-mi fie și student, îmi permit această subiectivitate în a-mi exprima aprecierea pentru calitatea artei sale care, de altfel, în dimensiunea competițională atât de specifică *slamului*, s-a distins de nenumărate ori, între care și prin poziția de vicecampion la Cupa mondială de Slam de la Paris, 2018.

²⁴ Marc Kelly Smith, “About Slam Poetry”, in Mark Eleveld și Marc Kelly Smith, *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation*, Naperville, Illinois, Sourcebooks MediaFusion, 2003, p. 116.

²⁵ Spre ilustrare, voi prezenta două exemple pertinente pentru această filiație specială cu poezia dadaistă, mai ales prin modul în care Thomas Langlois stăpânește verbul sculptându-l nu doar prin rimă, ritm, asonanțe, aliterații și alte efecte fonetice, dar și prin calitățile teatrale ale vocii perfect coordonate cu grimasele mimo-gestuale. Împreună, acestea reușesc, la propriu, să materializeze poezia. Pentru caracterul material (sonor) al poeziei, dar și pentru raportarea la textul în sine (mai lesne de urmărit aici datorită prezenței supratitrajului), vezi « *Asphyxie* », în *Finala Coupe du monde de Slam/ Grand Poetry Slam*, Paris, 13 mai 2018 [disponibil online]: <https://youtu.be/wsoRuQLyGqk> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018]. Pentru prezență, spiritul interpretării și un mai bun cadraj al performanței scenice, vezi *Thomas Langlois à Vivement poésie*, organizat și animat de Fulgence Bla, cu Karine Bétournay la pian, Medley Simple Malt, Montréal, 3 iunie 2018: <https://youtu.be/DjBjF9gGgOc> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].

²⁶ Acesta este, de altfel, subiectul memoriului de masterat al lui Thomas Langlois, *op. cit.*

²⁷ Centre Georges Pompidou, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, volume 37, Paris, 1991, p. 120.

*

Am văzut în acest eseu cum, de la începuturile ei, sub condeiul, strigarea și mai apoi prin prezența și manifestările fizice ale poetului pe scena de la *Cabaret Voltaire*, dar și prin prelungirile sale în metafizic, poezia lui Tristan Tzara aspiră cel mai mult și mai mult la viață. Ea se cere într-adevăr a fi trăită deopotrivă de către poet și receptor, acesta din urmă fiind împins de la postura de cititor la cea de *ascultător*, ba chiar la aceea de *spectator* de poezie.

Tristan Tzara este important pentru cel puțin două aspecte: o dată, pentru spiritul popular al gândirii sale poetice și al poemelor sale, dar și pentru ai fi dat poeziei o prezență și o tribună publică, o dimensiune concretă. Poezia devine verb, vibrație, întâlnire între *viu grai* și alte experiențe senzoriale; acestea trebuie înțelese ca materializări ale tiparului în expresii vocale, în senzații sonore uluitoare precum și într-un spectru larg de efecte psihofizice ce le însoțesc atât de plastic, fie la nivelul realului, fie la cel al imaginarului. De la Tzara și colaboratorii săi din mișcarea Dada încoace, verbul poetic este creator de calități fizice inedite, cerând mereu noi și noi legături senzoriale cu lumea și noi moduri perceptuale, fie ele sonore, muzicale sau pur bruististe ori vizuale. Iar dacă tot spiritul popular pare să fie la Tzara germenul creator, am putea spune că tocmai prin plasticitatea sa multidimensională dospește, în poezia lui, aspirația la statutul de *artă vie*. I-am putut surprinde ecurile și în poemele românești de la începuturile creației sale, și în poezia dadaistă timpurie, dar și în influențele asupra poeziei slam. În aceasta din urmă, vocea și corpul sculptează și mai profund verbul, iar acesta la rândul său se răsfrânge asupra prezenței poetului, ridicându-l cât se poate de convingător de la o simplă figură auctorială la rangul de figură actanțială, figură scenică ce oscilează întrepred între calitățile de personaj, de *persona* și de *performer*. Este însă doar unul dintre multele alte exemple pe care le-am putea expune ca pe o rețea de prelungiri, reverberații și filiații *ad infinitum*.

Căci moștenirea culturală a mișcării Dada, al cărei geniu creator și emblemă vie i-a fost Tristan Tzara, se reflectă în tot spectrul artelor contemporane, de la pictura abstractă în general, la colaj și fotomontaj (Hausmann, Schwitters ori Ernst), la *rayografiile* lui Man Ray, la sculpturile cinetice ale lui Calder și *ready-made*-urile lui Duchamp ori la cinemopoemele dadaiste și suprarrealiste. Mai departe, în artele scenei, se poate merge și la dans-teatrul Pinei Bausch sau chiar la antiestetica Buto răsarită în făgașul ecurilor lansate de gâlceava dadaistă, pe lângă scâncetele expresionismului și visările virale ale suprarrealismului, în Orientul îndepărtat, mai precis în conștiința inspirată și prezența sensibilă a unui Tatsumi Hijikata. Mai e nevoie oare să menționăm abolirea distincției între muzică și non-muzică, între muzică și liniște, precum și modificarea percepției asupra lumii sunetelor în arta lui John Cage, ori să mai subliniem incidența vectorului de mișcare Dada în manifestări ale *artelor vii* precum *performance*-ul, *happening*-ul, dar și arta-acțiune, deriva și manevra?

Pentru misiunea istoricului de artă și a cercetătorului, toate acestea merită cu adevărat catalogate și analizate în profunzime, însă travaliul se anunță a fi nu doar unul titanic, ci și unul ce riscă să reducă „vietatea” Dada la o fosilă încremenită în istoria artei. Or, tocmai de aceasta a fugit Tzara, descarcerându-se din toate modelele și înscriindu-se evazionist într-un fenomen de rupere de orice obligație de a rămâne dator *tiparelor* și vasal gândirii unice, precum și șabloanelor elitiste, academice. De aceea spiritul său rămâne și astăzi atât de misterios și mereu seducător și tot de aceea îi putem păstra cu adevărat vii, lui, și amintirea, și poezia și vioiciunea spiritului, iar nouă, plăcerea și uimirea în fața acestei arte a derivei creatoare.

BIBLIOGRAFIE

- Centre Georges Pompidou, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, volume 37, Paris, 1991, p. 120.
- Frontier, Alain, *La poésie*, Paris, Belin, 1992.
- Hențea, Marius, « La spontanéité poétique chez Tzara », *Revue Mélusine*, august 2017 [disponibil online]:
<https://melusinesurrealisme.fr/wp/?p=2344#sdfootnote32sym> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].
- Kelly Smith, Marc, "About Slam Poetry", in Mark Eleveld și Marc Kelly Smith, *The Spoken Word Revolution: Slam, Hip Hop & the Poetry of a New Generation*, Naperville, Illinois, Sourcebooks MediaFusion, 2003.
- Langlois, Thomas, *Voir le slam. Les apports de la biomécanique meyerholdienne à l'intégration de l'expression corporelle et vocale dans le slam de poésies*, memoriu de masterat în Literatură și arte ale scenei și ale ecranului, Université Laval, Québec, 2016, p. 7 [disponibil online]:
<https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/27282/2/32760.pdf> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].
- Marinetti, Filippo Tommaso, « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, Paris, 20 februarie 1909.
- Ost, Isabelle, Piret, Pierre, Van Eynde, Laurent, *Le grotesque: théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2004.
- Raunig, Gerald, « L'auteur comme traître », *Republicart*, octombrie 2004 [disponibil online]: http://www.republicart.net/disc/aap/raunig07_fr.pdf [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].
- Shishmanian, Dana, « Une vie, un poète: Tristan Tzara, l'antiphilosophe », *Revue Francopolis*, număr special « Tristan Tzara (Roumanie/France) », decembrie 2015 [disponibil online]: <http://www.francopolis.net/Vie-Poete/TristanTzaradecembre2015.html> [pagină consultată la 24 noiembrie 2018].
- Tzara, Tristan, „Glas”, în *Contimporanul*, nr. 44, aprilie 1924; în *Prime poesie* (ediție bilingvă română-italiană), Novi Ligure, Edizioni Joker, 2015, p. 20.
- Tzara, Tristan, « Manifeste Dada 1918 », *Dada*, nr. 3, decembrie 1918.
- Tzara, Tristan, « Note pour les bourgeois », *Cabaret Voltaire*, mai 1916.
- Tzara, Tristan, Béhar, Henri (éditeurs), « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », *OEuvres complètes*, tome 1 « 1912-1924 », Paris, Flammarion, 1975-1991.
- Wheeler, Lesley, *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca, Cornell University Press, 2008.

Înregistrări audio-video

L'amiral cherche une maison à louer, poem sonor, înregistrare originală cu vocea lui Tristan Tzara, Marcel Iancu și Richard Huelsenbeck, disponibil online la https://ubusound.memoryoftheworld.org/tzara_tristan/Tzara_Janco-Huelsenbeck_Lamiral-cherche.mp3 [pagina consultată la 24 noiembrie 2018].

Thomas Langlois « Asphyxie », în Finala *Coupe du monde de Slam/ Grand Poetry Slam*, Paris, 13 mai 2018 [disponibil online]: <https://youtu.be/wsoRuQLyGqk> [pagina consultată la 24 noiembrie 2018].

Thomas Langlois à Vivement poésie, organizat și animat de Fulgence Bla, cu Karine Bétournay la pian, Medley Simple Malt, Montréal, 3 iunie 2018: <https://youtu.be/DjBjf9gGgOc> [pagina consultată la 24 noiembrie 2018]

TRISTAN TZARA, MARCEL IANCU ȘI FASCINAȚIA DADAISTĂ PENTRU RECICLAREA MĂȘTILOR

Tristan Tzara, Marcel Iancu and the Dada Fascination for the Recycling of Masks

When going through the story of Dada movement, one can notice the constant presence of masks, on different theatrical and artistic occasions. From the very beginning, at the Cabaret Voltaire in Zurich, they brought a new dimension to the poetical discourse of the young artists. The strong emotional and aesthetic impact on the audience as well as on the "actors" who danced and embodied the characters who were given birth to through these masks, encouraged a continuous, creative recycling of archaic formulas in new forms and images. The present paper retraces the origins of these Avant-guard masks back to the so called "primitive" African ritual masks, for which Tristan Tzara developed a passion, but also back to the Romanian archaic masks, still present in the folkloric para-dramatic rituals in the Romanian villages, which seem to have represented an important source of inspiration for Marcel Iancu and his creations.

Key-words: *Tristan Tzara, Marcel Iancu, Dada movement, masks*

De nenumărate ori, parcurgând documente, texte și imagini despre nașterea mișcării Dada, la Cabaret Voltaire din Zürich, precum și diferite monografii dedicate personalității și vieții lui Tristan Tzara, m-am întrebat care a fost rolul măștilor în ecuația poezie-spectacol-manifest ce a caracterizat începuturile mișcării și a trasat un fir roșu al acesteia până la auto-dizolvarea sa în 1923. Întrebare legitimată de multiplele semnalări ale apariției măștilor, atât în activitatea artistică de la cabaretul elvețian, cât și la nivel poetic și dramaturgic în creația literară și scenică a lui Tristan Tzara.

În 1916, Tristan Tzara apare pe scena de la Cabaret Voltaire cu măștile concepute și realizate de prietenul său Marcel Iancu, cel care l-a introdus de altfel în grupul tinerelor talente din jurul lui Hugo Ball și al soției sale, Emmy Hennings. O serie de măști șocante, pentru că nu semănau cu nimic din ceea ce era cunoscut în societatea urbană elvețiană de început de secol XX și care au deschis calea descătușării energiilor teatrale ale acelor poeți veniți acolo din toate colțurile lumii. Iată cum evocă Hugo Ball momentul apariției acestor măști la Cabaret Voltaire:

Pentru noua serată, Iancu a fabricat un anumit număr de măști ce vădese altceva decât numai talent. Te fac să te gândești la teatrul japonez și la cel al Greciei antice, dar sunt totuși complet moderne. Calculate pentru un efect la mare distanță, produc, în spațiul relativ redus al Cabaretului, o impresie cu adevărat uimitoare. Eram toți la fața locului când Iancu a sosit cu măștile și, de îndată, fiecare dintre noi s-a grăbit să-și aleagă una. Atunci s-a întâmplat ceva straniu. Nu doar că masca reclama imediat un costum, ci dicta și un anume mod de a se mișca, prescria o gestică patetică foarte specială, frizând chiar nebunia. Fără a fi putut s-o prevedem deloc, fie doar și cu câteva minute înainte, am început să ne

¹ Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

mișcăm, formând figurile cele mai bizare, drapați și acoperiți de obiecte inimaginabile, fiecare depășindu-i pe ceilalți în inventivitate. Forța motrice a acestor măști ni se comunicase într-un mod irezistibil.²

Marcel Iancu, student la arhitectură în acei ani și artist plastic, aduce deci prietenilor săi un set de măști concepute și fabricate de el, care atrag în mod irezistibil spiritul jucăuș al celor prezenți, provocându-i la improvizație artistică, atât la nivel vizual prin completarea măștilor cu costume, care de care mai insolite și neașteptate, cât și la nivel performativ, prin generarea unui comportament „cerut” de fiecare mască în parte și a unor mișcări particularizate. Maska nu vine așadar singură, ci cu o anumită aură activă care trezește „forțe motrice” nebănuite, reîntoarse din sfera ritualică de care prezența măștii rămâne ombilical legată. Pentru Hugo Ball, singurul care avusese o tangență directă cu lumea teatrală înainte de lansarea Cabaretului Voltaire, dar și pentru ceilalți este o adevărată revelație:

Dintr-odată, pricepuserăm semnificația unei astfel de măști pentru mim, pentru teatru. Măștile cereau pur și simplu ca aceia care le purtau să execute un dans tragic și absurd. Atunci ne-am uitat mai de aproape la acele lucruri decupate din carton, pictate și acoperite de hârtii lipite și, pornind de la semnificațiile lor originale și multiple, am creat un anumit număr de dansuri pentru care am compus de îndată o mică bucată muzicală.³



Figura 1. Sophie Taeuber dansând cu una din măștile făcute de Marcel Iancu, 1916.



Figura 2. Hugo Ball, în costumul de șaman creat împreună cu Marcel Iancu, serată Dada, 1916.

După cum remarcăm, aceste măști *inspiră* și încep să *respire*, devenind adevărate personaje scenice în mișcare, prezențe vii care transformă spațiul cabaretului prin straniețatea lor arhaică și printr-un sincretism aproape înfricoșător,

² Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, traducere din germană și note de Sabine Wolf, Dijon, Les presses du réel, 2006, 24 mai 1916, pp. 38-39. Traducerea în română ne aparține.

³ *Ibidem*.

depășind dimensiunea umană și scoțând la iveală forțe latente, spirite trezite din straturile vremii.

Așa cum notează și Ball în jurnalul său, aceste simple obiecte „decupate din carton, pictate și acoperite de hârtii lipite”, care ar putea trimite cu gândul la o lume a copilăriei – care de altfel i-a bântuit pe dadaști – ajung să atingă corzi mai sensibile, mai adânci, poate dintr-o copilărie a umanității, dincolo de natura și de pasiunile omenești, dintr-o zonă ascunsă, a originilor.

Pe unul dintre aceste dansuri l-am numit „A prinde muște”. Pentru acea mască nu conveneau decât pași puțin greoi și neîndemânatici și câteva poze cu gesturi largi, precipitate subit, însoțite de o muzică stridentă și nervoasă; al doilea dans a fost numit „Coșmar”. Pornind de la o poziție ghemuită, interpretul se ridică puțin câte puțin și crește pe măsură ce se apropie de avanscenă. Gura măștii este larg deschisă, nasul strivit și descentrat. Brațele ridicate și amenințătoare ale dansatoarei sunt alungite de un soi de tuburi. Al treilea dans se chema „Disperare solemnă”. De brațe, ușor curbate, atârnau mâini lungi decupate și aurite. Figura se învârte de mai multe ori spre stânga și spre dreapta, apoi încet în jurul propriei axe și, dintr-odată, rapidă ca fulgerul, se prăbușește asupra ei înseși, pentru a reveni după aceea încet la primele sale mișcări.

Ceea ce ne fascina pe toți la aceste măști era faptul că nu reprezentau caractere omenești, ci caractere mai mari decât natura și situate dincolo de pasiuni. Oroarea epocii noastre, fundalul ei paralizant, devin vizibile în ele.⁴

Acest lucru se întâmplă, în mod evident din cauza fundalului psihologic încărcat cu absurditatea conflagrației modiale care făcea ravagii în jurul insulei elvețiene. Măștile lui Marcel Iancu devin astfel niște efigii ale cruntei epoci contemporane, iar dansul lor ritmat, sacadat, repetitiv, readuce în prim plan dimensiunea ritualică, propițătoare, a mizanscenelor dadaiste.

Se pun atunci întrebările: de unde a apărut ideea acestor măști, care sunt sursele lor de inspirație, cum au funcționat și ce au însemnat ele pentru mișcarea dadaistă, având în vedere că acele prime măști create de Marcel Iancu nu sunt cazuri singulare?

Au fost utilizate tipuri variate de măști în timpul seratelor artistice de la Cabaret Voltaire, iar așa cum am spus-o, Tristan Tzara, mereu gata să se pună pe el însuși în scenă⁵, a rămas preocupat de mască, atât la nivel poetic, dramaturgic, cât și scenic. A asociat-o, de exemplu, cu figura poetului (alter ego) din piesa *Mouchoir de Nuages (Batista de nori)*⁶, care în momentele de singurătate își pune pe față și cap o mască de lup⁷, căci, poetul, după cum afirmă personajele comentatorilor, joacă mai multe personaje și suferă de „licantropie”: « *Il a mis le masque [le loup] sur sa figure pour se cacher à soi-même le côté invraisemblable d'un pareil langage.* »⁸ De asemenea,

⁴ *Ibidem*, pp. 39-40.

⁵ Am consacrat un articol aparte acestei chestiuni, a se vedea Ștefana Pop-Curșeu, « La mise en scène de soi: Tzara, l'avant et l'après », in *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series dramatica*, no. 2/ 2016, Cluj-Napoca, pp. 29-53.

⁶ *Mouchoir de nuages (Batista de nori)*, 1924, pusă în scenă în 1926).

⁷ Pentru precizări cu privire la semnificațiile măștii de lup în cultura română, Cf. Romulus Vulcănescu, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970, pp. 123-126.

⁸ Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Flammarion, 1975, p. 332. A se vedea și traducerea piesei de către Vasile Robciuc, în *Les Cahiers Tristan Tzara*, vol. 7-10, nr. 21-30,

majoritatea personajelor sale, prin însăși natura lor de prezență scenică incertă, nu sunt altceva decât niște măști. Multiple sunt exemplele din *Cœur à Gaz* (*Inimă de gaz*, iulie 1921) cu personaje precum Ochiul, Gura, Nasul, Gâtul, Urechea, *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (*A doua aventură celestă a domnului Antipyrine*, mai 1920): Domnul Absorbție, Creierul dezinteresat, Doamna întrerupere, domnul Antipyrine, sau din primul său text de teatru *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (*Prima aventură celestă a domnului Antipyrine*, publicată în 1916 și jucată în 1920 la *Maison de l'Œuvre* din Paris. De altfel, chiar și acolo unde personajul este însuși performerul, a se vedea personajul Tristan Tzara, din *Prima aventură...*, (dar prezent și pe scena sălii Gaveau din Paris, în 1920, la *A doua aventură...*, în cadrul Festivalului Dada), masca reinventează complet imaginea teatrală și apariția scenică. Martor este un fabulos document, o fotografie din reprezentația din mai 1920, unde îl vedem pe numitul Tristan Tzara cu o mască uriașă de carton în formă cilindrică pe cap, care-i acoperă și fața, și care are, în plus față de cele ale partenerilor săi de scenă, o figură de pisică gigantică și comică cocoțată în vârf (figura 3).



Figura 3. *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Festivalul Dada, Salle Gaveau, mai 1920

Revenind la întrebările formulate mai sus în scopul schițării câtorva răspunsuri, trebuie să ne focalizăm atenția asupra contextului socio-cultural al fenomenului numit dadaism și al avangardelor în general, aplecându-ne atât asupra tendințelor estetice și descoperirilor începutului de secol, în Occident, cât și asupra culturii din care proveneau Marcel Iancu și Tristan Tzara, *id est*, cea iudaică și românească, sau lărgind frontierele, cultura și tradițiile sud-est europene. Se conturează astfel două piste care merită investigate: în primul rând, **masca așa-zis primitivă** și interesul avangardelor occidentale pentru societățile primitive și, pe de altă parte, **masca arhaică românească**.

2007, pp. 84-125, cit. p. 108: „Vorbesc de momentul când și-a lipit masca pe figură pentru a-și acunde sieși partea incredibilă a unui astfel de limbaj.“

Dat fiind că nu ne propunem în niciun chip să refacem aici o istorie a măștii, vom încerca doar să vedem de unde provine interesul pentru mască la sfârșitul secolului XIX și mai ales în prima jumătate a secolului XX. Există mai mulți factori determinanți: în primul rând, unul din rezultatele colonizării țărilor din Africa, America de Sud și Asia, a fost descoperirea unui patrimoniu universal mobil de o uriașă diversitate. În continuitatea atracției romanticilor pentru exotism pe de o parte și pentru produsele culturii populare (aparținând fiecărui folclor național) pe de alta, cultura europeană modernă intră în contact cu culturile așa-zis primitive de pe celalalte continente, realizându-se un evident șoc cultural care creează un teren propice pentru punerea sub semnul întrebării a canonului estetic clasic european deja fragilizat. În primele decenii ale secolului XX încep să se dezvolte studiile etnografice, etnologice și antropologice. Călătoriile în Asia ale lui Emile Guimet, care aduce fabuloase obiecte de patrimoniu universal în Franța, printre care și foarte multe măști pe care le putem vedea astăzi la Muzeul Guimet din Paris, creșterea numărului misiunilor diplomatice și de cercetare, creșterea interesului pentru antropologie, toate duc la schimbarea opticii asupra ceea ce înseamnă arta sacră, riturile, geometria formelor și a culorilor în culturile non-europene⁹.

Acest interes este completat și susținut de noile descoperiri despre psihicul uman, despre importanța manifestărilor subconștientului, pulsunile primare, irepresibile ale omului, care sunt aceleași dincolo de măștile sociale ce diferențiază indivizii. Apare *Interpretarea viselor* a lui Freud la 1900 și multe alte lucrări care marchează o cotitură în explorarea și înțelegerea complexității omenești și a comportamentului uman în societate, inclusiv a mobilelor creației artistice. Apar teoriile despre a patra dimensiune în geometrie, iar coexistența unor tendințe opuse în abordarea realității și a evoluției omului în societate (pozitivism vs. irațional, anti-materialism; progresul științific și tehnic vs. reînnoare a legăturilor primare cu natura; civilizație vs. sălbăticie, regulile și convențiile sociale vs. eliberarea, dezlănțuirea forțelor primare) ne ajută să înțelegem și mai bine explozia noilor curente artistice de avangardă. Atât coexistența primitivismului și a exotismului asumate de Rousseau Vameșul (cu al său nou Eden, nepătat de civilizație), cât și *Țipătul* lui Munch, picturile lui Kirchner, Kokoschka, Ensor, Chagall, cubismul, abstracționismul, toate tendințele și curente anti-realiste în arte pot fi legate într-un fel sau altul de fascinația exercitată de mască, atât de masca obiect cât și de ideea de mascare și, implicit, de jocul demascării pe care îl presupune actul artistic. Legături non-neglijabile, când vedem că dincolo de toate diferențele de stil, artiștii reprezentativi ai vremii se regăseau sub umbrela dadaistă. Căci, așa cum nota Hugo Ball în jurnalul său din 4 iunie 1916, publicația omonimă a *Cabaretului Voltaire* conținea

contribuții de-ale lui Apollinaire, Arp, Ball, Cangiullo, Cendrars, Hennings, Hoddiss, Huelsenbeck, Ianco, Kandinsky, Marinetti, Modigliani, Oppenheimer, Picasso, Van Rees, Slodki și Tzara. În 32 de coli, e prima sinteză a mișcărilor

⁹ De la sfârșitul anilor 20 încep să se afirme nume precum Marcel Griaule, Michel Leiris, Germaine Dieterlen, iar mai târziu Jean Rouch, Claude Lévi-Strauss și alții. Înainte de aceștia, mulți scriitori și călători au trezit interesul pentru spațiile culturale neexplorate. Un splendid rezultat al cercetărilor conduse de-a lungul secolului XX e colecția de obiecte și măști africane, oceanice și amerindiene a muzeului Quai Branly Jacques Chirac, de la Paris.

moderne de artă și literatură. Fondatorii expresionismului, ai futurismului și ai cubismului sunt reprezentați.¹⁰

Nu în ultimul rând, în teatru, ne confruntăm în acea epocă cu instalarea naturalismului și începuturile teatrului de artă și ale teatrului psihologic dar, pe de altă parte, și cu reacția puternică, radical opusă, a unor mari nume ale teatrului universal, cum sunt Maurice Maeterlinck, Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, N. Evreinov și alții, care caută o reteatralizare a teatrului și o înnoire a acestuia prin întoarcerea la originile sale, prin mască, marionetă și printr-o reevaluare a filonului ritualic în lumea modernității scenice. Lucrări precum *Un teatru de androizi* din 1890 a lui Maeterlinck, *Actorul și supra-marioneta* lui Craig din 1907, *Despre inutilitatea teatrului în teatru* din 1896 și alte texte critice ale lui Alfred Jarry, teoriile despre „instinctul teatral” ale lui Evreinov și scrierile lui Meyerhold pot da o idee despre efervescența intelectuală și artistică ce pregătește terenul și înconjoară manifestele futuriste, dadaiste și, mai târziu, suprarealiste, punând în evidență însemnătatea acordată specificului teatral și relației cu mască.

În acest context putem vorbi despre o atracție irezistibilă pentru mască și implicațiile artistice și antropologice ale acesteia. Și este vorba aici atât despre măștile exotice, venite de departe, cât și despre cele de bălci sau arhaice care populează satele, târgurile și suburbiile marilor orașe.

Mască primitivă

În primul rând, să ne oprim asupra atracției pentru mască-obiect insolit, căci, nu-i așa?,

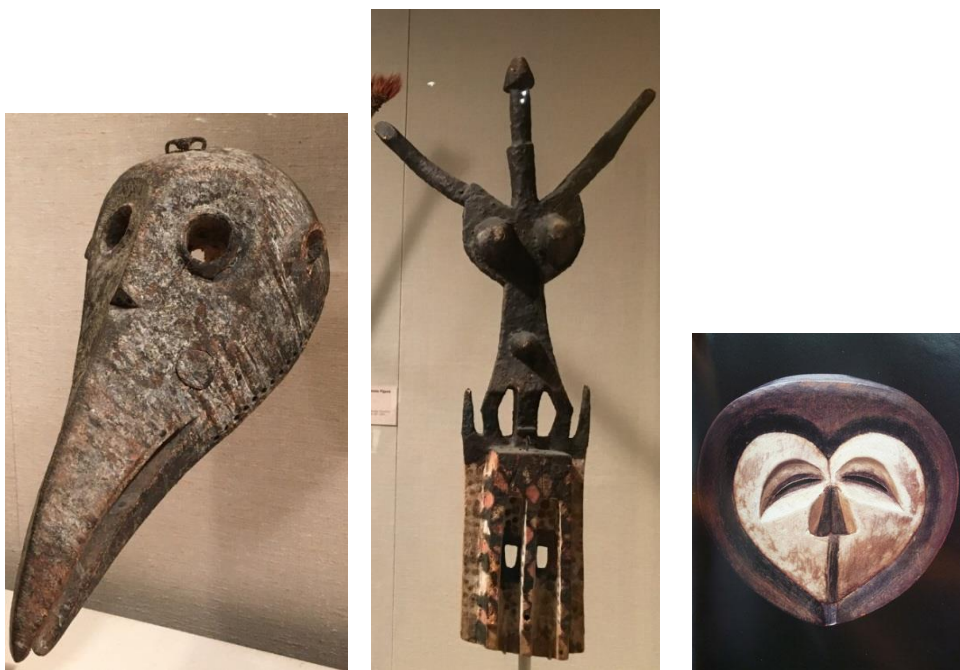
dadaistului îi place insolitul și chiar absurdul. Știe că viața se afirmă în contradicție și că epoca sa, mai mult decât oricare alta se preocupă de distrugerea a tot ce este generos. Orice **mască** este deci pentru el bine venită, precum și orice joc de v-ați ascunselea, care implică vreo **păcăleală**. În mijlocul acestei vaste non-naturi, ajunge să considere drept chintesență a incredibilului tot ceea ce este direct și primitiv.¹¹

Mască, prin excelență vehicul al dedublării, al jocului identităților este și imaginea-obiect care pune cel mai bine în evidență contradicția dintre natură și artefact, prezență și absență, adevăr și miniciună, având ca efect, în mod paradoxal, demascarea a ceea ce ascunde, sublinierea diferențelor dintre aparență și esență. Mască primitivă are pentru dadaști acea directete pe care Europa așa-zis „civilizată” a pierdut-o. Ea dezvăluie marea „păcăleală” a Primului Război Mondial tocmai prin păcălelile succesive pe care dadaștii le fac spectatorilor lor. Mască primitivă, cu rolul ei originar de interfață între ființa umană și divinitate, între viață și moarte, șochează în momentul în care e scoasă din contextul său cultural și confruntată cu non-natura, cu artificialitatea lumii urbane de început de secol XX. Această atitudine se vede cel mai bine în *Poeemele negre* (*Les poèmes nègres*) și în textele critice despre arta neagră și poezia neagră. Aici, Tristan Tzara îi așează unul lângă celălalt pe fratele european cu „sufletul cu crengi ascuțite, negre ca toamna” și pe fratele african „naiv, bun, care râde”. Specializării artei, în tabere precise, grupată între hotarele ei stricte, acceptând cu greu influențele străine și rămânând prizoniera resturilor canoanelor renascentiste, îi opune arta omului negru din Africa și din insulele oceanice care

¹⁰ Hugo Ball, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, op. cit., p. 42.

¹¹ *Ibidem*, pp. 42-43.

își concentrează viziunea asupra capului, asupra taliei în lemnul tare ca fierul, cu răbdare, fără să-i pese de raportul convențional între cap și restul corpului. Gândirea lui este: omul merge vertical, orice lucru din natură este simetric. Lucrând, relațiile noi se ordonează în grade de necesitate; astfel s-a născut expresia purității.¹²



Figurile 4, 5, 6. Măști africane; zoomorfă și antropomorfă din Mali și una din măștile din colecția particulară a lui Tristan Tzara.

Snobismului elitelor intelectuale vremii, care depreciau și minimizau calitățile estetice ale artelor tribale, etichetate ca „primitive”, în numele unui superiorități albe „civilizatoare”, Tzara îi opune dezvăluirea albului din negru și a negrului din alb. El este de altfel primul care nu va mai accepta critica academică a „primitivismului” și va vorbi nu despre artele primitive ci despre arta „așa-zis primitivă”, iar mai târziu despre „artele țărilor din Africa neagră”. În *Nota despre arta neagră*, Tzara subliniază că din acel negru iese lumina („Din negru să scoatem lumina. Simplă, bogată naivitate luminoasă”), lăsându-se să se înțeleagă și faptul că din așa-zisa lumină europeană, din albul european iese de fapt întunericul unei societăți bolnave.

Masca devine astfel și o exorcizare a artei și a culturii europene, o scăpare de demonii care o bântuie, o întoarcere benefică la origini: „Arta, în copilăria timpului, a fost rugăciune. Lemnul și piatra au fost adevăr. În om, eu văd luna, plantele, negrul, metalul, steaua, peștele. Fie ca elementele cosmice să alunece simetric”¹³. Pentru dadaști, reciclarea măștii arhaice, preluate din culturile continentului african, american sau asiatic, însemna într-adevăr o revoluționare a esteticului, o revoluționare a sensibilității artistice și o răsturnare a tuturor canoanelor europene. Pentru acest tip de artă nu există decă admirație din partea tinerilor de la Cabaret Voltaire: o atestă

¹² Tzara, « Note sur l'art nègre », *op. cit.*, p. 394. Traducerea ne aparține.

¹³ *Ibidem*, p. 395.

atât culegerea de *Poèmes nègres*, cât și poemele simultane și poemele fonice prin care Tzara, Huelsenbeck și H. Ball recuperează oralitatea tipică a acestor culturi, directetea adresării, ritualizarea expresiei artistice și le pun în scenă prin dans și mișcare, costumați și mascați. Un exemplu de dans inspirat din dansurile ritmate ale măștilor africane este faimosul *Dada dance*, care constă, după cum spun dadaiștii, în a ridica brațele în aer (umărul perpendicular cu trunchiul și antebrațul perpendicular pe corp) și a sări în același timp. Ne putem imagina atmosfera de la Cabaret Voltaire!

După cum reiese din multiple afirmații ale membrilor grupării Dada, pe ei îi fascina atât latura ritualică a măștii (faptul că masca nu este pentru toată lumea, ci doar pentru cei aleși, necesitând o întreagă inițiere și conferind o dimensiune supra-omenească celui care o poartă), cât și efectul provocator, șocant și hazliu pe care îl producea asupra burghezimii.



Figura 7. Măști și costume inspirate din tradițiile indienilor Hopi, create de Sophie Tauber-Arp



Figura 8. Masca lui Tristan Tzara, creată de Marcel Iancu

Păcăleala, farsa și jocul de-a v-ați ascunselea, pomenite de H. Ball, le găsim deja în tablourile lui Picasso, în 1907, cu faimoasele *Demoiselles d'Avignon*, ale căror fețe sunt fără niciun dubiu inspirate din măști africane, reciclate și reinterpretate în noul stil cubist. Căci Omul-mască este cel care arată ce se află dincolo de aparențe, dar care se și joacă cu aparențele, iar acest joc le plăcea dadaiștilor și, de altfel, avangardiștilor în general, pentru că schimba la față întreg canonul estetic occidental. Un procedeu similar avem și în faimosul tablou pierdut al lui Marcel Iancu care reprezenta scena seratelor DADA de la Cabaret Voltaire, unde se pare că avem o mască mare deasupra scenei, dar înseși fețele poezilor și dansatorilor-actori sunt descompuse și recompuse în stil „primitiv” pe linie cubistă.

Nu e de mirare că, analizând pictura non-figurativă a lui Marcel Iancu (Janko), Tzara afirma:

O operă de artă trebuie să fie închisă în interiorul propriilor sale limite și să formeze o lume pentru sine în cadrul normelor condiționate de acestea. Legile pe care le utilizează artistul pentru a-și controla imaginea interioară, atunci când aceasta prinde un contur, sunt preluate din operele primitive și din perioadele artei absolute negre, egiptene, bizantine, gotice. Aceste epoci ale credinței

profunde și sincere au produs opere care nu erau doar simbolurile ideilor lor, ci și sângele și însăși viața acestora.¹⁴



Figura 9. Pablo Picasso, *Domnișoarele din Avignon*



Figura 10. M. Iancu, *Cabaret Voltaire*, 1916 (detaliu)

De altfel Tristan Tzara, precum și alți artiști avangardiști, ca de exemplu suprarealiștii André Breton și Louis Aragon, au ajuns să fie mari colecționari de măști și obiecte de artă oceaniană, africană sau amerindiană. Pasiune legată și de interesul special al dadaștilor, precum și al succesorilor lor suprarealiști și al altor mari artiști histrioni ca Picasso sau Jean Cocteau față de performarea actului artistic și de punerea în scenă de sine. În toate cazurile, strângerea legăturilor cu măștile „primitive” presupune atât dorința evadării din prezentul realității imediate (pentru Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hugo Ball și ceilalți este evadarea din prezentul inacceptabil al războiului mondial), cât și un spirit carnavalesc, căci a face *tabula rasa* din tot ce e în jurul lor este unul dintre dezideratele fundamentale ale dadaștilor.

Ideea aceasta nu e departe de demersul ritualic anual pe care îl adoptă mascații din cortegiile din jocurile paradramatice prezente în folclorul european, încă vii în folclorul românesc, cu care dadaștii originari din România au intrat cu siguranță în contact.

Masca arhaică românească

Dacă la avangardiștii occidentali este evidentă filiația africană a măștilor, la Marcel Iancu și mai apoi la Tzara modelul principal nu pare să fi fost chiar același, deși tendințele la modă în lumea occidentală i-au marcat profund, după cum am văzut până aici. Pentru noi, astăzi, amprenta culturii populare românești asupra măștilor create de Marcel Iancu, în 1916 și mai târziu, este evidentă. Și totuși Tom Sandqvist

¹⁴ Tzara, « Marcel Ianco et la peinture moderne », in *op. cit.*, p. 555, traducerea noastră. («Une œuvre d'art doit être close à l'intérieur de ses propres limites et former un monde pour soi dans les normes conditionnées par elles-mêmes. Les lois que l'artiste utilise pour contrôler son image intérieure lorsque celle-ci prend forme, il les tire des œuvres des primitifs et des époques de l'art absolu nègre, égyptien, byzantin, gothique. Ces époques de foi profonde et sincère ont produit des œuvres qui n'étaient pas seulement le symbole de leurs idées, mais leur sang et leur vie même.»)

est unul dintre puținii cercetători și biografi ai dadaștilor care a vorbit despre această influență în studiul său *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*. Sursa de inspirație românească este deci cu mult prea puțin investigată în legătură cu măștile Dada, deși asemănările sunt izbitoare.

Când Hugo Ball descria primele măști care păseau pe scena de la Cabaret Voltaire spunând că „te fac să te gândești la teatrul japonez și la cel al Greciei antice, dar sunt totuși complet moderne”, o făcea din perspectiva cuiva care nu văzuse niciodată măștile din folclorul moldovenesc sau muntenesc și căuta filiațiile culturale care i se păreau cele mai valide în acel moment. Însă absența trimiterilor la aceste măști și la obiceiurile populare românești, din partea cercetătorilor, denotă o nejustificată lipsă de interes pentru zona culturală din care se trăgeau câteva dintre cele mai importante figuri ale dadaismului și, de altfel, mulți alți artiști ai vremii.

Nu avem aici spațiul pentru a ne ocupa în detaliu de analiza acestor măști, care vor fi obiectul unui studiu aparte, însă putem arunca o privire asupra câtorva propuneri ale lui Marcel Iancu în comparație cu măști arhaice, provenind din zone geografice ale României care ar fi permis un eventual contact (nemărturisit, e adevărat, de către Iancu sau Tzara), al dadaștilor de origine română cu manifestările teatrale populare.



Figura 11. Unchieș, Nereju, Vrancea.



Figurile 12, 13. Măști create de Marcel Iancu



Figura 14. Mască de moșneag din Moldova

Deși, în general, măștile tradiționale românești erau confecționate din piele și blană de animale, se folosea des și pânza colorată sau nu și, de la începutul secolului XX, cartonul, plus diverse materiale vegetale cum ar fi cânepa (răsucită sub formă de sfoară sau frânghie), boabe de fasole sau paiele. Măștile care ne-au rămas de la Marcel Iancu (figurile 12, 13 și 16) folosesc materiale similare, în principal carton și cânepă, pictate într-o gamă cromatică foarte asemănătoare cu cele arhaice românești: diverse tonuri de maro, cărămiziu, roșu, și albastru, ultimele două fiind folosite mai ales pentru evidențierea ochilor, a gurii sau a nasului măștii.

Chiar dacă Marcel Iancu reciclează forma tradițională a măștii, reinventând-o cu materialele pe care le avea la îndemână și adaptând-o gusturilor publicului modern, el preia și menține tocmai acele elemente esențiale care îi conferă măștii aura sa

paradoxală de straniețate familiară și hilară: fața diformă, asimetrică, nasul mare, excesiv de lung sau borbănat atârând peste gură (specific „urâților” și uncheșilor din Moldova), ochii mari încercănați în culori stridente, barba sau mustățile lungi (aici, Iancu folosește cartonul ondulat cu efect de barbă miștoasă), dinții albi într-o gură mare întredeschisă și, acolo unde se pretează, perechea de coarne (specifică măștilor de diavoli) construită din carton, în absența coarnelor veritabile de țap sau berbec.



Figurile 15, 16, 17. Măști de cucoalice din satele Pasărea și Brănești, Ilfov; masca realizată de Marcel Iancu și mască de drac din Moldova (sec. XX).

Un caz aparte îl reprezintă măștile de cuci și cuoalice din Călărași și Ilfov (satele Pasărea și Brănești)¹⁵, care acoperă întreg capul și fața cu o mască cilindrică de pânză sau carton, ca o cagulă prelungită, care pare mai modernă, dar își păstrează caracteristicile înspăimântătoare și comice în același timp. Efectul este similar cu cel produs de măștile lui Tristan Tzara din reprezentația spectacolului *A doua aventură cerească a domnului Antipyrine* din mai 1920 (figura 3) și merită așadar semnalat.

În orice caz, funcția acestor măști, fie că sunt de inspirație africană sau arhaică europeană/ românească este aceeași, măștile originare nu sunt preluate niciodată ca atare de către dadaști, ele sunt modernizate, stilizate, rafinate, arhaismul este reinvestit cu forțe și semnificații noi, pe care le scoate în evidență Tristan Tzara și în manifestele sale dadaiste: directetea, sinceritatea, lipsa conformismului, inventivitatea, libertatea și o nouă apropiere de viață. Vorbind despre măștile dadaiste ale lui Hiler, „adaptate sensibilității noastre moderne”, și „rezultat al cercetărilor cubiste și al experiențelor dobândite în teatru și balet”, Tzara afirma:

Pentru a ascunde acest instinct al dominării, inconștient, omul a inventat masca, pentru a-și impune pretinsa sa superioritate și pentru a părea supra-natural. Ideea de a se masca este profund înrădăcinată în umanitate: grecii foloseau măști cu rictusuri expresive, pentru a juca comedia sau tragedia, Evul mediu ne-a lăsat documente extrem de interesante despre false chipuri grotești, iar măștile negrilor sunt câteodată niște minuni ale invenției naive și ale expresiei neașteptate. Erau folosite pentru a speria și a amuza.¹⁶

¹⁵ Cf. Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 266.

¹⁶ « Pour cacher cet instinct de domination, inconscient, l'homme a inventé le masque, pour imposer sa prétendue supériorité et pour paraître surnaturel. L'idée de se masquer est profondément enracinée dans l'humanité: les grecs employaient des masques aux rictus expressifs pour jouer la comédie ou la tragédie, le moyen-âge nous a laissé des documents fort intéressants de faux visages grotesques et les masques des nègres sont parfois des merveilles



Figurile 18, 19, 20. Măști de cuci din Călărași; mască de popă din Ilfov; măștile personajelor din piesa lui Tristan Tzara, *A doua aventură...*

Până la urmă, masca de teatru dadaistă va fi cea care creează forma întâlnirii acestor tipuri variate de măști și un teren propice pentru reciclarea și deci transformarea acestora. Așa cum am văzut, avangardiștii nu folosesc însă măștile așa cum sunt, preluându-le ca atare, ci le trec prin filtrul culturii înalte pe care ei înșiși o resping, dar ale cărei produse sunt. Are astfel loc o reciclare culturală, un transfer de semnificații din cultura populară în cea înaltă și o infuzie de noi semnificații menite să șocheze și să trezească spectatorul/burghezul convențional. Căci, așa cum omul primitiv este considerat mai bun și mai pur, nici dadaistul nu vrea să fie altfel și luptă împotriva lumii corupte în care trăiește, se revoltă și urlă. Menirea măștilor dadaiste este să demaște, să dezvăluie adevărul primitivism din spatele măștilor sociale moderne și să trezească forțele nebănuite ale artei.

BIBLIOGRAFIE

- Ball, Hugo, *Dada à Zurich. Le mot et l'image (1916-1917)*, traducere din germană și note de Sabine Wolf, Dijon, Les presses de réel, 2006.
- Pop-Curșeu, Ștefana, « La mise en scène de soi: Tzara, l'avant et l'après », în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series dramatica*, no. 2/ 2016, Cluj-Napoca, pp. 29-53.
- Tzara, Tristan, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Flammarion, 1975.
- Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura Științifică, 1970.
- Spectacole : *Mouchoir de nuages* (Batista de nori, 1924, pusă în scenă în 1926; piesă tradusă de către Vasile Robciuc, în *Les Cahiers Tristan Tzara*, vol. 7-10, nr. 21-30, 2007, pp. 84-125.

d'invention naïve et d'expression inattendue. Ils servaient à effrayer et à divertir. », Tzara, ed. cit., « La convention de la beauté », p. 607.

„ARTA NEAGRĂ”: ȚARA ÎNDEPĂRTATĂ A LUI TZARA

„The black art”: Tzara’s distant country

According to an evolutionist hierarchy established in Europe at the end of the XIXth century, the non-Western cultures were considered to be in a “primitive” stage of evolution. In view of this devaluating judgement, they lacked historical and existential complexity. Therefore, Tristan Tzara set out to rediscuss all the traditional values, completely erasing the existing artistic norms and ideals, directing his interests at the African continent’s art and culture. The discovery and study of the artefacts belonging to the cultures considered by the West to be barbaric and archaic represented for the creator of the Dada movement the alternative to the artistic crisis, suffocated by academic conventions. This paper will highlight the fact that the African culture was not a mere adaption of the exotic elements, but a meaningful intention of breaking the barriers of the European artistic genres and conceiving –stimulated by there far-away cultural realms- new materials, shapes and techniques for the personal creation (such as ingenuity, expansiveness and spontaneity).

Key-words: *African culture, Dada movement, exotism, “black poems”, artistic primitivism.*

Omul european percepea la începutul secolului al XX-lea cultura africană drept un univers al terorii, plin de practici vrăjitorești, de ritmuri orgiastice ale vieții și de ritualuri de neînțeles nu numai în privința limbii folosite, ci și în aceea a gesticii efectuate. Sensibilitatea și mentalul popoarelor africane dăduseră naștere la o artă însoțită de inseparabilele incantații ce puteau oferi continentului european noi surse de reprezentare, de reinventare artistică, prin preluarea, măcar formală, de sunete și de ritmuri specifice. Este ceea ce se va contura printr-o adevărată teorie culturală, axată pe elanul și pe spontaneitatea gândirii instinctive, nedirijate, așa cum se va întâmpla odată cu orientarea romantică, iar teoreticienii nu au întârziat să semnaleze acest fapt².

Exploratorii europeni aduseseră, în pragul secolului trecut, obiecte de artă din spațiul culturii africane și creaseră premisele ivirii a ceea ce se va numi „cubism”³. Artefactele respective au servit ca sursă de inspirație cubiștilor, precum Pablo Picasso, dar și pictorilor expresioniști germani de la Blaue Ritter și de la Grupul Die Brücke. Descoperirea și studiul sculpturilor africane, dar și din Oceania, au jucat un rol catalitic în articularea limbajului lor plastic, deoarece reprezentanții noilor tendințe artistice au recunoscut în ele principii formale și estetice în stare să-i ajute în reacția lor împotriva impresionismului. „Pentru prima dată – cum va fi și cazul câteva luni mai târziu în prima expoziție Dada de la Zurich – arta modernă va fi pusă în scenă pe

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Léon-François Hoffman, *Le nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.

³ Cf. Jean Laude, *La peinture française (1905–1914) et l’art nègre (contribution à l’étude des sources du fauvisme et du cubisme)*, vol. I–II, Paris, Klincksieck, 2006.

picior de egalitate cu arta Africii. Totuși, dadaistii vor merge infinit mai departe”⁴, se afirmă încă din primele pagini ale catalogului expoziției „Dada Africa. Sources et influences extra-occidentales”, deschisă la Muzeul Orangerie, din capitala Franței, între octombrie 2017 și februarie 2018.

De fapt, putem considera astfel lucrurile numai dacă le apreciem din perspectiva unui observator situat în afara spațiului european. Dar, din perspectiva fatalmente europocentristă, aș spune că arta africană a fost pusă pe picior de egalitate cu aceea de pe bătrânul continent și întăresc acum ceea ce am scris cu prilejul vizitării acelei expoziții:

A fost interesant de văzut expoziția atât pentru exponatele adunate de la colecționari publici și particulari, cât și pentru reflecțiile pe care le-a incitat vizitarea ei (exotism, negritudine, colonialism, multiculturalism, raport cultură majoră–cultură minoră, incluziune–excluziune, centru–periferie). Cum simt că nu pot fi integrat altor structuri continentale și cum nici nu îmi stă în gând să o fac, am vizitat expoziția pentru a vedea lucruri legate de mișcarea Dada și mai ales de inițiatorii ei Tristan Tzara și Marcel Iancu/Janco. Din fericire, așteptările nu mi-au fost înșelate, întrucât o zecime din cele aproape 300 de exponate adunate sunt datorate lor (mai ales primului dintre ei)⁵.

În intenția de a-mi reechilibra judecățile și pentru a da dreptate și celor spuse în catalogul interesantei expoziții pariziene, reiau câteva fraze scrise altundeva, tot cu ocazia respectivă:

În reevaluarea globală a sistemelor de gândire și de creație, un loc important îl ocupă receptarea și apropierea artelor extra-occidentale, prezente în multitudinea modurilor de expresie. Cu un veac în urmă, viziunea occidentală despre continentul african era aceea că ar fi tradițional și anistoric, încremenit în timp. Or, mișcarea Dada, care încerca să suprimă diferențele dintre artele majore și artele minore, a dovedit că ariile culturale extra-europene sunt și ele, deopotrivă, transculturale și transitorice. Fie și numai prin citirea încă o dată, la ieșirea din expoziție, a titlului expoziției, «Dada Africa. Sources et influences extra-occidentales», mi-am dat seama că importanța Europei drept centru al inovațiilor artistice este repus în discuție în contextul politicilor postcoloniale și al renașterii raportului excluziune–incluziune”⁶.

Îndreptarea privirii lui Tristan Tzara înspre sursele culturii africane nu ținea de o simplă modă estetică; ea era făcută în intenția sa de a se război cu normele vieții tradițional(ist)e, cu preceptele gândirii europocentriste aflate în agonie decadentă, în criză a reprezentării. Pentru „omul care a pus la cale revoluția Dada” (după cum stă scris chiar în titlul cu rimă internă al uneia dintre cărțile ce i-au fost dedicate⁷), depășirea reflexelor contingente putea fi realizată doar prin spontaneitatea gândirii. „Gândirea se face în gură” – se scria aforistic în culegerea *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*⁸. Așa se explică faptul că tipului de artă și de

⁴ Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer, Esther Tisa Francini, «Dada à la rencontre des arts et cultures du monde», în *Dada Africa*, Paris, Musées d'Orsay et de L'Orangerie / Hazan, 2017, p. 21 (trad. n. – V. S.).

⁵ Vasile Spiridon, „Saga Dada”, în *România literară*, nr. 14/23–29.03.2018, p. 24.

⁶ Vasile Spiridon, „Exotismul Dada”, în *Ateneu*, nr. 3, martie 2018, p. 16.

⁷ François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, trad. rom., București, Compania, 2003.

⁸ Tristan Tzara, *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni românești,

civilizație guvernate de stereotipiile gândirii inhibitoare i se prefera expresia spontană, pe care Tristan Tzara o regăsea în arta primitivă.

Pentru inițiatorul mișcării Dada, fluxul neîngrădit al gândirii se desfășura ca o juxtapunere de imagini în starea de veghe ce se poate transforma, *in extremis*, în vis, ca formă eliberatoare (ce ar ține de aspectul psihanalitic), specifică gândirii popoarelor primitive. Or, gândirea logică și coerentă a omului „civilizat” este departe de această stare ingenuă. Comuniunea africanilor cu natura însemna păstrarea purității, a bunătății și a inocenței, pe care omul european le pierduse din cauza cedării sale în fața raționalismului și a utilitarismului. Numai astfel se putea accede la autenticele teritorii virgine ale imaginarului, ale binecuvântatului infantilism, încă neîntinat de tradiții culturale. Aplecarea lui Tristan Tzara către sensibilitatea infantilă traduce ideea că interesul pentru arta primitivă ține de istoria personală, de posibilitatea de a resuscita trecutul copilăriei, care rămâne de neșters, în datele psihicului fiecăruia, ca o perioadă a inocenței dificil de regăsit.

Revista *Antrophos*, ce apărea în Elveția, i-a oferit lui Tristan Tzara prilejul de a citi articole și studii despre cântece și mituri ale aborigenilor africani sau australieni. Din colecția revistei, unde se regăseau nume de cercetători în vogă la acea dată, precum Leo Frobenius, Carl Meinhof și Ted Strehlow, s-au putut extrage idei și concepte care au servit aserțiunilor novatoare. Pe lângă oralitatea ce i se părea fascinantă, Tristan Tzara a propus un întreg program estetic care are la bază non-sensul, negarea și chiar negarea negației, prin poeme-tablou care implică arta, muzica și spectacolul. Odată cu *Prima aventură cerească a domnului Antipirină*, în prim-plan este plasată o nouă utilizare a cuvintelor africane, care sunt inserate pe parcursul textului: „Mataoi Lounda Ngami”, „Dschilolo Mgabati Baïlunda”, „Soco Bgăi Affahou”, „Moucangama”, „Manangara”, „Kintampo”, „Borkou Mmbaz”, „Ndumba”, „Nkogunlda”, „Mbogo”. Sonoritățile acestea lasă impresia de colaj, de mixaj de forme și imagini – procedee ce vor guverna textele avangardiste, ieșite din mantaua dadaistă. Asemenea cuvinte de origine africană erau considerate primordiale pe scara evoluției umane, ele traducând o anumită mentalitate în a exterioriza instinctul de a dansa și necesitatea de inventivitate spontană.

Dinamitarea formelor lexicale este operată de Tristan Tzara pentru a se configura o linie verbală explozivă, debarasată de sub tirania constrângerilor formale printr-un joc al ambiguității, al măștilor și al posturilor ostentative. Aparențele și profunzimile glisează unele în locul celorlalte și transformă totul într-un mixaj de genuri literare, prin sintaxa cărora se instituie o lume străină de logica, raționalitatea și tiparele obișnuite: „plec de la variațiile care se înlănțuie de-a lungul scheletului inteligibil; de la acest contrast între abstract și real iese o nouă diferențiere în exteriorul însuși al poemului paralel cu ideile pictorilor cubiști care folosesc materiale diverse”⁹. Literatura și muzica artei negre reprezentau un ansamblu indestructibil în năzuința către o artă pură care să fie exprimată printr-un limbaj frust, brut, primitiv, spectacolul desfășurat pe scena dadaștilor de la „Cabaretul Voltaire” fiind plin de sunete, ritmuri, gesturi și chiar țipete ce trădau intenția de regăsire într-un orizont al arhaicității și al arhetipalului, în spațiul formelor primitive de artă. Tristan Tzara era ferm convins că veritabila tradiție se găsește în stadiu germinativ și orientativ în societățile primitive.

prefață și note de Ion Pop, București, Univers, 1996.

⁹ Henri Béhar, *Tristan Tzara*, trad. rom., Iași, Junimea, 2005, p. 51.

Resimțind neputința cuvintelor de a exprima în întregime mesajul dorit, Tristan Tzara acorda o importanță deosebită și altor mijloace artistice complinitoare. Astfel, dansul, incantația, măștile, pictura, fotomontajul, sculptura și poemele simultane se constituiau într-un sincretism indisociabil al mișcării dadaiste (utilizez cuvântul „mișcare” nu numai în sens conceptual, ci și în sens cinetic). În asemenea perspectivă sincretică și holistică, măștile, sculpturile și versurile nu erau în culturile africane separate, ele putând răspunde necesităților de ordin social și religios. Or, aceste principii se concretizează în „estetica” dadaistă prin amestecul genurilor literare sau prin mixajul artelor, în general.

Expresiile artistice și literare ale culturii africane erau considerate ca fiind primordiale pe scara evoluției umane, dar și pentru că mișcarea Dada încerca să identifice felul său însuși de a se exprima în maniera expansivă a primitivilor. Oralitatea poeziei, melodicitatea frazei din limbile africane reprezentau un mijloc de a accede la originile vorbirii, la puritatea limbajului, la comunicarea neperversă. Se deschidea astfel o cale experimentală care ajuta flexibilizării cuvintelor, prinse ca într-un vârtej amețitor, de frenetic dans tribal. Această reîmprospătare a surselor prin apelul la teme exotice, insolite, care nu au tangențe în primul rând cu originile limbajului comun, ci cu acelea ale limbii poetice, era dorită în intenția debarasării de spiritul dogmatic al ideologiilor artistice. Inserția elementului „primitiv” ca sursă de proliferare a poeticului se efectua prin reproducerea juxtalinară, ce va duce la apariția unui text similar, ce păstrează sintaxa din structura originară.

„Poemele negre” nu au apărut publicate în totalitate, însă au fost făcute cunoscute cu ocazia diferitelor manifestări „informale”, cum au fost acelea dedicate „serilor negre” organizate la „Cabaretul Voltaire” și apoi la Galeria DADA de la Zürich, din 1917. Autorul lor a fost atras de sonoritatea, de ritmul și de cadența poeziei africane, care vor fi prezente în creația sa, dar „ideologul” dadaismului va face și „operă” de popularizare a elementului primitiv, publicând o serie de articole și studii, în *Note 6 sur l'art nègre*. Poemele africane din placheta, rămasă nepublicată, „Mpala Garoo” au fost „jucate” în cadrul serilor „exotice” dadaiste, prin acompaniament muzical și defilare de măști, la care cei prezenți erau invitați să co-participe. Tristan Tzara scotea de prin buzunarele sale autentice texte indigene, pe care le copiasse la biblioteca din Zürich, în intenția de a suscita în rândurile auditorilor și cititorilor un sentiment straniu care să le readucă în memorie puritatea adamică a omenirii, mentalul primitiv, atunci când *natura naturans* dicta și influența totul. După modelul artefactelor extra-continentale, dadaiștii și-au concentrat atenția asupra obiectelor cotidianului și asupra elementelor vegetale sau imprimate, de negăsit până atunci în domeniul artei.

În „serile negre” dadaiste se recitau lungi poeme de mișcare, în care se interpenetrau vizualul cu auditivul, coloristicul cu zgomotosul, intenționându-se agresarea simțurilor celor prezenți și crearea unei atmosfere insuportabile sau, în cel mai fericit caz, incitante, în stare să provoace o reacție insolită pe măsură. Vulgaritatea și chiar obscenitatea măștilor și a costumelor completeau paleta emoțiilor contrariante, tulburau întregul sistem psihologic prin funcția orgiastică pe care o intenționau, imitând desfășurarea unor ceremonii de inițiere sau a unor dansuri rituale. Pentru a înțelege toate acestea și pentru a intra în rezonanță cu mesajul transmis, receptorul trebuia să-și aerisească sufletul, imaginația și conștiința, intoxicate de dictatura gândirii dirijate. Tristan Tzara aspira să restituie ideea de fraternitate, de puritate originară, de ingenuitate, care se pot naște doar prin intensitatea emoției și a clipei

trăite la maximum, generate de spontaneitate. Noțiunea de creație colectivă și importanța hazardului în geneza operelor dada apar ele însele îndatorate modelelor extra-occidentale.

Deși au existat reacții contrariante din partea spectatorilor, traduse fie prin plictis, fie prin participare activă, „serile negre” dadaiste nu și-au atins scopul în totalitate, din moment ce spectatorii nu au înlăturat actorii de pe scenă, așa cum s-ar fi dorit, pentru a continua ei spectacolul. În orice caz, pe termen lung, mesajul lansat de Tristan Tzara și de comilitonii săi nu era acela de a trăi o viață tumultuoasă, ca în serile dadaiste, ci una domestică, firească și fericită, așa cum o aveau primitivii. Se propunea drept model pentru omul de pe bătrânul continent un *modus vivendi* din cultura africană, considerată unica aptă să-l sustragă infernului condiției moderne. Apropierea de un nou real, al artei primitive, și cizelarea exoticului au relevat fațete poliedrice inedite, materializate în concepte diverse, radicalizate, precum poezia gimnastică, concert de vocale, poem bruitist, poem static, poem simultan și aranjament de noțiuni diverse. Toate acestea produceau celor prezenți impresia unei defilări magice pline de culoare, sunet și lumină.

Poeemele fonetice dadaiste vizau deconstrucția limbii, îngrădită de reguli și de gramatică, și transcrierea unui material gramatical elementar. „Poemul” *Toto Vaca* arată astfel:

KA TANGI TE KIVI/ KIVI/ KA TANGI TE MOHO/ MOHO/ KA TANGI TE
TIKE/ TIKE/ HE POKO ANAHE/ TO TIKÔKO TIKÔKO/ HAËRE I TE
HARA/ TIKÔKO/ KO TE TAOURA TE RANGI/ KAOUAEA/ HOMAÏ ME
KAVE/ KAOUAEA/ ME KAVE KIVHEA/ KAOUAEA/ A-KI TE TAKE/
TAKE NO TOU/ E HAOU/ TO ÎA/ HAOU RIRI/ TO IA/ TO IA AKE TE
TAKE/ TAKE NO TOU// KO IA RIMOU HA ERE/ KAOUAEA/ TOTARA HA
ERE/ KAOUAËA/ POUKATEA HA ERE/ KAOUAËA/ HOMA I TE TOU/
KAOUAEA/ HOMA I TE MARO/ KAOUAEA/ KHIA VHITIKIA/
KAOUAEA/ TAKOU TAKAPOU/ KAOUAEA/ HIHI É/ HABA É/ PIPI É/
TATA É/ APITIA/ HA/ KO TE HERE/ HA/ KO TE HERE/ HA/ KO TE
TIMATA/ E-KO TE TIKO POHOUE/ E-KO TE AÏTANGA A MATA/ E-TE
AÏTANGA ATE HOË-MANUKO// KO AOU KO AOU/ H I T A OU E/ MAKE
KO TE HANGA/ H I T A OU E/ TOUROUKI TOUROUKI/ PANEKE
PANEKE/ OÏOÏ TE TOKI/ KAOUAEA/ TAKITAKINA/ IA/ HE TIKAKAO/
HE TARAHO/ HE PARARERA/ KE KE KE KE/ HE PARERA/ KE KE KE
KE.

Limba „maori” reprezenta pentru Tristan Tzara căutarea unui cod poetic plin de ingenuitate, independent față de limbajul comunicării obișnuite, fatalmente degradat prin uzaj și vulgarizare. Ritmul poetic, așa cum l-a asimilat din poeziile africane, evoluează înspre ritmul popular, unde repetiția este principiul poeziei orale tradiționale. Ilustrativ în acest sens este *Chanson dada*: « la chanson d'un dadaïste/ qui avait dada au coeur/ fatiguait trop son moteur/ qui avait dada au coeur/ [...] la chason d'un dadaïste/ qui n'était ni gai ni triste/ et aimait une bicycliste/ qui n'était ni gaie ni triste ». Aici, autorul pare să se joace, în cele douăsprezece strofe, pe un ritm infantil, reciclând și reluând fragmente din refren. În revista *Dada 2*, din 1916, se regăsesc astfel de versuri, care, pe lângă onomatopeele specific românești, de genul „tralalalalala...”, „zumbai zumbai zumbai die”, repetițiile „di di di di”, fac trimitere la admirația pentru originalitatea, prospețimea, naivitatea și senzorialitatea culturii africane: „Cinq négresses dans une auto/ ont explosées suivant les cinq directions de mes/ doigts,/ quand je pose la main sur la poitrine pour prier dieu/ parfois/ autour de

ma tête il y a la lumière humide des vieux/ oiseaux lunaires/ l'auréole verte des saints
levée des évasions/ cérébrales/ tralalalalalalalalalalalalala”. Este știut faptul că și
grație lui Marcel Iancu/Janco, cel care realiza măștile de inspirație africană, „poemele
negre” recitate de Tristan Tzara la „Cabaretul Voltaire” primeau accente, inflexiuni și
împrumuturi din limba română.

Pe continentul african, inițiatorul mișcării Dada va ajunge abia cu un an înainte de a muri, cu ocazia „Congresului pentru cultura africană” de la Salisbury, din Rodezia. Cu sau fără acea călătorie în spațiul real, Tristan Tzara a aspirat spre unitatea și universalizarea culturală, spre contextualizarea etnologică, artistică, istorică și literară, sperând să acceadă la puritatea cuvântului originar prin apropierea constructivă și valorizantă de arta africană.

BIBLIOGRAFIE

- Buot, François, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada* (trad. rom.), București, Compania, 2003.
- Béhar, Henri, *Tristan Tzara* (trad. rom.), Iași, Junimea, 2005.
- Hoffman, Léon-François, *Le nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, 1973.
- Laude, Jean, *La peinture française (1905–1914) et l’art nègre (contribution à l’étude des sources du fauvisme et du cubisme)*, vol. I–II, Paris, Klincksieck, 2006.
- Spiridon, Vasile, „Saga Dada”, în *România literară*, nr. 14/23–29.03.2018, p. 24
- Spiridon, Vasile, „Exotismul Dada”, în *Ateneu*, nr. 3, martie 2018, p. 16.
- Tzara, Tristan, *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ*, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, București, Univers, 1996.
- *** *Dada Africa*, Paris, Musées d’Orsay et de L’Orangerie / Hazan, 2017.

CINE-POEMUL, O GĂSELNIȚĂ AVANGARDISTĂ. FONDANE, ARTAUD, TZARA ȘI... CEILALȚI

The cine-poem, an innovation of the avant-garde. Fondane, Artaud, Tzara and... the others

This paper tries to investigate the connections between cinema and poetry during the years of the so-called historical avant-gardes. Its starting point is the interest shown by the French (Romanian born) Jewish author Benjamin Fondane in cinema, as a critic, script writer, director and poet. In 1928, Fondane published in Brussels a volume of cine-poems, which tried to reinvigorate poetry through the use of cinematographic techniques. This volume, *Three Scripts. Cine-poems*, allows us to compare Fondane's practice and theory to the achievements of his contemporaries in the same direction (Tristan Tzara, Antonin Artaud and many others), that of the search of the intimate communication between poetry in cinema.

Keywords: *cinema, poetry, cine-poem, avant-garde, Dadaism, Benjamin Fondane, Tristan Tzara, Antonin Artaud.*

A interoga relațiile lui Benjamin Fondane cu a șaptea artă înseamnă a-l plasa pe autorul de origine română într-o serie prestigioasă de literați și filozofi care s-au arătat interesați de cinema dincolo de statutul de simpli spectatori, fiind teoreticieni, critici de film sau chiar cineaști când ocazia s-a prezentat. Seria îi cuprinde – și mă refer aici în exclusivitate la zona culturală franceză – pe Antonin Artaud, Jean Cocteau, Marcel Pagnol, Sacha Guitry, André Malraux, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras...

Într-adevăr, Fondane s-a preocupat de cinema de-a lungul întregii sale activități intelectuale, cu accent pe o perioadă de aproximativ treisprezece ani, între 1925 și 1938, de la primul articol publicat pe teme de teorie filmică, în revista *Integral*, până la filmul *Tararira*, realizat în Argentina, însă niciodată difuzat, și până la câteva ultime încercări de a se afirma în lumea filmului². În această perioadă, activitatea lui

¹ Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca.

² Bibliografia problemei nu e vastă, cuprinzând următoarele contribuții principale:

1. Ioan Pop-Curșeu, « La critique marxiste du cinéma dans les années '30. Brecht, Benjamin, Fondane : iconoclasme ou iconophobie? », in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, Cluj-Napoca, Edit. Accent, issue 2/2010, pp. 64-76;
2. Dana Duma, *Benjamin Fondane cineast*, București, Artprint, 2010;
3. Till R. Kuhnle, « Le royaume du cinéma n'est pas encore de ce monde! » Réflexions sur un art industriel", in Dorin Ștefănescu (éd.), *Benjamin Fondane ou l'épreuve du paradoxe. Pour une herméneutique existentielle*, Cluj-Napoca, Eikon, 2010, pp. 191-209;
4. *Benjamin Fondane, poète, essayiste, cinéaste et philosophe. Roumanie, Paris, Auschwitz 1898-1944* [catalog de expoziție], Paris, octombrie 2009-ianuarie 2010, Non Lieu, Mémorial de la Shoah, pp. 63-71;
5. Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Paris, Oxus, col. « Les Roumains de Paris

Fondane în câmpul cinemaului (în sens larg) este constantă și sistematică, deși direcțiile ei variază destul de mult. În prezentul articol, mă voi focaliza pe chestiunea lirismului cinematografic și a „cine-poemului”, dar și pe modalitățile în care aceste două chestiuni plasează demersul creator și teoretic al lui Fondane în orizontul socio-cultural al avangardelor, în special al dadaismului.

I. Într-o primă fază, Benjamin Fondane se afirmă în calitate de critic și teoretician al cinemaului, construind o reflecție în care se articulează teme și preocupări ale contemporanilor săi din mișcarea de avangardă, dar care aduce și o notă personală foarte puternică, în câteva articole excepționale: „*Antract*” sau *cinemaul autonom* (1925), *Prezentare de filme pure* (1929), *De la mut la vorbit. Mărirea și decăderea cinemaului* (1929-1930), *Cinemaul în impas* (1933), *Cinema 33* (1933), *Răspuns la o anchetă despre cinemaul sovietic* (1933)³. Trebuie remarcat că această activitate critică începe în anii de glorie a filmului mut și este marcată de ruptura introdusă în evoluția cinematografului de apariția filmului vorbit. De altfel, tema cea mai importantă a lui Fondane, cu excepția primelor două articole, cel din 1925 și cel din 1929, concentrate pe reflecția asupra „filmului pur” al avangardelor, este apariția filmului vorbit, cu consecințele nefaste pe care le-a avut asupra calității artistice a cinemaului.

În articolele sale teoretice, Fondane exprimă regretul de a asista la regresivitatea pe care o marchează filmul vorbit, mai ales pentru că acesta duce la dispariția a ceea ce se impusese ca un soi de limbă universală, ca o posibilitate dobândită în cele din urmă de către întreaga umanitate de a comunica fără limite: „un mijloc de comunicare, mai bun decât avionul, este pe cale de a dispărea, o nouă latină se fărâmițează sub ochii noștri” (*De la mut la vorbit...*). Fondane insistă pe faptul că cinemaul mut era un „limbaj”, obligat să traverseze o criză care-l aduce înapoi la bâlbâială, la gângureală (*Cinemaul în impas*). Cinemaul mut a propus „un limbaj mimic perfect, abandonat de om din preistoria sa” (*De la mut la vorbit...*) și aici e cheia care permite înțelegerea filmelor mute în afara barierelor impuse de limbile istorice. Dar limbajul cinematografic dobândește – în ochii lui Fondane – o structură cu mult mai complexă decât simpla mimică. El presupune substantive, adjective, verbe, expresii și chiar o sintaxă specifică:

Mai întâi a fost un viciu practicat pe ascuns; foarte repede, acea mișcare, îndrăcită, ne-a făcut să vedem că nu era vorba acolo nici de teatru, nici de vreun procedeu mecanic oarecare, că se născuse un limbaj: unghiul de filmare, el singur, a devenit o știință magică, ce a pășit, apoi a sărit peste trepte, de la Méliès la Eisenstein. Pentru prima dată, o artă folosea microscopul: *gros planul*; *travlingul* era verbul regulat al acestui limbaj, iar panoramicul verbul neregulat; deschiderea și închiderea în dizolvare (*fade in fade out*) dădeau senzația

», 2004, pp. 47-58, 135-141;

6. *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 3, Toamna 1999, pp. 5-48 [secțiune specială consacrată activităților lui Fondane în câmpul cinemaului; cuprinde decupajul analitic al filmului *Rapt*];

7. Alain Virmaux, « Écrits et travaux de cinéma. Notes sur une évolution en risque d'être méjugée », in *Europe* (număr special Benjamin Fondane), Martie 1998, pp. 161-169.

³ Toate citatele provin din B. Fondane, *Écrits pour le cinéma. Le Muet e le parlant*, vol. editat de Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007. Traducerea citatelor îmi aparține în întregime.

blancului, a timpului; înlănțuirea (*dissolve into*) lega planurile răzlețe, imbrica una într-alta mari bucăți de timp, iar timpul în sfârșit era creat; suprainprimarea îl suprima cu o clătinare de baghetă magică. Încetinirea, accelerarea: ferestre deschise către mișcare. Montajul era sintaxa acestui limbaj nou; el și numai el impulsiona totul, dădea mișcarea, ritmul. (*Cinemaul în impas*)

Limbajul filmului mut poate fi asimilat de toți spectatorii, permițând o decodificare eficace și rapidă, și pliindu-se perfect pe ritmul rapid al vieții moderne. Ceea ce spun imaginile în înlănțuirea lor specifică e atât de clar, atât de cristalin, încât nici măcar nu e nevoie de intermedierea limbajului verbal pentru ca înțelegerea să se producă. Verbalul vine în cel mai bun caz ca un soi de complement poetic pentru imagine:

Cel care pricepuse limbajul cifrat al filmului mut se simțea ofensat de subtitlurile sale, era agasat de zgomotul muzical *imitativ*, abil în a adăuga un text suplimentar la ceea ce era complet prin sine și în a fi o dublură a imaginii. (*De la mut la vorbit...*)

Filmul vorbit, dimpotrivă, sau „palavragiu”, cum îl numește Fondane, devine – din universal cum era în perioada filmului mut – „național” și patriotic (*Cinema 33*), în asemenea măsură încât nimic nu-l poate salva de la decăderea în toate naționalismele și provincialismele imaginabile. De aici până la „război” nu este decât un pas. Războiul, „născut și legănat de cuvinte”, se servește extraordinar de bine de filmul vorbit și se cunoaște contribuția pe care Leni Riefenstahl sau Veit Harlan au adus-o la consolidarea nazismului, sau opera de propagandă belicoasă care s-a desfășurat în URSS și SUA, tot prin intermediul cinemaului (seria *Why We Fight* de Frank Capra). Perspectiva lui Fondane asupra universalității limbajului, dezvoltată în cinemaul mut, se intersectează cu considerațiile făcute de contemporani atât de diferiți ca Ricciotto Canudo (*L'Usine aux images*, 1927, lucrare postumă), Louis Delluc, Élie Faure sau Walter Benjamin. Faure și Walter Benjamin, care au trăit ruptura istorică din 1927, au sesizat și ei pierderea de universalitate suferită de cinema la apariția filmului vorbit.

Originalitatea teoretică a lui Fondane nu constă neapărat în afirmația că filmul mut este un soi de limbaj universal, ci în postularea ideii că universalitatea respectivă este legată de „lirism”: criticul îi dorește, de pildă, lui René Clair, „să fie un Rimbaud al cinemaului” („*Antract*” sau *cinemaul autonom*). Dacă teatrul, cu câteva excepții (dramele lui Ibsen, Strindberg, Claudel / punerile în scenă ale lui Craig, Reinhardt, Meyerhold), „se petrece cu totul în afara planului liric”, fiind prea supus vorbirii imitative, cinemaul mut – dimpotrivă – abordează acest plan „frontal” (*Cinemaul în impas*). Mai mult decât atât, cinemaul mut se dovedea capabil să atingă „rădăcinile înseși ale lirismului” (*Cinema 33*), „lirismul pur” (*De la mut la vorbit...*), acolo unde se găsesc „magia”, „obscure superstiții erotice”, „rudimentele unui limbaj pe care omul îl credea complet pierdut” (*Cinema 33*). E vorba de „zonele obscure ale omului”, unde se zac ascunse „acțiunile eroice, basmele, coșmarurile, groaza”. Fiindcă „aparența” îi este refuzată cinemaului, acesta se vede constrâns să exprime „subiacentul, subcutanatul” (*Cinema 33*), într-un fel în care doar poezia poate s-o mai facă.

Pentru Fondane, poezia și filmul mut coboară în profunzimile ființei umane, în zona obscură a fricilor primare, a fascinațiilor copilărești, a impulsurilor eroice și a instinctelor amoroase cele mai intense. E vorba despre o zonă de libertate, de care poezia știe să profite în actul de creație, în vreme ce cinemaul stă sub semnul banilor

(atât cel mut, cât și cel vorbit, însă acesta din urmă cu mult mai mult). Poezia e liberă, însă cinemaul nu poate decât să rămână sclav. Abia conceput, poemul e deja terminat, limbajul eliberează și se eliberează, iar presiunea socială nu poate fi decât „imponderabilă”. Dimpotrivă, filmul, înainte de a fi instituit, conceput, chiar înainte să fi stimulat spiritul într-un fel sau altul, luptă cu obstacolele propriei sale „reproduceri” și înfruntă „coalitia perversă a tuturor forțelor economice ale lumii” (Cinema 33). Filmul mut, în ciuda tuturor presiunilor financiare și a mirosului de „dolari” pe care-l degajă, tolerează în jurul său „un soi de margine, o fâșie de reacție, uneori foarte violentă, o fâșie de cine-poem” (Cinema 33).

II. Această exaltare a lirismului cinematografic și esențiala sintagmă „cine-poem” sunt de pus în legătură cu propria practică de poet a lui Benjamin Fondane. În 1928, el a publicat un volum de „cine-poeme” care marchează, din punctul meu de vedere, o dată importantă în evoluția lirică a autorului, dar și în istoria poeziei moderne de limbă franceză, fiind una dintre creațiile majore legate de spiritul dadaismului. Apărut în 1928, sub egida *Documents internationaux de l'esprit nouveau*, *Trei scenarii* cuprinde poeme scrise în gustul avangardelor, cu o mențiune specială pentru poezia dadaistă: *Bară fixă*, *Pleoape coapte*, *Mtasipoj*. Înfațișarea grafică a volumului, plus câteva aluzii presărate în texte confirmă încă o dată legăturile lui Fondane cu mișcarea dada. Distribuția cvasi-aleatorie a caracterelor roșii și negre pe copertă trimite la experimentele tipografice ale dadaștilor, la fel ca una dintre *rayografiile* lui Man Ray, aleasă de Fondane ca ilustrație. Rayografia, sau fotografia fără aparat, care presupune imprimarea unui obiect pe film, în așa fel încât să se obțină o amprentă mai mult sau mai puțin fidelă, a fost practică și de alți dadaști, înainte de a fi „descoperită” și botezată de Man Ray: Christian Schad este unul dintre aceștia⁴. *Trei scenarii* mai conține însă încă o fotografie de același Man Ray, anume un dublu portret anamorfozat al lui Fondane, în care chipul poetului apare de-a dreptul spectralizat prin deformare. Dincolo de acestea însă, dialogul dintre poetul Fondane și fotograful/cineastul Man Ray este mult mai complex decât apare la o primă vedere. În prefața volumului de cine-poeme, intitulată sugestiv 2x2, se face o aluzie la dansul gulerelor de cămașă din filmul *Emak Bakia*⁵ de Man Ray (1926), dans care se transformă într-un vârtej al formelor care aduc aminte uneori și de sculpturile lui Brâncuși. E acela și un dans al transformărilor, în care formele decurg unele din altele, într-o dinamică permanentă, unde forma de plecare – gulerul de cămașă – sfârșește prin a se pierde. În plus, nu e lipsit de interes să subliniem că *Emak Bakia* e încadrat chiar de Man Ray în genul cinematografic al „cinemoului”. De asemenea, Man Ray e înscris la finalul unuia dintre cele trei cine-poeme, *Pleoape coapte*, care face aluzie la portretul fotografic al autorului: „gros plan: capul fantastic al autorului de Man Ray”. Avem, cred, aici mai multe maniere la care recurge Fondane pentru a sublinia datoria pe care o are față de demersul creator al lui Man Ray: în fond, cinemounele sale tind să se înscrie în aceeași cale.

Ca să revenim la prefața sugestiv intitulată 2 x 2, e limpede că ea tinde să pună în dificultate logica, fiindcă rezultatele pe care le obține Fondane nu corespund deloc cu mult-așteptatul 4. Reflecția lui Fondane se înscrie perfect în continuitatea

⁴ Clément Chéroux, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.

⁵ În limba bască, formula înseamnă „Lasă-mă în pace.”

considerațiilor din 1925 despre *Antract* și deschide drumuri spre activitatea lui teoretică din 1929 și de după. Mai întâi, Fondane identifică și aici cinema-ul cu un „limbaj” dinamic, „din ce în ce mai precis, mai ascuțit”, apt să se reinventeze fără încetare și să exploreze noi orizonturi. Strâns legat de poezie, cinema-ul se deschide totuși către o dimensiune a eului „pe care poezia o refuza ca să-și poată pune propriile întrebări angoasante”. Noua artă, singura modernă, a-religioasă, devine pentru poetul în căutare de noi posibilități expresive „un difuzor pentru orice încercare”. E o formă de creație care produce „lirism” cu aceeași eficacitate ca poezia, care știe să folosească valențele extraordinare ale „arbitrarului” și care fabrică masiv „superstiții” originale:

Aparat de lirism prin excelență! [...] Cinema-ul este chemat într-adevăr să creeze superstiții noi, el face inanimatul să fie sfâșietor, aduce cu sine realitatea enormă a gros-planului, dă naștere arbitrarului: introduce *noțiunea de cantitate lirică*, punctul de vedere al discontinuului, jocul simultanului; el își sprijină judecățile despre om pe dimensiunea-durată.⁶

În cele trei cine-poeme ale sale, Fondane aplică în mod subtil câteva linii trasate deja în 1925, în articolul despre *Antract*, dar și în prefața care precede volumul *Trei scenarii* și care sugerează o influență a cineastului Man Ray. Intenția e aceea de a transforma limbajul poetic, osificat, prin intermediul virtualităților pe care le deschide camera de filmat, „aparatură de lirism prin excelență”. *Bară fixă*, *Pleoape coapte*, *Mtasipoj* sunt scrise ca niște scenarii „de neturnat”, „copleșite de «literatură»”. Totuși, ele sunt decupate în planuri numerotate și dotate fiecare cu propria lui individualitate vizuală și semantică. Aceste filme-poeme sunt plasate în decorul orașului modern prin excelență (se poate recunoaște Parisul pornind de la mai multe aluzii), cu monumentele, vitrinele, firmele sale luminoase, mulțimile agitate și clădirile imense. Nu există nici un fir narativ, cu excepția unor vagi intrigă erotice, și chiar când reușim să izolăm un personaj ne limităm să-l urmărim într-un parcurs incoerent, fragmentat, însă care se reface la final într-o unitate mentală superioară, specifică filmului dadaist. Așa se întâmplă cu „tânărul” din *Bară fixă*, căruia i se întâmplă aventuri aberante, cam ca în *Antract* de René Clair sau în filmele lui Man Ray:

98 acum el intră la Grădina Botanică și contemplă cuștile
99 zebrei căreia
100 îl amuză îi aruncă un cec printre gratii
101 pe struț
102 îl face să mănânce un eschimos
103 aruncă buchetul de violete
104 și aplaudă cu frenezie
105 hiena (în cușcă – panoul lizibil mai întâi)
106 maimuța care are un cap de om angoasat cade secerată
107 de revolverul fumegând
108 al tânărului
109 o femeie drăguță înaintează pe alee
110 o cușcă goală se deschide
111 spaima lui de a vedea o femeie plimbându-se liberă pe alee

⁶ În „dimensiunea-durată”, regăsim o formulă care – încă o dată – îl precede în mod straniu pe Deleuze și ale sale „blocuri de mișcare-durată” (cf. *Qu'est-ce que l'acte de création*, conferință Fémis, 1987, <http://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>).

112 cu curaj el se dezbracă
113 obligă cu lovituri de cravașă femeia să intre-n cușcă
114 fericit o contemplă – îi oferă un parfum
115 pe care ea-l adulmecă; îi întinde buzele
116 el se riscă cu greu
117 un sărut lung

Ceea ce creează un ton special în scenariile imposibile ale lui Fondane e abundența de trimiteri la tehnicile cinemaului, adică la elementele „limbajului” cinematografic enumerate în articolul *Cinemaul în impas*. În *Pleoape coapte*, detaliile de realizare concretă a anumitor planuri permit ochiului intern al cititorului să-și reprezinte cu o mare precizie vizuală universul pe care i-l propune poetul-cineast. E vorba de notații eficace, care încearcă să dobândească „universalitatea” de comunicare a filmului mut, prin imagini șocante, cum se poate vedea în *Pleoape coapte*:

23 bandă mișcătoare a unui ziar luminos extrem de îndepărtat ilizibil apoi PARIS
ÎN DATA... LA BALUL AMBASADEI SPANIEI INFANTA CEA MAI TÂNĂRĂ...

24 o mână vulgară murdară imensă se apropie de un genunchi delicat de femeie
de mărime normală; mâna crește până când poate ține genunchiul în căușul palmei
60 panoramic luat de deasupra mesei de la picioare până la capul femeii de cealaltă
parte – înecată

61 tânărul se apropie de grupul aplecat se apleacă

62 femeia nu mai e pe masă însă doar gâtul ei de lemn masiv cu un colier în juru-i

63 mai multe mâini cântăresc rând pe rând o singură perlă mare

64 tânărul dă un pumn în primul chip

65 în al doilea chip care explodează

66 el lovește în același timp cele 5 chipuri care multiplicare prin ele însele formează
o multitudine (de la 64 la 66 montaj foarte scurt)

67 cinci traiectorii de lovituri de pumn converg spre un punct unic

68 cinci pumni împreună lipiți unul de celălalt se desfac încet lăsând să se vadă

69 chipul abrutizat al tânărului

70 așezat pe un joc de firme mișcătoare: GARAJ (vertical) și FARMACIE (orizontal)
163 obiectivul ia Notre-Dame de jos în sus până la înălțimea portalului din mijloc
se oprește pe

164 basorelieful celor care merg în infern printre diavoli (partea cu îngerul neclară)

180 gros plan: capul fantastic al autorului de Man Ray

III. Pentru a înțelege mai bine miza tentativelor lui Fondane din *Trei scenarii* de a revoluționa limbajul poetic prin contaminarea cu discursul cinematografic, trebuie să ne plasăm în contextul cultural mai larg al avangardei istorice. Numeroși poeți și prozatori – cărora Fondane le cunoaște opera, dar pe care îi cunoaște uneori și personal – introduc structuri de factură cinematografică în discursul poetic, sau chiar cochetează cu ideea de a lucra în domeniul cinematografului, scriind critică de film și

scenarii (care, din păcate, vor fi foarte rar transpuse în imagini), sau jucând în filme.

Desigur că futurismul dă tonul, cu obsesia dinamismului universal care-l caracterizează, însă dadaismul aduce primele tentative sistematice de coroborare a discursului poetic cu formulele de creație specifice cinematografului. Tristan Tzara, de pildă, sesizează importanța filmului întru revigorarea discursului poetic încă de la faimosul „poem simultan” performat împreună cu Huelsenbeck și Iancu, *L'Amiral cherche une maison à louer* (Zürich, 1916), unde e strecurată formula frumoasă și absurdă „son cinéma la prore de”. De asemenea, Tzara intitulează un ciclu de poeme dada *Cinéma calendrier du coeur abstrait Maisons*, care ar merita un comentariu detaliat, aparte.

Francis Picabia și Georges Ribemont-Dessaignes se arată foarte interesați de cinema. De altfel, apropo de *Trei scenarii*, trebuie spus că titlul unuia dintre poemele lui Fondane este preluat de la dadaistul Ribemont-Dessaignes: *Mtasipoj*, căruia textul îi și este dedicat. Ecourile internaționale ale dadaismului înseamnă și o practică extinsă a „cine-poemului”. Karel Teige (1900-1951), reprezentant de seamă al mișcării avangardiste – „poetismul” – de la Praga, este autorul unui proiect de „film liric”, *Îmbarcarea pentru Citera* (1924), apărut în 1925 într-o culegere intitulată *Filmul*, care strângea laolaltă textele sale despre cinema. Ca și Fondane, Teige vede în film „poezia lumii moderne”, plasându-i rădăcinile în demersul creator al lui W. Whitman⁷. Jaroslav Seifert, născut în 1901, pionier al modernismului în poezia cehă și colaborator pentru două scenarii lirice cu Teige, se interesează îndeaproape de cinema, scriind *Pentru doamne*, text care poartă un subtitlu cum nu se poate mai explicit: „poem cinematografic”⁸ și ale cărui notații seamănă destul de mult cu „cine-poemele” fondaniene.

Alți poeți și scriitori, mai mult sau mai puțin apropiați de mișcarea suprarealistă, cum ar fi Philippe Soupault, Benjamin Péret, Georges Neveux, pun și ei în practică diverse formule poetice inspirate de limbajul cinematografic. Robert Desnos, la rândul-i, a pregătit el însuși decupajul în planuri al poemului său *Steaua de mare* pentru filmul semnat de Man Ray (1928), inclus de Fondane în lista de „filme pure” prezentate publicului de la Buenos Aires în 1929 (*Prezentare de filme pure*). Planurile 82 și 85 din *Pleoape coapte* vorbesc de „stele de mare”, ceea ce arată că influența lui Man Ray (și Desnos) asupra lui Fondane e mult mai mare decât în aparență și merge mult mai în profunzime decât se poate constata la o primă vedere! André Breton, deși situat pe poziții diametral opuse față de Fondane în multe chestiuni, îl întâlnește în mod paradoxal pe acesta în ceea ce privește problema cinemaului vorbit. Într-o anchetă din 1930, Breton regretă „regresiunea dezolantă spre teatru” a cinemaului vorbit, la fel cum deplânge pierderea unei arte „minunat de universale”⁹.

Cât privește chestiunea lirismului cinematografic și a „cine-poemului”, e necesară o comparație scurtă între Fondane și Artaud, cei doi autori prezentând numeroase similitudini. Între 1924 și 1935, așadar în aceeași perioadă istorică cu Fondane, Antonin Artaud desfășoară o activitate multipolară în raport cu cinemaul. În

⁷ Vezi Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, Paris, Éditions Jean-Michel Place / ARTE Éditions, 1995, pp. 616-617.

⁸ *Ibidem*.

⁹ André Breton, « Réponse à une enquête sur le cinéma parlant », in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1999, p. 1099. Recăderea în teatru e o temă centrală și în critica lui Fondane, cf. *Cinema 33* și *De la mut la vorbit...*

primul rând, se afirmă ca actor în douăzeci și două de filme și ca autor a șase scenarii. În această perioadă, Fondane și Artaud dezbat chestiuni legate de cinema și teatru, fiindcă cei doi autori au avut și o relație personală foarte atent analizată de Ramona Fotiade¹⁰. Cunoscând bine ruptura lui Artaud cu cinemaul, determinată de ravagiile produse de filmul vorbit, Fondane exprimă o intuiție de o rară finețe în *Cinema 33*: „Citiți manifestul său: *Teatrul cruzimii*; s-ar zice că el nu caută acolo decât un singur lucru: calea pierdută a cinemaului.”

Textul lui Fondane, *Cinema 33*, a apărut de altfel într-un număr din revista *Les Cahiers jaunes*, coordonat de poetul și eseistul de origine română, Mihail Cosma – Claude Sernet. Acest număr – ilustrat de Man Ray! – reunește contribuții semnate de Robert Desnos, Georges Neveux, Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Gilbert-Lecomte, Monny de Bouilly, vechi dadaști sau „refuzați” ai mișcării suprarealiste. Contribuția lui Artaud la acest număr, *La Vieillesse précoce du cinéma*, pleacă de la același tip de constatări făcute și de Fondane cu privire la dispariția filmului mut și la apariția filmului vorbit: „În afară de faptul că, de la filmul vorbit încoace, elucidările vorbirii opresc poezia înconștientă și spontană a imaginilor, ilustrarea și desăvârșirea sensului unei imagini prin cuvânt arată limitele cinemaului.”¹¹ Filmul mut este așadar echivalentul unei „poezii înconșiente și spontane”, distrusă de cuvânt. Mai mult decât atât, filmul mut constituie un „limbaj direct și rapid”, care nu are nevoie de o „anumită logică lentă și greoaie pentru a trăi și a prospera”¹².

Elaborând o reflecție revoluționară despre cinema, fondată pe ideea că filmul a fost (ar fi putut fi) un soi de limbaj universal, crescut din aceeași rădăcină ca lirismul și poezia, Benjamin Fondane a mers până la contaminarea celor două modalități de exprimare artistică, în forma hibridă și fascinantă a cine-poemului. Fără să fie singu(la)r în acest demers, el i-a dat totuși o forță de impact aparte, împingând limitele poeziei până la – și chiar dincolo de – imaginea cinematografică cu dinamica ei specifică.

BIBLIOGRAFIE

- Artaud, Antonin, « La Vieillesse précoce du cinéma », « Sorcellerie et cinéma », in *Œuvres complètes*, III, *Scenarii – À propos du cinéma – Lettres – Interviews*, Paris, Gallimard, 1978.
- Breton, André, « Réponse à une enquête sur le cinéma parlant », in *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1999
- Chéroux, Clément, « Tzara, fil rouge du photogramme à travers l'Europe », in *Tristan Tzara, l'homme approximatif. Poète, écrivain d'art, collectionneur*, Musées de la ville de Strasbourg, 2015, pp. 243-257.
- Fondane, Benjamin, *Écrits pour le cinéma. Le Muet e le parlant*, vol. editat de Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Non-lieu/Verdier, 2007.
- Fotiade, Ramona, « Fondane-Artaud. Une pensée au-delà des catégories », in *Europe* (număr special Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 143-150.
- Janicot, Christian, *Anthologie du cinéma invisible. 100 scénarios pour 100 ans de*

¹⁰ Ramona Fotiade, « Fondane-Artaud. Une pensée au-delà des catégories », in *Europe* (număr special Benjamin Fondane), Mars 1998, pp. 143-150. Despre cinema, pp. 147-148 et *passim*.

¹¹ Antonin Artaud, « La Vieillesse précoce du cinéma », in *Œuvres complètes*, III, *Scenarii – À propos du cinéma – Lettres – Interviews*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

¹² Artaud, « Sorcellerie et cinéma », *ibidem*, p. 67.

cinéma, Paris, Éditions Jean-Michel Place / ARTE Éditions, 1995.

Înregistrări video

Deleuze, Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création? », conferință susținută în cadrul «Mardis de la Fondation», 17 martie 1987, disponibilă online la <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw>.

ILUSTRUL PICTOR JACQUES HÉROLD, APROAPE NECUNOSCUȚ

L'illustre peintre Jacques Hérold, presque inconnu

Même s'il était ami de son concitoyen Victor Brauner et très proche d'André Breton, le peintre Jacques Hérold est presque inconnu en Roumanie. En contact avec les milieux d'avant-garde, il rencontre T. Arghezi, Ilarie Voronca, Claude Sernet. En 1930, il commence à collaborer avec le magazine *UNU* avec des dessins, ensuite il part à Paris, où il peint, en 1931, les tableaux *Le grand silence*, *Gulf Stream* et *Les oiseaux ont remplacé les fleurs*. Comme la plupart des artistes venus de Roumanie, il a également passé par l'atelier de C. Brâncuși. Le poète Claude Sernet a facilité sa rencontre avec Arthur Adamov, Benjamin Fondane (B. Fundoianu) et Victor Brauner.
Mots-clés : *Jacques Hérold, avant-garde, peinture*

Deși prieten cu concetățeanul său Victor Brauner și foarte apropiat de André Breton, pictorul Jacques Hérold (figura 1) e aproape necunoscut în România. De aceea mă văd obligat să încep prin a oferi aici un tablou sumar al biografiei sale.

S-a născut la Piatra-Neamț, în anul 1910, la 10 octombrie, sub numele de Herold Blumer (devenind mai târziu Jacques Hérold, la sugestia lui Victor Brauner), penultimul dintr-o familie cu șase copii, al căror tată – Bernhardt Blumer – era un mic funcționar care se ocupa și de comerț (ulterior mutându-și familia la Galați, Mărășești, Fălticeni și București).

În perioada 1925-1927 a urmat cursurile Școlii de Arte Frumoase din București, iar între 1927-1929 – în ciuda opoziției tatălui său – s-a înscris la Academia de Arte Frumoase (ca bursier). A părăsit însă repede studiile academice și a lucrat într-un birou de arhitectură.

Luând contact cu mediile avangardiste, i-a cunoscut pe T. Arghezi, Ilarie Voronca, Claude Sernet. În 1930 a început colaborarea cu desene la revista *UNU* (figura 2), dar în luna iulie a plecat la Paris. Acolo, tot în 1931, a pictat tablourile *Le grand silence*, *Gulf Stream* și *Les oiseaux ont remplacé les fleurs*. Ca mai toți artiștii sosiți din România, a trecut și el prin atelierul lui C. Brâncuși. Poetul Claude Sernet i-a intermediat întâlnirea cu Arthur Adamov, Benjamin Fondane (B. Fundoianu) și Victor Brauner.

În 1932 l-a cunoscut pe Yves Tanguy, cu care va lega o prietenie durabilă. În 1933 a realizat primul desen de tipul « cadavre exquis », împreună cu Victor Brauner, Yves Tanguy și André Breton (figura 3). Apoi, în 1934 a intrat în grupul suprarealist, dominat pe moment de Salvador Dalí și Max Ernst. A colaborat la revista *Documents* 34 (număr special dedicat suprarealismului) și a pictat *La Rencontre* (figura 4), *L'Abreuvoir* și *Crystal amoureux*. De aici înainte, tema cristalelor – după o teorie a lui Hegel din *Filosofia naturii* – va deveni o preocupare constantă pentru el și pentru alți suprarealiști. În 1936 a realizat mai multe desene sub fascinația insectelor și a animalelor hibride.

În 1937 a pictat tablourile *L'Autogène* și *Germe de la nuit*. Oscar Dominguez, Raoul Ubac, Robert Rius și Sylvain Itkine, noii săi prieteni, au fost uimiți de forța

poetică a lucrărilor sale și erau convinși că el exprima cel mai bine gândirea suprarealistă a momentului. În 1938 i-a cunoscut pe Chaim Soutine și Henry Miller; tot atunci a expus tabloul *Arsenic* la Salonul Supraindependenților, însă (ca și V. Brauner) nu a fost selecționat pentru Expoziția Internațională a Suprarealismului (de la Galeria Artelor Frumoase) din motive de disidență politică. S-a împrietenit cu Léo Malet, Gilbert Lely, dar și cu psihiatrii Gaston Ferdière, Henri Ey și Jacques Lacan (de la Spitalul St-Anne). Când, în 1939, Frédéric Delanglade a organizat expoziția « *Le rêve dans l'art et la littérature* » (la Galeria Contemporană din Paris), tabloul lui J. Hérold *Je t'raime* a fost primit cu mare interes, așa că André Breton i-a vizitat atelierul și a rămas foarte impresionat de lucrările *Les têtes*, *Les artères végétales* și *La maison de crystal* (figura 5). În 1940, încurajat de A. Breton, s-a pus intens pe treabă și a început tabloul-manifest *Au delà de l'horizon*.

După începerea războiului, s-a refugiat la Perpignan (împreună cu V. Brauner, Remedios Varo, O. Dominguez și R. Rius), sperând să ajungă în Spania, dar în final s-a oprit la Marsilia, unde se instalase temporar și A. Breton (figura 6). Acolo, americanul Varian Fry tocmai organiza filiera de salvare a intelectualilor și artiștilor amenințați de nazism. Aproape zilnic vizita Vila Air-Bell, unde se întâlnea cu ceilalți suprarealiști. În aceste împrejurări a realizat cele două cărți (*Lamiel* și *Sade*) din *Jeu de Marseille* (după modelul Tarot-ului), proiect pus la cale de A. Breton (figura 7). De asemenea, a participat la activitățile cooperativei « *Fruit Mordore* », inițiată de actorul și regizorul S. Itkine în scopul subzistenței artiștilor aflați în refugiu.

În 1942, pe urmele Marchizului de Sade, a făcut prima călătorie la ruinele castelului din Lacoste, unde a pictat *Fragment de liberté*, *La liseuse d'aigle* și *Fémmoiselle* (care, mai târziu, va lua și o formă sculpturală – figura 8). În 1943 s-a refugiat la Annecy pentru câteva luni, apoi s-a retras în clandestinitate, la Paris, cu poetul R. Rius. A participat activ la conceperea revistei suprarealiste *La main à plume*, care va publica poemul *Liberté* de Paul Eluard.

În 1945 artistul a traversat o perioadă dificilă, după ce războiul i-a răpit trei prieteni dragi: B. Fondane, S. Itkine și R. Rius, iar în România ambii părinți i-au decedat. Toamna, a realizat frescele murale de la spitalul St-Anne din Paris, iar în anul următor a realizat *Le grand transparent* (figura 9) pentru expoziția pe care o pregăteau A. Breton și Marcel Duchamp (unde V. Brauner a expus celebra *Masă-lup*). Succesul pe care l-a obținut în 1947, la Expoziția Internațională a Suprarealismului de la Galeria Maeght, i-a deschis calea spre consacrare: o personală la Cahiers d'Art din Paris și etalarea unor lucrări în expoziții organizate la Tokyo, München, Bruxelles și Sao Paolo. În 1953 a reușit să-și cumpere o casă în Lacoste (Vaucluse), aproape de fostul castel al lui Sade, unde Max Ernst și A. Breton l-au vizitat frecvent. A urmat, în 1954, expoziția personală de la Galeria Furstenberg din Paris. În 1957 a publicat *Le Maltraité de peinture* (o carte-manifest) și a expus la Palatul Artelor Frumoase din Bruxelles. În 1958 a intrat la Tate Gallery din Londra și la Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris, iar în 1960 a expus la Galeria Parnass din Wuppertal.

Peste opt ani a umplut pereții Parisului cu afișe-poem, pornind de la texte de Michel Butor și Sade! În 1972 a urmat o expoziție personală monografică la Abația din Royaumont și în 1986 participarea la Bienala de la Veneția. Pe 11 ianuarie 1987, Jacques Hérold a decedat la Paris și a fost înmormântat în cimitirul Montparnasse, lângă soția sa Muguette¹.

¹ Surse pentru informațiile biografice:

*

După cum rezultă din cele de mai sus, Jacques Hérold a avut o carieră artistică scurtă în România, consacrarea sa venind după o îndelungată activitate în Franța. Totuși, nu pot fi omise începuturile de la București. Și am descoperit „urmele” acestora în arhiva scriitorului Sașa Pană (prin bunăvoința fiului său, ziaristul Vladimir Pană), unul dintre animatorii de vază ai avangardei noastre interbelice. Astfel, apariția lui Herold Blumer (viitorul Jacques Hérold) în lumea literar-artistică s-a produs într-un chip oarecum ciudat.

Pe adresa redacției revistei *UNU*, din str. G-ral Angelescu 163 București, sosea (la 3 iunie 1930, după ștampila Poștei) o carte poștală adresată „D-lui Director al revistei *UNU*”, cu următorul conținut:

domnule director, / un grup de tineri artiști în ale plasticei, entuziaști admiratori ai artei lui Amedeo Modigliani, vă roagă să binevoiți a comemora 10 ani de la moartea tuberculoasă agenialului artist. / vă mulțumim și vă salutăm cu perfectă stimă / h. blumer. ²

Semnarea comemorării era corectă (chiar dacă depășită puțin, data morții celebrului pictor fiind 24 ianuarie 1920), însă evenimentul nu s-a înscris printre preocupările celor de la *UNU*. Se poate presupune că aveam de-a face mai degrabă cu un pretext pentru o primă luare de contact.

Oricum, ulterior, când intra personal în redacție ca să-și prezinte desenele, H. Blumer era știut deja ca expeditor al respectivei misive. În memoriile sale, la însemnările referitoare la anul 1930, scriitorul Sașa Pană (el era directorul revistei) notează:

La câteva zile interval, au venit la lăptăria din Bărăției (*La Enache* sau *Secolul*, comandamentul avangardei bucureștene și sediul redacției *UNU* – n.m.) doi adolescenți cu caiete în care aduceau primele lor desene. Unul era un copil de 14-15 ani, timid și drăgălaș. Dar desenele atestau o mână de experimentat și personal grafician. Am reținut unul din desene – niște oameni-maimuțe la taifas – care a apărut în numărul pe august al revistei. A fost debutul celui care nu s-a mai despărțit de prietenia și stima uniților. Se numea Perahim, pentru intimi, Puiu. Celălalt, un adolescent cu un fel de dârzenie și oarecare infatuare, dovedea și el un talent precoc. Am reținut două din desenele pe care le adusesese. Ele au apărut în același număr iscălite B. Herold. Drumul lui Puiu spre desenul și pictura demascatoare a unui regim de opresiune îl știm cu toții (aventura proletcultistă a

-
1. André Breton, *Jacques Hérold, catalogue de l'exposition Hérold*, Paris, Cahiers d'Art, 1947.
 2. Michel Butor, *Jacques Hérold*, Le Musée de Poche, 1964.
 3. André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, ed. revăzută și adăugită, Paris, Gallimard, 1966.
 4. Alain Jouffroy, « Jacques Hérold, poète de la vision », *XX^e siècle*, nov. 1974.
 5. Sarane Alexandrian, *Jacques Hérold*, Paris, Fall Edition, 1995.
 6. Christine Poullain, Rose-Hélène Iché, Christophe Dauphin, Jean-Michel Goutier, *Catalogul expoziției Jacques Hérold et le Surréalisme*, Musée Cantini, Marseille, 2010.
 7. „Centenar Jacques Hérold” (un dosar întocmit de Emil Nicolae), în *Conta*, Piatra-Neamț, nr. 3 (aug.-oct.) / 2010.

² Cf. Arhiva Sașa Pană / Vladimir Pană.

lui Jules Perahim, desigur! – n.m.). Hérold a părăsit curând țara și trăiește și azi la Paris, unde e unul din cunoscuții plasticieni rămași credincioși suprarealismului.”³

De fapt, în nr. 28 din august 1930 al revistei *UNU*, apăreau trei desene semnate „b. herold”, marcând debutul absolut al artistului. Între timp, până la ieșirea de sub tipar a publicației respective, acesta emigrase definitiv în Franța, dar fără să întrerupă colaborarea la *UNU*, unde i-au mai fost reproduse desene în nr. 29 din septembrie 1930, nr. 30 din octombrie 1930 (figura 10), nr. 32 din decembrie 1930, nr. 33 din februarie 1931 și nr. 34 din martie 1931.

De la Paris, B. Herold (cum încă semna pe plicuri ca expeditor, de la adresa „Hotel Cronstadt / rue Cronstadt 46 / Paris 15”) le trimitea vești celor de la *UNU*:

20. VIII. 930 / Dragi prieteni, / Cer iertare că nu v-am scris până acum, dar m-au împiedicat anumite cauze, cauze care s-au combinat și care au produs această întârziere. Am primit numărul ultim al revistei și mulțumesc lui Roll (dacă nu mă înșel el e autorul) pentru frumoasele rânduri, cred, prea frumoasele rânduri prin care mă încorporează ca pe încă unu la *UNU*! / Aici totul e în vacanță așa că sunt în așteptarea reînceperii activității; în acest timp totuși am putut vizita câteva muzee și galerii. Am putut să mă desfăț în fața unui Mantegna sau la vederea vreunui alt primitiv. Am mai lucrat aici ceva desene și ulei dar prea puțin față de ce lucrează Victor. / Mă văd foarte des cu ei (adică Victor și Margit Brauner, aflați atunci la Paris – n.m.) și cu Michonze (Grégoire Michonze, 1902-1982, născut la Chișinău sub numele Grigore Michonznic, fost colaborator al revistei *UNU*, afirmat ca pictor de avangardă în Franța – n.m.). Am putut vedea la Brauner lucruri foarte interesante. / Pentru numărul viitor al revistei, dacă nu mai aveți desene, puteți să cereți de la Dan, căci i-am trimis de aici ceva. Luna viitoare îmi schimb adresa așa că să nu îmi scrieți până când nu o să v-o trimit. / Vă salut frățeste Hérold.⁴

Într-adevăr, de la o altă adresă (rue de l'Ecole Polytechnique nr. 6 bis, Paris V), artistul îi scria lui Sașa Pană în data de 7 decembrie 1930:

Dragă Sașa cu pană, / Te rog să mă ierți că nu ți-am răspuns la scrisoarea pe care mi-ai trimis-o. Motivele sunt: Parisul. Aici totul e bine. Până acum vreo lună am dus-o cam prost. Acum mi s-a mărit bursa și am început să mă îndrept. Tot din același motiv până acum n-am putut lucra în voie. Astăzi am amenajat un fel de atelier în care pot să lucrez. Pe Victor îl văd des. El lucrează mult, chiar foarte mult. / Cu Michonze iar sunt foarte des împreună. Am fost la <Sanatorium>, o piesă de Ribemont. Desigur bună pentru snobi. / Îți alătur un desen pentru revistă și te-ai ruga dacă se poate să-mi trimiți și mie câte un număr din revistele (pe) care nu mi le-ai trimis. Îți mulțumesc. / Cu multă dragoste / te sărută herold / Tot odată te rog predă tuturor îmbrățișări frățeste. / Rue de l'Ecole Polytechnique No. 6 bis Paris V-eme. / Te-ai mai ruga să-mi trimiți dacă se poate ultimul volum ieșit de sub pana lui Sașa. Dinainte îți mulțumesc mult. b.⁵

În acea perioadă dificilă pentru el (nu foarte diferită de parcursul lui Victor Brauner și al altor artiști exilați), B. Hérold își schimba des domiciliul și trăia din expediente. Așa se explică faptul că o altă scrisoare trimisă lui Sașa Pană (la 10 februarie 1931, după data Poștei) poartă o nouă adresă la expeditor („16 Avenue des Gobelins Paris V-eme / Hotel Beau-Séjour”). Iat-o:

³ V. Sașa Pană, *Născut în '02. Memorii – file de jurnal – evocări*, București, Minerva, 1973.

⁴ Cf. Arhiva Sașa Pană / Vladimir Pană.

⁵ *Ibidem*.

Dragă Sașa, / Te rog din suflet să mă ierți că nu ți-am mai scris dar m-am mutat de atâtea ori încât nu știam care adresă să-ți scriu. / În sfârșit m-am stabilit deocamdată pe Avenue des Gobelins 16 Paris V-eme unde poți să-mi scrii. Sunt mereu împreună cu Victoreștii (Tudorică, cum îi spune Brâncuși) (respectiv Theodor, fratele mai mic al lui Victor Brauner – n.m.) / și cu Fondaneștii (poetul B. Fondane și soția sa – n.m.). Lucrez, în ultimul timp am făcut câteva picturele. În curând voi ști dacă mă întorc în țară sau rămân să păzesc Eiffelul. Te sărută cu dragoste herold / Sărutări și complimente tuturor. h. alături un desen.⁶

Totuși, în vara celui an 1931 (mai precis: în luna august), fără să revină în țară, B. Hérold a avut ocazia să-și revadă prietenul, deoarece Sașa Pană, proaspăt căsătorit, a vizitat Parisul împreună cu soția sa, Maria-Angela. Evident, a fost un bun prilej de reunire a prietenilor de la *UNU*. Momentul e consemnat astfel de scriitor:

În ultima seară pariziană, la Victor Brauner, unde erau și Nesty (poetul Claude Sernet, cumnat cu Ilarie Voronca – n.m.) și B. Herold, ne-am întreținut cu amintiri de la Secol. Multe s-au povestit atunci. Eroi mai trăiau pe ulița taica Lazăr, hamali, telali, coșarul „Crinul negru” (cel pe care Roll îl instruisese să arunce fraze sibiline și libertine de intelectual blazat) /.../ Printre cele câte s-au evocat în acea seară, a fost și o vizită de documentare la un bordel, vizită la care au participat Tristan Tzara, sosit pentru puțin timp în patria de origină, Vinea cu soția sa, poeta Tana Qvil, B. Florian, Maxy și coana Mela. Un țigan, în pielea goală, observându-se privit, și-a tras cu mâna pălăria lăsată pe pat și și-a pus-o pe fese...⁷

În scurtul său contact din țară cu grupul de la *UNU*, B. Herold nu apucase să participe la asemenea aventuri, încât probabil că asculta amuzat și cu mult interes relatările prietenilor săi.

În perioada următoare, mai ales după dispariția revistei *UNU* (nr. 50 din decembrie 1932 a fost ultimul), după emigrarea în Franța a multor avangardiști, după instaurarea dictaturilor succesive în România (regală, antonesciană) și apoi după izbucnirea războiului, legăturile lui B. Herold cu prietenii rămași în țară s-au rărit (a mai corespondat, din când în când, cu familia).

Peste câteva decenii, devenit celebru sub numele de Jacques Hérold, artistul a putut să viziteze România (1972 – figura 11). Nepotul său, pictorul Tudor Banuș, l-a cunoscut cu acea ocazie:

Jacques Hérold, Muguette și Delphine apar la București la mijlocul deceniului 60, într-o perioadă de destindere și „liberalizare” a României lui Ceaușescu, de curând înscăunat. Motivul profesional al vizitei era supravegherea și transportarea unor tapiserii realizate după tablourile lui Hérold de către priceputele lucrătoare-țesătoare plătite mult mai puțin pe aceste meleaguri decât în Occident. Pe de altă parte, Jacques avea un frate, Mircea Blumer, care locuia pe Calea Victoriei și pe care-l descopeream și eu cu această ocazie. Hérold, un fel de Buda impozant, cu o față puternică și o vorbire ponderată, în acord cu gesturile lente, majestuoase, era însoțit, ghidat și drive-at de Muguette, soția sa, o „albinuță” cu mult simț practic și economic. Delphine, fetița lor, o zvârloagă, o veveriță fără astâmpăr, se agita pretutindeni, turuind într-o franceză împănată

⁶ Cf. Arhiva Sașa Pană / Vladimir Pană.

⁷ Sașa Pană, *Născut în '02...*, op. cit.

de expresii de neînțeles ca « vachement chouette!... » (de ce s-o fi referind la vacă și la bufniță!?). Vizitând Mogoșoaia, n-a putut nimeni s-o împiedice să se scalde în lac, dată fiind căldura verii. Un copil foarte simpatic!⁸



Figura 1. J. Hérol (1987)

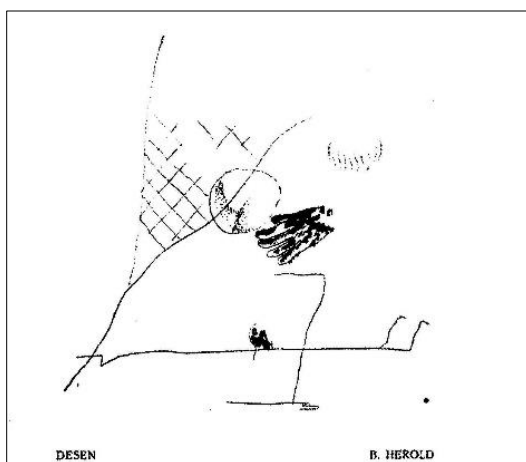


Figura 2. Primul desen din revista *UNU* (nr. 28 / august 1930)

⁸ Cf. revista *Conta*, Piatra-Neamț, nr. 3/2010.

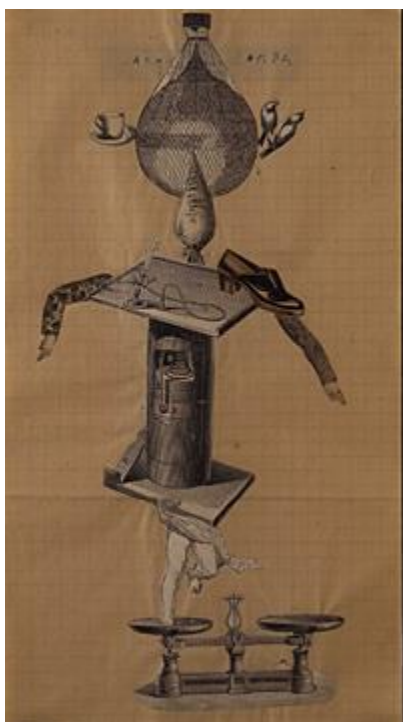


Figura 3. *Cadavre exquis* (1942) de J.Hérold, V.Brauner, A.Breton, Y.Tanguy ș.a.



Figura 4. *La rencontre* (1936)



Figura 5. *La maison de crystal* (1938)



Figura 6. J. Hérold la Marsilia (1941)

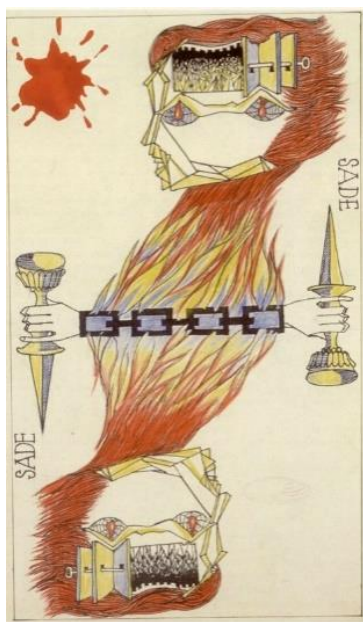


Figura 7. *Jeu de Marseille*
(Sade de J. Hérold, 1941)



Figura 8. *Fémmoiselle*
(sculptură, 1945)

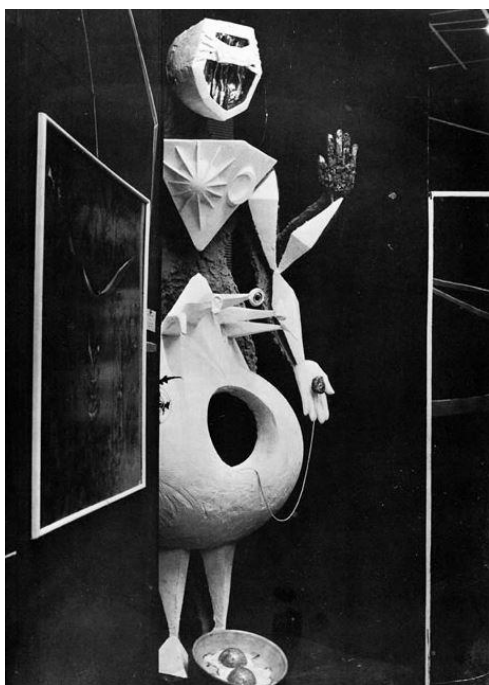


Figura 9. *Le grand transparent* (1947)

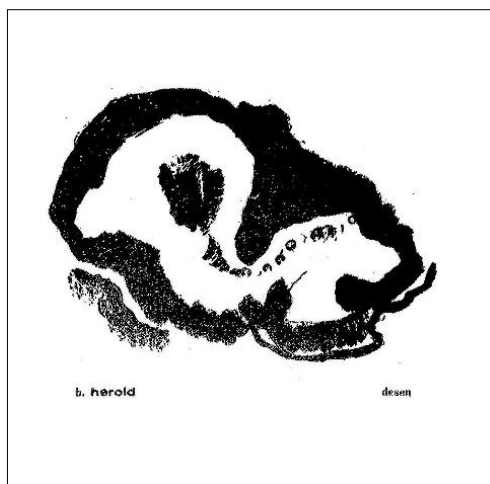


Figura 10. Desen în revista *UNU*
(nr. 30 / octombrie 1930)



Figura 11. J. Hérold în România (1972, la restaurantul „Pescăruș” din București, între Sașa Pană și Virgil Teodorescu, în dreapta)

BIBLIOGRAFIE

- Alexandrian, Sarane, *Jacques Hérold*, Paris, Fall Edition, 1995.
- Breton, André, « Jacques Hérold », *Catalogue de l'exposition Hérold*, Paris, Cahiers d'Art, 1947.
- Breton, André, *Le surréalisme et la peinture*, ed. revăzută și adăugită, Paris, Gallimard, 1966.
- Butor, Michel, *Jacques Hérold*, Le Musée de Poche, 1964.
- Jouffroy, Alain, « Jacques Hérold, poète de la vision », *XX^e siècle*, nov. 1974.
- Nicolae, Emil, Dosar „Centenar Jacques Hérold”, în *Conta*, Piatra-Neamț, nr. 3 (aug.-oct.) / 2010.
- Pană, Sașa, *Născut în '02. Memorii – file de jurnal – evocări*, București, Minerva, 1973.
- Poullain, Christine, Iché, Rose-Hélène, Dauphin, Goutier, Jean-Michel, *Catalogul expoziției Jacques Hérold et le Surréalisme*, Musée Cantini, Marseille, 2010.
- Arhiva Sașa Pană.

DE LA DADA LA IONESCO. DECONSTRUCȚIA SEMIOZEI: SUPRALICITAREA SEMNIFICANTULUI

Du Dada à Ionesco. La déconstruction de la sémiotique: le renforcement du signifiant

La relation de Ionesco et des Dadaïstes – de certains d’eux, en tout cas – avec le langage est extrêmement volatile: d’un côté, la déconstruction nihiliste du signe linguistique par l’amputation de son *signifié*, de sa composante conceptuelle et, en revanche, le renforcement du *signifiant*, de son aspect sensoriel (du mot réduit à sa simple sonorité); de l’autre côté, la récupération surprenante du mot „inspiré”, avec son autorité spirituelle qui s’échappe à la tentation de la déconstruction, de plus en plus forte dès le début du XX-ième siècle.

Mots-cles : *Ionesco, Dada, signe linguistique, signifiant, signifié, langage, déconstruction*

Atitudinea lui Ionesco față de limbaj – disecat, ciopârțit, desfigurat până la fonem și nonsens ori la semantica hazardului – este simptomatică pentru afinitatea lui cu atitudinea de negație dadaistă și cu (anti)retorica pe care și-a asumat-o ea. Eco-ul incantației solemne și absurde, lansate de Hugo Ball în seara de 23 iunie 1916, la Cabaretul Voltaire din Zürich – o mostră de (anti)discurs fondator – traversează piesele lui Ionesco: „*gadji beri bimba glandridi lauli lonni cadori gadjama bim beri glassala ...*”, intonează Hugo Ball în ținuta lui de clovn, prin perdeaua groasă de fum și hărmălaia unei asistențe pestrițe, aduse de război de prin toată Europa. Este încă o mărturie a încercării lui Hugo Ball de a recupera „alchimia cuvântului”² – spune el, asemenea lui Rimbaud mai înainte – și „magia” ei „evocatoare”, baudelairiană, prin mijlocirea unei poezii „fonetice”, care tratează cuvântul ca „obiect, nu ca semn”, în accepția sartriană. Aceasta înseamnă „respingerea posibilităților semiotice ale limbajului, a aptitudinilor sale de a fi purtător de semnificație”³. Poezia lui Ball transmite adesea „o aspirație mistică de a găsi alte nume și cuvinte pentru lucruri”⁴. Acest deziderat este formulat explicit în jurnalul lui Ball: „De ce un copac nu poate fi numit *Pluplus* or *Pluplubas* atunci când plouă?”⁵. Gratuitatea invenției verbale revelează valorile latente ale limbajului, eliberat astfel de constrângerea severă a unui cod socialmente împărtășit. Activarea acestor latențe este o artă „alchimică” și oferă un spațiu de libertate prin care se poate înfrânge cenzura pe care realul (referențialul) și convenția lingvistică o impun expresiei individuale ispitite de aventura idiosincrazică. (Consensul lingvistic este profund instrumentalizat, câtă vreme slujește unor nevoi de comunicare aservite mecanismului social.) Poezia „fonetică” a lui Hugo Ball și prelungirile ei ulterioare, prin suprarealism, până la Ionesco și teatrul

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² „În aceste poeme fonetice, renunțăm total la limbajul de care a abuzat jurnalismul... trebuie să ne întoarcem la secreta alchimie a verbului” (cf. Hugo Ball, *apud* David Hopkins, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 32).

³ Hopkins, *op. cit.*, p. 64.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Ball, *apud* Hopkins, *op. cit.*, p. 64.

absurdului, este tocmai revanșa individualului – pe calea incantatorie a „alchimiei” verbale – asupra (o)presiunii realului și a voinței gregare. În această privință, Ball continuă o remarcă a lui Nietzsche – cel care a influențat întreaga generație Dada –, privind lipsa unei relații necesare între cuvinte și lucrurile la care trimit ele. (Este ceea ce Saussure, cu puțin înainte, înțelegea prin caracterul „arbitrar” al limbajului și al semiozei.)

Frântura de esperanto eșuat în babilonie à la Hugo Ball („*gadji beri bimba glandridi lauli lonni cadori gadjama bim beri glassala ...*”) se recompune, spuneam, tot asemantico – în variații care nu acced nici ele la sensuri familiare – în teatrul ionescian. Iată numai câteva exemple. Oratorul ionescian din *Scaunele* este portavocea unui mesaj testamentar, care nu se va rosti însă niciodată. Oratorul ionescian este figura unui *Logos* ocultat. Discursul lui fărâmițat, urnit cu greu și pierdut pe parcurs – succesiune aleatorie de mostre verbale – amintește de limbajul dezarticulat din *Cântărețea cheală*; ca și acolo, replicile se destramă într-o aglomerare grotescă de consoane și vocale, ecouri idiosincrazice ale inteligibilului. Cuvântul are, în dramaturgia lui Ionesco, două ipostaze semnificative: „mesajul” ratat și cuvântul străin. Ambele sunt o proiecție (auto)ficțională a figurii autorului și a chestionării identitare care l-a urmărit toată viața. Obsesia mesajului, pe care o are Oratorul din *Scaunele* revine în *Călătorie în lumea morților*. Ea se asociază acolo cu (dez)iluzia literaturii și a unei vocații eșuate, cu dificultatea de a crea un univers viabil din designul grafematic:

„Jean: O vreme mi-am închipuit că am spus ceva aici și nu-i nimic. Apoi mi-am dat seama că totul a fost un foc de paie, cenușă”.

„Tatăl: Și doar ți-am zis că n-ai talent la desen, nimic nu e clar, ce numești tu literatură sunt doar litere: A-uri, B-uri, C-uri, X-uri, nu poți să reconstitui nimic, numai maculatură, semnături – și toate astea au fost luate în serios! Nu e nimic aici, fiule, n-ai lăsat niciun mesaj, doar bolboroseală, bâlbâieli, frânturi de vorbe, simulacre de cuvinte. Te credeai poate profet, martor, analist al situației. Nicio situație nu reiese limpede, numai neant”⁶.

„Oratorul (care în timpul dublei sinucideri a rămas indiferent, se hotărăște după câteva clipe să ia cuvântul; în fața rândurilor goale, face semne mulțimii invizibile, dându-i a înțelege că e surd și mut; face semne de surdomut: sforțări deznădăjduite spre a se face înțeles; apoi geme, sforăie, scoate sunete guturale de mut):

He, Mme, mm, mm.

Ju, gu, hu, hu.

He, he, gu, gu, ghe.

Văzând că nu reușește, lasă brațele în jos, în semn de neputință; deodată, chipul i se luminează, are o idee, se întoarce către tabla neagră, scoate o cretă din buzunar și scrie cu litere de tipar:

INGEPA

apoi

NNAA NNM NWNWNW V

Se întoarce, din nou, spre publicul invizibil, publicul de pe scenă, și arată cu degetul ce a scris pe tabla neagră.

Oratorul: Mmm, Mmm, Ghe, Gu, Gu, Mmm, Mmm, Mmm, Mmmm.

⁶ Eugène Ionesco, „Călătorie în lumea morților”, în *Teatru*, vol. XI, traducere din franceză și note de Vlad Russo, Vlad Zografi, București, Humanitas, 2010, p. 126.

Apoi, nemulțumit, șterge cu gesturi bruște ce a scris pe tablă și scrie altceva, tot cu litere de tipar:

AADIO ADIO APA

Oratorul se întoarce iarăși către sală; surâde cu un aer întrebător, ca și cum speră că a fost înțeles, că a comunicat ceva; (...) în lipsa reacției la care se aștepta, încetul cu încetul, surâsul îi pierde, chipul i se întuneacă⁷.

În *Cântăreața cheală*, limbajul se dezarticulează, redus la serii vocalice sau consonantice: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, ... ori B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z, Criteriul de construcție a „replicilor” nu mai este acela al sensului conceptual, ci al unui eventual semantism preconceptual, vehiculat prin elemente suprasegmentale, prozodice: accente (nu logice, ci fonice), ritmuri, rime, asonanțe, aliterații: „Bazar, Balzac, Bazaine!, Bizar, berar, budoar!”, „Papa derapează! Papa n-are supapă! Supapa n-are papă!”.

Mama vitregă din *Călătorie în lumea morților* percepe cuvântul ca pe o amprentă personală. Sindromul discursului ratat e dublat, în cazul ei, de acela al cuvântului străin, împrumutat, constrângător și inautentic. Acesta i-a acoperit propriile vorbe, colonizându-i ființa cu o alteritate pe care n-a asimilat-o niciodată. Ea are sentimentul de a fi transmis alienant, toată viața, cuvântul altuia, care l-a expropriat pe al său. Își cere târziu, reparatoriu, dreptul la cuvânt. „Mama vitregă: Dar eu, eu mai am un cuvânt de spus, cuvântul pe care nu l-am spus niciodată în timpul vieții, am spus alte cuvinte, care nu erau ale mele, acum trebuie să spun și eu ce am de spus”⁸.

Martin Esslin remarcă încercarea lui Ionesco de a recupera, în ciuda osificării conceptuale a verbalului, expresivitatea lui primară, presimbolică, un „nivel subverbal de experiență umană”, de „comunicare genuină”⁹. Pentru Ionesco, limbajul teatral înseamnă mai mult decât „dialog, cuvinte în conflict”, cu încărcătura lor conceptuală. Ionesco investighează potențialul teatral de care dispune semnificantul, componenta fizică – sonoră – a limbajului. Structura pe care o explorează el îndeosebi este un „pattern al intensificării”¹⁰. Textul e numai un instrument, o piesă de „recuzită”, „un pretext al acestei intensificări”, „un pretext pentru acțiunea” performerilor¹¹. Totul e împins la „paroxism”¹² – o spune autorul însuși – prin „accelerare, acumulare, proliferare”¹³. „Cuvintele trebuie întinse până la ultima lor limită, „limbajul” va fi „aproape gata să explodeze sau să se autodistrugă cu neputința lui de a-și conține semnificația”¹⁴. Semnificatul – componenta conceptuală – a verbalului are un rol mai degrabă „minor”¹⁵, câtă vreme pe Ionesco nu-l preocupă povestea în sine, ci „esența teatrului sau măcar esența comicului”, „mecanismul teatrului în stare pură”¹⁶,

⁷ Eugen Ionescu, „Scaunele”, în *Cântăreața cheală. Teatru*, traduceri de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, prefață și antologie de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1970, p. 191.

⁸ Eugène Ionesco, „Călătorie în lumea morților”, *op. cit.*, p. 128.

⁹ Esslin, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰ Ionesco, «Expérience du théâtre», în *Nouvelle Revue Française*, februarie 1958, p. 262; Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday Anchor, 1969, p. 158.

¹¹ Ionesco, interviu în *L'Express*, 28 ianuarie 1960, *apud* Esslin, *op. cit.*, p. 156.

¹² Ionesco, «Expérience du théâtre», *op. cit.*, p. 262; Esslin, *op. cit.*, p. 158.

¹³ Esslin, *op. cit.*, p. 158.

¹⁴ Ionesco, «Expérience du théâtre», *op. cit.*, p. 262; Esslin, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵ Esslin, *op. cit.*, p. 157.

¹⁶ Ionesco, interviu în *L'Express*, 28 ianuarie 1960, *apud* Esslin, *op. cit.*, p. 156.

necontaminat de reziduuri epice. Acesta ar fi o „formă” dramatică universală, autonomă și preexistentă unui conținut de evenimente înfățișate pe scenă.

Ionesco împarte cu poetica dadaistă predilecția pentru un *pattern* al expresiei violente, sarcastice, șarjate. Acesta pare să fie un simptom discursiv al frondei și, fără a insista excesiv în această direcție, unul al traumei: fie aceasta experiența războiului – a Primului, în ceea ce-i privește pe dadaști, sau a celui de Al Doilea îndeosebi, în cazul lui Ionesco – ori chiar oricare alta, precum experiențele din copilărie și relația accidentată cu tatăl, figură contestabilă a autorității, la care dramaturgul face aluzie în unele dintre piesele lui. În opinia mea, *Lecția* lui Ionesco, de la a cărei primă reprezentare se vor împlini, în 2021, 70 de ani, poate fi citită ca o „lecție” despre arta modernă și, corelativ, ca o po(i)etică teatrală disimulată. Mai mult, ca o apologie a „cruzimii” („violentei”, spune Ionesco) sub un dublu aspect. Unul istoric, prin care reprezentarea (post)modernă își afirmă autonomia față de poeticile clasice și față de faimoasele *bienséances* – regula bunei-cuviințe, ratificată de Boileau. Pe de altă parte, sub un aspect transistoric, manifestat ca o trăsătură constitutivă, perenă a actului însuși de reprezentare estetică. Tocmai în acest sens vorbesc Nietzsche – mentor al generației Dada – și apoi Adorno despre „cruzimea artei”:

Teribilul se înfățișează în frumusețea însăși, ca o constrângere ce emană dinspre Formă¹⁷.

Cruzimea în artă nu este numai ceva reprezentat. Propriul gest al artei are, după Nietzsche, un aer de cruzime. În formele artistice, cruzimea devine imaginație: ea înseamnă să decupezi ceva din lumea viului, din trupul limbajului, din sunete, din experiența vizibilă. Cu cât forma este mai pură, cu cât mai mare este autonomia operelor, cu atât sunt ele mai crude¹⁸.

Clasicismul formalist comite un afront; el pătează tocmai frumusețea pe care conceptul său o glorifică, prin violență, prin aranjamentul și „compoziția” atât de transparente în operele sale exemplare¹⁹.

Dimensiunea de artă poetică a *Lecției* provine tocmai din tensiunea între o intenție forma(-)toare și materia genuină asupra căreia se exercită ea. Adică din raportul cumva mutilant dintre „natură” și operă, dintre obiectul natural – model sau material al reprezentării – și produsul estetic derivat din acesta. Pedagogul deviant din *Lecția* este un Pygmalion modern, administrând materiei operei – „naturii”, spune Adorno – tocmai acel tratament pe care îl cenzurează exigența clasică a armoniei, echilibrului, firescului; pe care, altfel spus, îl proscribe imperativul frumuseții artefactului croit – cum cer grecii și Boileau – după tiparele naturii. La antipodul esteticii clasice, cerința modernă, baudelairiană și postbaudelairiană, a expresivității privilegiază artefactul în detrimentul naturalului. Eleva din *Lecția* este o biata făptură intrată pe mâinile unui Pygmalion extravagant și cinic, în sensul „cruzimii” nietzscheene. Pygmalion ionescian este un fel de „ucenic vrăjitor” care, odată dezlănțuite forțele unei creativități tenebroase, nu se mai poate replea în cadrele luminoase ale rațiunii estetice clasice. Deznodământul *Lecției* are afinități cu estetica modernă, cu Nietzsche, cu Adorno, cu poetica mallarméană a derealizării –

¹⁷ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, ediția a doua, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu ; coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 78.

¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹⁹ *Ibidem*, p. 72.

dereificării, dereferențializării – materiei verbale și cu apologia Absolutului ca Neant(izare): „Afinitatea întregii frumuseți cu moartea își are adăpostul în ideea formei pure, pe care Arta o impune diversității viului ce se stinge în ea”²⁰.

Foarte interesant, la scurtă vreme după lansarea mișcării Dada, în iunie 1916, Hugo Ball părăsește definitiv grupul, dedicându-se în cele din urmă studiilor religioase²¹. Ionesco însuși – va constata Eliade – „este sută la sută un om modern, «aruncat în lume»” și în același timp, „mereu reînnoit, sau inspirat, de această lume a valorilor tradiționale”, nu mai puțin a celor mi(s)tico-religioase²². „Ceea ce îl interesează cu adevărat” pe Ionesco – constată, la rândul ei, Marguerite Jean-Blain, sprijinindu-se inclusiv pe documente de familie și pe mărturiile lui Marie-France, fiica dramaturgului – este „întotdeauna intuiția imediată a relației cu Dumnezeu”²³. De aici, opțiunea lui pentru o „lectură cu adevărat plurală” „în raport cu marile religii”, pentru o „întâlnire a tradițiilor religioase, care se iluminează reciproc”²⁴. Drept dovadă, Eliade²⁵ identifică în imaginarul teatral al lui Ionesco un „mare număr” de structuri mitico-religioase esențiale: „labirint, centru, tenebre, paradis, infinitate, ieșire din timp, lumină, beatitudine”, adică „aproape” „jumătate din temele de istoria misticiei și istoria religiilor”²⁶. De pildă, în *Regele moare*, transpare „influența a două referințe spirituale majore: *Cartea tibetană a morților* și una dintre cele mai importante *Upanișade*”. Dramaturgul le-a citit – ne asigură Eliade în dubla lui calitate de apropiat al lui Ionesco și de specialist în istoria religiilor –, așa cum i-a citit, de asemenea, pe Sfinții Părinți ai Bisericii Orientale²⁷.

Limbajul nu se are decît pe sine pentru a vorbi despre propria criză și disoluție. Autoreferențialitatea lui este, prin urmare, inevitabilă. Relația lui Ionesco și a dadaștilor – a unora dintre ei, cel puțin – cu limbajul este extrem de volatilă, într-un registru surprinzător de divers. La o extremă, aceasta înseamnă deconstrucția „nihilistă” a semnului lingvistic prin amputarea componentei lui conceptuale și supralicitarea celei senzoriale – a *melosului* sau zgomotului cuvintelor reduse la sonoritatea lor asemantă. La cealaltă extremă, stă recuperarea (mai mult sau mai puțin) discretă a (sensului) Cuvântului inspirat, a Logosului *Scripturilor*, cu autoritatea lor spirituală, imună la ispita deconstrucției care se manifestă plener începând cu primele decenii ale secolului XX și, în unele privințe, chiar mai devreme²⁸.

BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, ediția a doua, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu ; coordonare, revizie și

²⁰ *Ibidem*, p. 78.

²¹ David Hopkins, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 32.

²² Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, p. 40.

²³ Marguerite Jean-Blain, *Eugène Ionesco: mistic sau necredincios?*, traducere de Monica Grădinaru, București, Curtea Veche, 2010, p. 57.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Eliade, *Briser...*, p. 31.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 31.

²⁸ Aceasta este o versiune revizuită și adăugită a unui text publicat în revista *Vitraliu*, octombrie 2016, pp. 92 – 94.

- postfață de Andrei Corbea, Pitești, Paralela 45, 2006.
- Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Doubleday Anchor, 1969.
- Hopkins, David, *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2004.
- Ionesco, Eugène, «Expérience du théâtre», în *Nouvelle Revue Française*, februarie 1958.
- Ionesco, Eugène, „Călătorie în lumea morților”, în *Teatru*, vol. XI, traducere din franceză și note de Vlad Russo, Vlad Zograf, București, Humanitas, 2010.
- Ionescu, Eugen, „Scaunele”, în *Cântăreața cheală. Teatru*, traduceri de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, prefață și antologie de Gelu Ionescu, București, Minerva, 1970.
- Jean-Blain, Marguerite, *Eugène Ionesco: mistic sau necredincios?*, traducere de Monica Grădinaru, București, Curtea Veche, 2010.
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. II: *(Inter)text și (meta)teatru*, București, Eikon, 2016.

Uvertura unui secol

Primul Război Mondial: frontul de est

L'ARMÉE D'ORIENT EN MOLDAVIE EN 1918-1919 À TRAVERS LES ROMANS DE GUERRE DE ROGER VERCEL

The French Army of the East in Moldavia in 1918-1919 through Roger Vercel's war novels

The Army of the East is a French Army unit that fought on the Eastern Front, during the First World War, and stationed in Moldova between December 1918 and May 1919. A French writer, Roger Vercel, who had been assigned to this army in 1918 - 1919, devoted three novels to this war waged in the East, in the Balkans: *Our father Trajan* in 1930, *Captain Conan* in 1934 and *Léna* in 1936. What does he say in these stories about this French army? What does he relate about the countries this army has crossed, the cities where it has garrisoned and the battles it has fought?

Key-words : *Vercel, French Army of the East, Moldavia, First World War*

L'armée d'Orient est une unité de l'armée de terre française qui a combattu sur le front d'Orient, durant la Première guerre mondiale, entre 1915 et 1920. Cette unité a connu plusieurs dénominations : « Armée française d'Orient » de 1915 à 1918, puis « Armée du Danube » du 11 novembre 1918 au 01 septembre 1919, puis, à nouveau « Armée française d'Orient » jusqu'à sa dissolution, le 25 janvier 1920. En 1914, quand la Première guerre mondiale éclate, Roger Vercel ² n'a que vingt ans. Il est mobilisé dès le mois de septembre 1914. Il participe comme simple soldat aux batailles de l'Yser en 1914, de Champagne en 1915 et la Somme en 1916. Blessé, gazé, il est décoré de la croix de guerre pour son courage. Invité à suivre une formation d'élève-officier à l'École militaire de Saint-Cyr, il devient aspirant en 1917 puis, en 1918, sous-lieutenant. Il est alors affecté auprès de l'armée française d'Orient du 01 septembre 1918 au 30 mai 1919, date où il est démobilisé. Cette expérience lui a inspiré trois romans sur cette guerre menée en Orient, *Notre père Trajan* en 1930, *Capitaine Conan* en 1934 et *Léna* en 1936. Le second de ces livres, *Capitaine Conan*, lui a conféré la notoriété en obtenant le prix Goncourt en 1934. Le premier de ces récits, *Notre père Trajan*, raconte surtout l'histoire d'une déception amoureuse, celle du lieutenant Jean Garnier, en garnison à Bucarest, en Roumanie. Éperdument épris d'une très belle aristocrate roumaine, la comtesse Magdalena Coresi, il se propose de l'épouser et de l'emmener en France, jusqu'à ce qu'il la surprenne entre les bras d'un amant, un officier roumain, le capitaine Dumitru Vladioianu, en une chambre d'un hôtel de Bucarest appelé « Notre père Trajan », d'où le titre du roman. Désespéré, le lieutenant Garnier se laissera tuer, le 27 mai 1919, à Bender, en Moldavie, lors d'une attaque de cette ville par des soldats russes, bolchéviques. *Capitaine Conan*, paru en 1934, rapporte une anecdote très différente, à savoir l'attaque, à Bucarest, d'une boîte de nuit, le Palais de Glace, sur le boulevard Elisabeth ³, par un groupe de soldats

¹ Université « Paris-Est » LIS (EA 4395), UPEC, F-94410 Créteil, France.

² Roger Vercel (1898-1957), pseudonyme puis vrai nom officiel (par un décret du 25 septembre 1936) de Roger Delphin Auguste Crétin, écrivain français.

³ Le boulevard « Regina Elisabeta » à Bucarest.

français, des membres d'un corps franc commandé par le capitaine Conan. Le narrateur, le lieutenant Norbert, nommé rapporteur auprès du conseil de guerre, est contraint de les poursuivre. Le capitaine Conan les défend. L'action s'achève à Bender, en Moldavie, le 27 mai 1919, où condamnés et préventionnaires, emmenés par le capitaine Conan, repoussent une attaque de soldats de l'Armée rouge, bolchevique. Ce livre a été adapté au cinéma en 1996 par le metteur en scène Bertrand Tavernier. *Léna*, en 1936, relate une toute autre histoire, celle du lieutenant de Queslain, capturé par des soldats bulgares sur le front de Macédoine, à l'aube du 30 août 1918, quelques jours avant la bataille de Dobro Polje, les 14 et 15 septembre 1918, qui vit s'effondrer l'armée bulgare. Évacué avec un convoi de blessés bulgares, le lieutenant de Queslain est soigné avec un grand dévouement par une femme médecin bulgare, Léna Apostolova. Il en deviendra éperdument amoureux jusqu'au jour où il la tue, dans un geste de folie, lors de l'attaque d'un village macédonien, celui de Mékrib, par des soldats serbes et albanais, des alliés de l'armée française. Le lieutenant de Queslain se laissera tuer, en duel, le 15 mai 1919, dans les jardins du casino de Sofia, par un officier serbe, le capitaine Zarkitch, qui avait été témoin de cette scène à Mékrib et qui l'avait accusé de trahison et de lâcheté. Ainsi se présentent ces trois romans. Ils ne transposent qu'une partie des expériences du sous-lieutenant Roger Vercel. Celui-ci s'est aussi rendu en Hongrie où l'armée d'Orient avait déployé un corps d'occupation, tout comme en Bulgarie, en Russie et en Turquie. L'écrivain n'en parle pas. De cette guerre en Orient, Roger Vercel ne retient que quelques événements privilégiés. Il le fait à dessein. Comment présente-t-il cette armée d'Orient à travers ses romans ? Que dit-il des pays qu'elle a traversés, des villes où elle a tenu garnison et des combats qu'elle a livrés ?

I. Les pays traversés

Dans *Notre père Trajan*, dès les premières pages, l'armée française est décrite au moment où elle traverse le Danube, à Sistovo ⁴, au nord de la Bulgarie, pour entrer en Roumanie, aux environs du 22 novembre 1918. Ce sont des photographies instantanées qui sont saisies en quelque sorte : l'arrivée d'un remorqueur, suivi de deux péniches, l'embarquement du train de combat, puis celui de l'infanterie. Cette Armée d'Orient est en effet une armée de fantassins. C'est à pied que ces soldats français ont « marché le long de l'interminable route serbe Prilep-Vélès-Uskub [...], le long du Vardar [...], le long des voies ferrées de Macédoine »⁵. C'est à pied, parfois en train, que les troupes de cette armée ont traversé la Macédoine, la Bulgarie, la Roumanie et la Moldavie, jusqu'en Ukraine.

La Macédoine est le premier de ces pays traversés. Il s'agit de la Macédoine du Vardar, une région qui était devenue une province du royaume de Serbie à l'issue des guerres balkaniques de 1912-1913. En 1915, en s'alliant aux empires centraux, à l'Allemagne, à l'Autriche-Hongrie et à l'Empire Ottoman, la Bulgarie s'était emparée de cette partie de la Serbie ainsi que du nord de la Grèce et de la totalité de la Dobroudja roumaine. C'est là, les 14 et 15 septembre 1918, à Dobro Polje, avec la prise du mont Sokol, que le front bulgare a été rompu par les troupes serbes et françaises, provoquant la retraite puis la débandade de l'armée bulgare et la capitulation de la Bulgarie, le 29 septembre 1918. Dans *Notre père Trajan*, l'armée d'Orient traverse cette partie de la Macédoine en longeant d'abord des « montagnes

⁴ Sistovo, ville du nord de la Bulgarie, sur la rive droite du Danube.

⁵ Roger Vercel, 1930, p. 11.

sales »⁶, au travers des marais du Vardar, un fleuve qui se jette dans la mer Égée, au nord de la Grèce. Les soldats marchent ensuite dans les Balkans, dans la montagne, les « poumons durcis par la congestion »⁷ avant de descendre ensuite dans la plaine bulgare. À ce lent « piétinement indéfini [de ces fantassins], l'arme à la bretelle, les mains enfouies dans les manches des capotes. Mordus au ventre par le froid »⁸ et par la bise que décrit *Notre père Trajan* répond, au même moment, dans *Léna*, les descriptions de la déroute totale de l'armée bulgare dont le lieutenant de Queslain est témoin. Celui-ci est emporté par une cohue « muette de fuyards en désordre [...], des soldats de toutes les armes, [...] des Bulgares en capotes sombres, des Allemands qui avaient gardé leur casque de tranchée, des volontaires macédoniens jusqu'à des Albanais en justaucorps et fustanelles. Presque tous étaient sans armes... »⁹. Les vainqueurs, les soldats français, sont dans un état tout aussi lamentable. Ils sont, dans *Notre père Trajan*, « des écorchés qui [venaient] de faire deux mille kilomètres sac au dos, cartouches au complet, [...] des diarrhéiques qui, depuis des mois, se les calent avec du singe [...] des paludéens qui [tenaient à peine] debout »¹⁰. La situation des soldats bulgares, dans *Léna*, est non moins pitoyable.

La Bulgarie est le grand pays qui a été vaincu. Les combats ayant cessé le 29 septembre 1918, l'armée française y pénètre par la vallée du Vardar, en Macédoine, et en sort, au nord, en traversant le Danube, par Sistovo, un petit port situé sur la rive droite du fleuve. De cette localité, *Notre père Trajan* ne retient qu'une brève vision, indécise, par une brume épaisse, en une « aube froide [...] quand le haut de la nuit, soudain, s'évapora et Sistovo, sur son coteau noir, blanchit, douce et floue : une ville bulgare vue par des myopes »¹¹. C'est un « pays ruiné, vaincu, famélique »¹², explique le capitaine de Scève dans *Capitaine Conan*. Il a été traversé « au pas de course »¹³, tout comme la Macédoine, au mois de novembre 1918, rapporte le lieutenant Norbert dans ce même livre. Les soldats français y reviennent au début du mois d'avril 1919, mais en train, en « chemin de fer... Des journées de convoi, d'une lenteur ! Cinq jours pour 600 kilomètres »¹⁴, jusqu'à Sofia, relate le récit. Ils sont cantonnés à une dizaine de kilomètres du centre de cette ville, en un tout petit hameau à l'époque, près des bains de Gornia Bania, parce que, dit le narrateur non sans ironie, « nous étions sans doute des vainqueurs trop râpés pour qu'on nous exhibât dans une capitale de vaincus »¹⁵. C'est encore en train, dans *Léna*, que le lieutenant de Queslain et le sous-lieutenant Hervé y reviennent, au début du mois d'avril 1919, après l'évacuation de la ville d'Odessa. C'est aussi à Sofia, dans les jardins de son casino, par une belle nuit du printemps 1919, que commence et que s'achève *Léna*, avec le récit de la provocation dont le lieutenant de Queslain est la victime de la part d'un officier serbe, le capitaine Zarkitch, et celui de son duel tragique, au petit matin, avec cet officier,

⁶ Roger Vercel, 1930, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 14)

⁹ Roger Vercel, 1936, p. 205.

¹⁰ Roger Vercel, 1930, pp. 17-18.

¹¹ *Ibidem*, p. 8.

¹² Roger Vercel, 1934, p. 156.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

¹⁵ Roger Vercel, 1934, p. 122.

« à l'extrémité nord du champ de manœuvre de Sofia »¹⁶. C'est enfin à Sofia, toujours au mois d'avril 1919, dans *Capitaine Conan*, que se déroulent devant un conseil de guerre le procès du soldat Erlane, accusé de désertion par le capitaine de Scève, le procès des soldats du corps franc du capitaine Conan et celui de ce dernier pour avoir « cassé la gueule »¹⁷ de son propriétaire bulgare.

En Roumanie, en revanche, dans *Notre père Trajan*, après avoir traversé le Danube, les soldats français sont accueillis à l'orée de la ville de Draghenesti par une grande banderole, un calicot tendu entre les piliers d'un pont, qui souhaitait « la bienvenue aux frères libérateurs »¹⁸, en lettres majuscules. Cet accueil les change de l'hostilité que leur manifestaient les Macédoniens et les Bulgares. Les coteaux « se couronnent de clameurs et de paysans dorés, garance, havane [...] qui dévalent avec de grands gestes »¹⁹. Les manifestations de joie sont sonores, « les rires grandissent, les acclamations gonflent »²⁰. Surpris, « les Français se redressent, malgré la bise qui ne les lâche point et, quand [...] roulent, en tête, les tambours de la clique, le régiment [...] prend spontanément un pas cadencé sonnante [...] net sur la terre glacée »²¹. L'enthousiasme de la foule, à Bucarest, le Premier décembre 1918, lors du défilé de la victoire, sur la Calea Victoriei, n'est pas moindre dans *Notre père Trajan*. L'armée roumaine défile d'abord, suivie par les troupes françaises précédées par « la clique compacte de trois régiments français »²², au son de *Sambre-et-Meuse*. « Secouée par la rafale des cuivres, la foule hurle [...], les acclamations pleuvent et les applaudissements [...] roulent à pleins trottoirs. Les fleurs fusent [...] Toutes les baïonnettes enclouent une gerbe [de fleurs] et les cartouchières sont bourrées de roses »²³, rapporte le récit. Le même défilé est présenté d'une manière beaucoup plus nuancée dans *Capitaine Conan*. La Calea Victoriei rappelle au lieutenant Norbert « une rue de province, le dimanche »²⁴. Le Palais Royal « ressemble, à s'y méprendre, à la plus banales des préfectures françaises. »²⁵ Trois mille soldats, « massés en colonnes de bataillon »²⁶, arrivés de nuit par des faubourgs morts et éteints sont jetés au « matin [...] dans la marche triomphale »²⁷, comme en une autre invasion, « dans le tonnerre rythmé de cent vingt tambours »²⁸, entre deux haies de soldats roumains au port d'armes. L'enthousiasme populaire est pourtant semblable. Les commentaires de celui qui n'était encore, à cet instant du récit, que le lieutenant Conan, « goguenard et indulgent [...], venu voir passer les soldats »²⁹, sont par contre sarcastiques : « C'était encore un réaliste », remarque le narrateur, « que le défilé triomphal n'avait nullement impressionné »³⁰. De fait, dans ce roman, l'émotion et la ferveur populaire

¹⁶ Roger Vercel, 1936, p. 8.

¹⁷ Roger Vercel, 1934, p. 188.

¹⁸ Roger Vercel, 1930, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, p. 48.

²³ *Ibidem*, pp. 48-49.

²⁴ Roger Vercel, 1934, p. 37.

²⁵ *Ibidem*, p. 38.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁷ Roger Vercel, 1934, p. 29.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 31.

³⁰ *Ibidem*.

provoquées par ces « pompes militaires »³¹ ne durent pas. Dès le soir du 01 décembre 1918, de premiers incidents éclatent entre la population roumaine et les soldats français.

L'Ukraine a été, avec la Crimée, le lieu le plus extrême de l'avancée de l'Armée d'Orient. Les troupes françaises débarquent à Odessa, à l'embouchure du Dniestr, au nord-est de la Bessarabie, les 17 et 18 décembre 1918, pour soutenir les armées blanches russes contre les révolutionnaires bolchéviques. La ville sera évacuée au début du mois d'avril 1919. Ces événements sont rapportés en partie au début de *Léna*. Le récit commence à Iassy, en Moldavie. Le bataillon du lieutenant de Queslain et du sous-lieutenant Hervé embarque dans un train à destination d'Odessa. La chronologie est incertaine. La date exacte, en mars 1919 probablement, n'est pas indiquée. C'est un « train qui s'avance sur une voie large, plus large que nos voies occidentales [avec] des wagons presque carrés [...] faits pour les parcours interminables et lents, pour toute la patience des voyages indéfinis à travers un pays démesuré »³², note le récit. Ce train est tiré par « une locomotive cabossée, avec une cheminée en tromblon »³³, chauffée au bois. Les carreaux des wagons sont cassés. Les essieux crient. Les deux officiers parviennent enfin à « Odessa... Une grande ville bête. Cathédrale, théâtre, Bourse, banques, lazarets, université, le tout presque interchangeable »³⁴. Ces commentaires sont féroces. Le typhus fait rage. Le sous-lieutenant Hervé se retrouve logé à l'Hôtel du Nord, près de l'Opéra, un « hôtel sans lit, sans eau, sans rien »³⁵. Des combats extérieurs, il ne lui parvient que des échos déformés. L'existence est morne. Un jour, un communiqué placardé sur les murs annonce qu'« il a été décidé d'évacuer la ville »³⁶. La panique est totale. « Une ruée d'émigrants hagards y déferlait, chargée de bagages hâtivement ficelés, de ballots [...] Une foule ivre de peur et de hâte, des luttes, des écrasements [...], des appels hurlants d'enfants [...], des visages louches d'espions qui écoutent, coudoient, regardent, parlent... »³⁷. Le départ des soldats français, le 06 avril 1919, se fait « sans gloire [en] défilant dans une rue interminable où les barbelés avaient poussé la nuit, entre deux haies de bolcheviks goguenards [...] puis c'est la piste où s'engluent les canons, les trains régimentaires.... »³⁸. Ils reviennent en Roumanie, à Bucarest, « en vaincus »³⁹. Dès le lendemain, ils repartiront pour Sofia, en Bulgarie. Ainsi est décrite cette équipée malheureuse, telle que les hommes du rang et les officiers subalternes l'avaient vécue. Roger Vercel se contente de rapporter les événements. Il ne cherche pas à les expliquer ni même à les commenter. La manière dont il les relate suffit à exprimer sa désapprobation.

La Moldavie ou, plus exactement, le territoire de la République démocratique Moldave de Bessarabie, fondée le 02 décembre 1917 et devenue le 27 novembre 1918 une province du royaume de Roumanie, a été le théâtre des toutes dernières opérations militaires de l'Armée d'Orient, en mai 1919. Les ultimes combats ont eu lieu à Bender

³¹ *Ibidem*, p. 35.

³² Roger Vercel, 1936, p. 11.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 18.

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁷ *Ibidem*, p. 27.

³⁸ Roger Vercel, 1936, pp. 28-29.

³⁹ *Ibidem*, p. 30.

(ou Tighina) sur le Dniestr, en Bessarabie, en face de Tiraspol, la capitale de la Transnistrie. Des soldats français et roumains y intervinrent dès le 13 janvier 1918, repoussant jusqu'en Ukraine les brigades de l'Armée rouge qui y avaient pénétré. Le 27 mai 1919, un fort parti de soldats de l'Ataman Nikifor Gregoriev⁴⁰ tenta de s'infiltrer à l'intérieur de cette ville de Bender, en appelant leurs « camarades français »⁴¹ à fraterniser. Ils furent repoussés avec de lourdes pertes par des tirailleurs algériens et des soldats français. Ce combat ne fut guère qu'une escarmouche. Mais c'est ce jour-là, à Bender, que s'achèvent les destinées respectives du lieutenant Garnier dans *Notre père Trajan* et du soldat Erlane dans *Capitaine Conan*. Le lieutenant de Scève y est grièvement blessé, ainsi que le lieutenant Nordier, dans ce même récit. Dans *Notre père Trajan*, les soldats français sont « disséminés aux cinquante coins de la ville »⁴². Chaque jour, un avion à cocarde rouge les survole et lâche sur eux « des tracts insidieux [...] où les poilus lisaient qu'ils n'étaient pas en guerre avec les Russes »⁴³. Les soldats français se demandent ce qu'ils font « là, dans cette Bessarabie, sept mois après l'armistice »⁴⁴. Dans *Notre père Trajan*, les phases successives de l'assaut sont rapportées avec précision : les bolcheviks seraient sortis

de la brume et de la vase, à l'heure glaciale du petit jour [...], leurs barques, avirons capitonnés, avaient abordé dans un silence d'embuscade asiatique [...], puis, par les larges rues parallèles, les hommes de Grégoriev étaient montés vers Bender, sur deux files rasant les maisons⁴⁵.

Le lieutenant Ronval est capturé. Des mitrailleuses crépitent. À neuf heures, le combat cesse.

Sur six cents Rouges passés à l'aube, cent, à peine, regagnèrent Tiraspol. Les autres gisaient morts ou blessés [...]. Pourtant, ils avaient touché au but, pénétré sans perdre un homme, au cœur d'une ville gardée par deux divisions. Ils n'avaient échoué que par défaut d'esprit critique, pour avoir cru aux promesses rageuses des poilus se vantant de ne point tirer⁴⁶.

C'est en ces circonstances que le lieutenant Garnier est tué, en faisant « le mariolle [...] au milieu de la rue, sous leur feu, à cinquante mètre »⁴⁷. En représailles, l'artillerie française tire pendant trente-six heures d'affilée sur la ville de Tiraspol, par-dessus le Dniestr.

Un commentaire, introduit au début de *Notre père Trajan*, résume l'état d'esprit des soldats de cette armée française d'Orient, « – « Sac au dos ! » Et de quatre ! Après la Grèce, la Serbie, la Bulgarie... la Roumanie ! Amer, un poilu explique – « Tu comprends, tu vas te l'envoyer jusqu'au trognon et, si ce n'est pas encore cette fois qu'ils t'ont la peau, il reste la Russie derrière ! Ah non !... » »⁴⁸. De la Macédoine et de la Bulgarie hostiles à la Roumanie libérée, à l'Ukraine ennemie et

⁴⁰ Nikifor Alexandrovitch Gregoriev (1884-1919), colonel de l'armée de la République populaire ukrainienne puis commandant de division de l'armée rouge d'Ukraine.

⁴¹ Roger Vercel, 1930, p. 241.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 215.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 241.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 247.

⁴⁷ Roger Vercel, 1930, p. 248.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 13.

à la Moldavie défendue, c'est malgré eux que ces soldats français ont parcouru cette longue route, la plupart du temps à pied, entre l'été 1918 et le printemps 1919. C'est aussi, en grande partie, l'itinéraire que Roger Vercel a aussi suivi à cette époque, au temps de son affectation auprès de l'Armée d'Orient.

II. Les villes occupées

En ces pays qui sont traversés, les principaux protagonistes de ces romans de Roger Vercel se retrouvent en garnison ou en occupation en différentes villes, à Odessa en Ukraine, à Sofia en Bulgarie, à Bucarest en Roumanie et à Bender, en Moldavie. Un village, Mékrib, en Macédoine, tient une place à part dans *Léna*.

Odessa est une grande ville portuaire sur la Mer noire qui a été occupée du 18 décembre 1918 au 06 avril 1919 par l'armée française. Le substitut Hédrick, le lieutenant de Queslain et le sous-lieutenant Hervé y débarquent dans *Léna* en train, avec leur régiment, en renfort. C'est une brève parenthèse dans le récit. La ville est décrite sans aucun pittoresque. Les grands bâtiments, la cathédrale, le théâtre, les banques, les hôpitaux, l'université, sont énumérés d'une manière très sèche. Les avenues sont « énormes, indéfinies », note le narrateur, « faites pour des ruées de peuples et des tirs de mitrailleuses »⁴⁹. La ville semble n'exercer aucun attrait sur les officiers français. Ils s'y ennuiant. Ils sont logés tantôt chez l'habitant tantôt dans des hôtels, en des conditions très inconfortables. La « popote »⁵⁰, le mess des officiers, est installée dans une banque. L'unique distraction consiste à errer « de square en square ou sur la grande esplanade qui domine le port [pour regarder] les évolutions de l'escadre »⁵¹ de l'amiral Amet⁵² et où « d'insaisissables propagandistes venaient chaque nuit inscrire sur les coques des croiseurs, au charbon ou à la craie, des appels à la révolte »⁵³. On devine l'ennui, l'attente, l'anxiété. Au loin, le canon gronde. « Chacun », ajoute le récit, « colportait des lambeaux de renseignements : les Grecs avançaient en Ukraine, Denikine⁵⁴ victorieux remontait le Dniestr... »⁵⁵. Un commentaire résume le trouble des uns et des autres : « On ressemblait à des enfants épiant à une porte derrière laquelle se passe des événements graves qu'ils n'ont pas le droit de connaître »⁵⁶. Ces officiers ont le sentiment « d'être là, mêlés à un début d'aventure qu'on pressentait démesuré »⁵⁷. Ils n'en comprennent pas les tenants et les aboutissants. Ils en ignorent les implications. Ils n'en entrevoient pas non plus les conséquences.

Sofia, en Bulgarie, est la capitale d'un pays vaincu mais, que ce soit dans *Capitaine Conan* ou dans *Léna*, les Bulgares sont très « crânes »⁵⁸. Ils sont très fiers. Ce sont « des vaincus qui se tenaient bien »⁵⁹, relève le lieutenant Norbert dans

⁴⁹ Roger Vercel, 1936, p. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 20.

⁵¹ *Ibidem*, p. 21.

⁵² Jean François-Charles Amet (1861-1940), Vice-amiral d'escadre, commandant supérieur des forces navales alliées dans les Dardanelles.

⁵³ Roger Vercel, 1936, p. 21.

⁵⁴ Anton Ivanovitch Dénikine (1872-1947), Général russe, commandant en chef des Forces armées blanches du Sud-Est de la Russie en 1919.

⁵⁵ Roger Vercel, 1936, p. 21.

⁵⁶ Roger Vercel, 1936, p. 21.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Roger Vercel, 1934, p. 144.

⁵⁹ *Ibidem*.

Capitaine Conan : « Ils nous ignoraient, semblaient ne pas nous voir dans leurs rues, assis à leurs cafés, déambulant dans leurs jardins »⁶⁰, raconte le jeune officier. « La ville », ajoute-t-il, « n'était peuplée que de leurs officiers, de beaux grands garçons à caquette plate, [dont les] longues capotes leur battaient les jambes ». Ils sont « bien gantés »⁶¹, sanglés dans des vareuses matelassées d'ouate, renforcées à la taille par une armature de baleines. « Ces gaillards », commente toujours le lieutenant Norbert, « enrageaient d'avoir pour vainqueurs des gens si peu décoratifs dont les uniformes râpés manquaient par trop de prestige ! »⁶². La même réflexion est faite dans *Léna* quand le lieutenant de Queslain et le sous-lieutenant Hervé se retrouvent un soir, dans les jardins du casino de Sofia. La remarque est très acide : « Des officiers bulgares assis aux tables voisines évitaient avec soin de nous apercevoir. Là, comme partout, ils nous supprimaient, nous refusaient délibérément la moindre attention »⁶³, relève le sous-lieutenant Hervé. Les vainqueurs, aux uniformes trop usés, sont cantonnés et consignés à une dizaine de kilomètres du centre-ville, dans la grande banlieue de Sofia, à Gorna Bania, un hameau qualifié dans le récit de « sordide [avec une] douzaine de maisons éparses sur un patis lépreux »⁶⁴. Les distractions y sont rares, de surcroît. « Les Bulgares », explique aussi le lieutenant Norbert dans *Capitaine Conan*, « ont pour capitale une ville plus austère qu'une sous-préfecture française bien-pensante »⁶⁵. C'est pourtant « le terrain de chasse de Conan. Il courait assez peu la gueuse à Bucarest [...]. Ici, il fallait découvrir les femmes, les poursuivre, les prendre.... »⁶⁶. Le capitaine Conan y excelle. Les lieutenants de Scève et Norbert se contentent de se promener à cheval, au pied du mont Vitocha, une montagne isolée dans la plaine, à proximité de Sofia.

Bucarest, la capitale de la Roumanie, un pays allié, « ressemble à s'y méprendre, à la plus banale des préfectures françaises »⁶⁷. Les soldats français y sont accueillis en « frères libérateurs »⁶⁸, dans un enthousiasme populaire indescriptible, au matin du 01 décembre 1918. Ils s'y conduisent, dès le soir même, en pays conquis. Les romans proposent plusieurs images contrastées de cette ville. Dans *Notre père Trajan*, les officiers découvrent d'abord les fastes, le décorum et « la cordialité »⁶⁹ affectée de la famille royale : « Chaque soir, le roi [Ferdinand I^{er}] invitait à dîner un bataillon »⁷⁰. La munificence de ces festivités les impressionne. Les lieutenants Garnier, Reminald, Ronval et Nordier sont ensuite éblouis par la somptuosité de « la maison à large *pridvor*⁷¹ »⁷² où réside la superbe comtesse Magdalena Coresi, une jeune veuve dont le lieutenant Garnier tombe aussitôt épris. Ils se revoient immédiatement.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Roger Vercel, 1936, p. 38.

⁶⁴ Roger Vercel, 1934, p. 143.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 144.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁶⁸ Roger Vercel, 1930, p. 16.

⁶⁹ Roger Vercel, 1930, p. 62.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Pridvor* : véranda, galerie de toit extérieure, ouverte, située à l'avant ou autour d'une maison ou d'un bâtiment.

⁷² Roger Vercel, 1930, p. 68.

La comtesse invite le jeune officier à assister aux rites des offices des églises orthodoxes et à aimer « la belle polyphonie »⁷³ religieuse. Ils se promènent ensuite, ensemble, par des rues bourgeoises et calmes, puis par des terrains vagues, jusqu'à « un dernier mur, épais et élevé [qui] marquait la séparation des classes [, où] là finissait l'aisance [...] et l'honorabilité ; on entrait dans la *mahala*⁷⁴, dans la misère »⁷⁵ et dans les bas-quartiers de la ville. Ils reviennent par des rues marchandes, par des marchés. La comtesse lui fait découvrir les richesses de l'art brancovan, les *doïnas*⁷⁶, les chants moldaves anciens. Ils assistent à des représentations au Théâtre national. L'idylle est une allégorie du rapprochement entre la Roumanie et la France. Dans *Capitaine Conan*, la tonalité est plus sombre. Dès le 01 décembre 1918 au soir, « cinq régiments [lâchés] dans une ville, et [qui] pour la première fois depuis quatre ans [se livrent] à une vaste bordée [...], se sentir vainqueur : ça s'arrose !... »⁷⁷, s'exclame le lieutenant de Scève. De fait, les officiers courent les boîtes de nuit, le Salon Rose, le Palais de Glace. Les simples soldats se retrouvent dans des cafés, dans des *bodegas*⁷⁸ ou dans des bouges. Les bagarres sont fréquentes. Le lieutenant Norbert en parcourt « des rues étroites [...], un labyrinthe de ruelles »⁷⁹ mal famées. C'est l'envers du « Petit Paris »⁸⁰, le « cliché »⁸¹ appliqué à Bucarest, dont *Notre père Trajan* essaie de décrire l'avvers.

En comparaison, Bender en Moldavie ou plutôt en « Bessarabie »⁸², à l'époque, est un lieu sinistre, perdu « au bout de l'Europe »⁸³. Le site est désolé. Il est décrit à la pointe sèche, en noir et blanc. Là se sont déroulés les derniers affrontements entre l'Armée rouge et l'armée d'Orient. C'est « une ville », explique le lieutenant Norbert dans *Capitaine Conan*, « que les Roumains ont prise et que nous les aidons à garder car les Rouges veulent la reprendre »⁸⁴. L'officier a retrouvé sa compagnie « dans les tranchées du Dniestr, au sud-est de Bender »⁸⁵, face au fleuve, à cent mètres en avant. Celui-ci « n'est qu'une piste boueuse qui court à travers la steppe. Au-delà, c'est le désert gris de l'Ukraine. Rien ! De l'herbe sèche et rase. Derrière nous, un autre Sahara : la Bessarabie »⁸⁶, décrit-il. Bender n'est guère qu'une petite bourgade dont *Notre père Trajan* présente sans complaisance ce qui en tenait lieu de rues, des « pistes de terre noire [qui] coulaient, larges, entre [des] berges de maisons basses »⁸⁷. Les charrettes, les *arabas*⁸⁸ s'y embourbaient jusqu'aux essieux. Les mesures sont en torchis. Quelques bâtiments les dominent : un palais de justice avec « un fronton grec sur six maigres colonnes [et] plus loin, au centre d'une place raboteuse, une église à

⁷³ Ibidem, p. 96.

⁷⁴ *Mahala* : bidonville.

⁷⁵ Roger Vercel, 1930, p. 100.

⁷⁶ *Doïna* : mélodie populaire roumaine.

⁷⁷ Roger Vercel, 1934, p. 37.

⁷⁸ *Bodega* : bistrot.

⁷⁹ Roger Vercel, 1934, p. 105.

⁸⁰ Roger Vercel, 1930, p. 73.

⁸¹ Ibidem, p. 74.

⁸² Roger Vercel, 1934, p. 193.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, p. 192.

⁸⁵ Roger Vercel, 1934, p. 192.

⁸⁶ Ibidem, p. 193.

⁸⁷ Roger Vercel, 1930, p. 213.

⁸⁸ *Araba* : charette.

деми fondue : [...] les monuments »⁸⁹ : c'est le danger. Partout, des Français, c'est la sauvegarde »⁹⁰. Dans leurs « trous, dans cette plaine illimitée, au bord de ce fleuve désert »⁹¹, les soldats attendent dans *Capitaine Conan* un assaut qui ne vient pas. Au repos, à Balisch, un village situé à une lieue du Dniestr, le lieutenant s'y sent « envahi, cerné par la terre noire ravinée »⁹². Dès qu'il sort, il ressent « cruellement l'absence de but, de limites : tout mène partout et, cet espace indéfini décourage »⁹³, conclut-il. Seul, un moulin ruiné, sur la droite de la tranchée, rompt la monotonie de ce paysage.

Dans *Léna*, le destin du lieutenant de Queslain bascule à Mékrib, un village situé dans la montagne au nord-est de la partie de la Macédoine bulgare qui avait été annexée en 1913 par la Serbie. Blessé sur le front de Macédoine le 30 août 1918 et capturé, il est évacué avec un convoi de blessés escorté par des volontaires macédoniens, des *comitadjis*⁹⁴, peu après la défaite de l'armée bulgare lors de la bataille de Drobo Polje. Une nuit, il s'en évade. Après trois jours de marche, déguisé en paysan, il aperçoit dans la montagne, encore très loin, « à l'est, entre deux croupes, un village sur une sorte de cap rocheux »⁹⁵. Il décrit d'abord son site. « Le village », explique-t-il au sous-lieutenant Hervé, « était bâti sur un éperon rocheux, un bastion qui ne tenait à la montagne que par une chaussée à pic [...] à l'est, une haute falaise l'entaillait. Un nid d'aigles ! »⁹⁶. Il s'en approche, avec précaution. Il en épie « la vie [...] avec une attention passionnée »⁹⁷. Le village est paisible. « Des arbres et des jardins [se trouvent] entre les maisons, des jardins à claies et à tournesols. Des fumées montaient en brumes bleues. Des chariots attelés de buffles étaient arrêtés [...] près d'une petite église à coupole de zinc »⁹⁸, se remémore-t-il. Des paysannes vannent du blé. D'autres bavardent près d'un puits. Il passe la nuit à proximité, dans une mesure en ruine, envahie par des ronces. Au matin, il est témoin de l'attaque de ce village de Mékrib par une bande de partisans albanais. L'assaut a lieu. Une première meule de paille flambe, puis

« les maisons de la place, ces mesures en clayonnage, en paille hachée, qui flambent aussi vite que des fagots secs. D'autres incendies s'allumaient dans les rues à l'est. Il en monte des colonnes de fumées qui se tordaient dans le ciel pourpre. Les coups de feu, à présent, éclataient partout [...]. Mais le plus atroce », rapporte-t-il, « c'était la rumeur, une rumeur que je n'ai vraiment entendue, comprise, que plus tard... »⁹⁹.

Une dernière image clôt cette description, celle d'une « fête villageoise, Hervé... », poursuit-il, « les maisons, l'église illuminée [...]. C'était ce moment de l'incendie où le feu ne jaillit plus, il rougeoit [...]. Tout ce feu éclairait, comme aux lanternes, une

⁸⁹ Roger Vercel, 1930, pp. 213-214.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 214.

⁹¹ Roger Vercel, 1934, p. 193.

⁹² *Ibidem*, p. 195.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Comitadji* : insurgé nationaliste, membre des comités révolutionnaires macédoniens de l'ORIM (Organisation révolutionnaire intérieure macédonienne).

⁹⁵ Roger Vercel, 1936, p. 223.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 224.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Roger Vercel, 1936, p. 249.

extraordinaire cohue de gens et de bêtes... »¹⁰⁰. C'est là, à Mékrib, avoue le lieutenant de Queslain, qu'il a vu la guerre « telle qu'elle est [...], une ruée d'assommeurs, d'égorgeurs »¹⁰¹, un débordement de violence, de viols, de tueries et de pillage. Telle est la dernière image qu'il associe à ce village et qui continue à le hanter, plusieurs mois après, dans *Léna*.

Dans les pays qui sont traversés par l'armée d'Orient dans les romans de Roger Vercel, quelques grandes étapes sont privilégiées : le port d'Odessa, en Ukraine, au contact de l'Armée rouge, dans *Léna* ; Sofia, la capitale de la Bulgarie, en occupation, dans *Léna* et dans *Capitaine Conan* ; la ville de Bucarest, en Roumanie, en garnison, du début du mois de décembre 1918 à la fin du mois de mai 1919 ; Bender, en Moldavie, en Bessarabie, en mai 1919, dans *Notre père Trajan* et dans *Capitaine Conan* ; et, enfin, Mékrib, en Macédoine, en septembre 1918. Ces étapes sont évoquées de diverses manières, en un certain désordre, en fonction des intrigues qui sont rapportées et aussi de la nature des situations qui sont affrontées dans chaque livre.

III. Les combats livrés

En chaque pays, les combats livrés sont violents. Ils sont cependant d'une taille et de proportions très différentes. En Macédoine, en septembre 1918, c'est une guerre de positions, de tranchées et de coups de mains. C'est aussi la bataille de rupture de Dobro Polje, beaucoup plus impressionnante, et la retraite bulgare. Ce sont enfin les actions qui sont menées en mai 1919 sur le Dniestr et, en avril 1919, des échauffourées qui se seraient produites au cœur de Bucarest.

La guerre de position, statique, menée dans les Balkans par l'armée d'Orient, est surtout évoquée dans *Capitaine Conan* et dans *Léna*. Un même lieu symbolique, central, une position avancée, la cote 1203, à l'ouest de Monastir, en Macédoine, revient d'ailleurs dans les deux récits. Le lieutenant Conan y mène plusieurs attaques surprises contre les lignes bulgares, en février, en juin et en août 1918. Le lieutenant de Scève y est capturé par des soldats bulgares, dans la nuit du 26 août 1918, dans *Capitaine Conan*, de même que le lieutenant de Queslain, à l'aube du 30 août 1918, dans *Léna*. Cet endroit est révisé en avril 1919 par le capitaine Conan, le lieutenant Norbert et l'abbé Dubreuil, l'aumônier du régiment, afin de mieux comprendre la nature des circonstances qui auraient amené le soldat Erlane à désertir, comme l'en accuse son officier, le lieutenant de Scève, « le 16 février 1918 à Burmuchli (Grèce) »¹⁰², lors d'une mission de liaison. Les trois hommes partent en train. Ils arrivent en la gare de Kalinovo. Ils montent vers les lignes. C'est la nuit mais par une pleine lune. Ils découvrent « le bayou des Rats »¹⁰³, les masures de Burmuchli, un « gourbi »¹⁰⁴. Ils sautent « dans la première tranchée française »¹⁰⁵, ils l'arpentent, puis ils en gravissent le parapet et marchent vers l'est, par un ravin, vers les tranchées bulgares éloignées d'une distance de trois mille mètres environ. Ils dépassent le mamelon de la Macédoine. Ils arrivent au rocher de la Scie puis au Piton des Vautours. Ils parviennent enfin jusqu'au parapet de la tranchée ennemie. Ils reconstituent le fil

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 257.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 267.

¹⁰² Roger Vercel, 1934, p. 185.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 169.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 170.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 171.

des événements qui se seraient produits cette nuit du 16 février 1918. Le capitaine Conan se remémore les coups de main qu'il a menés au même endroit, avec son corps franc. Tel est le décor de cette guerre des tranchées. Le lieutenant de Scève décrit l'une de ces attaques, dans *Capitaine Conan*. Il s'adresse au lieutenant Norbert :

Le 10 février [1918], vers neuf heures », raconte-t-il, « je me suis aperçu tout à coup que ma tranchée débordait d'hommes [...]. Je ne les avais pas entendus venir. C'était une nuit sans lune [...]. Conan me les présenta [...] et d'un seul coup, sans un raté, sans un dérapage sur le parapet glissant, la ligne tout entière sauta. Trois groupes aux trois chicanes et ils avaient disparu dans la nuit¹⁰⁶.

Le secteur reste très calme. Deux heures plus tard, à « minuit moins cinq [...], la crête d'en face s'embrasa »¹⁰⁷. Cinquante grenades offensives venaient de tomber dans la tranchée adverse. « Une attaque à minuit, en montagne », continue de Scève, « c'est volcanique ! Un sommet incandescent, un cône de feu [...] un cataclysme »¹⁰⁸. L'attaque a réussi. C'est toutefois un échec. Tous les soldats ennemis ont été tués. Aucun prisonnier n'a été fait. Le coup de main n'a servi à rien. La violence de cette guerre des tranchées et son absurdité sont ainsi résumées, en quelques mots.

En Macédoine, dans *Notre père Trajan*, dans *Capitaine Conan* et dans *Léna*, c'est une guerre d'attente, de positions, ponctuée de coups de main, qui est décrite. Dans *Léna*, le lieutenant de Queslain se souvient des semaines et des mois de tranchées qu'il a passés à veiller à des créneaux, à surveiller un ravin, à mener une patrouille. Les événements rapportés dans *Capitaine Conan* et dans *Léna* concernent une même position, la cote 1203, à la pointe du front. La chronologie peut en être reconstituée. C'est de là, le 10 février 1918, dans *Capitaine Conan*, qu'une première attaque est menée contre les lignes bulgares par le corps franc de celui qui était encore, alors, le lieutenant Conan. À l'inverse, toujours dans *Capitaine Conan*, dans la nuit du 26 août 1918, au même endroit, c'est le lieutenant de Scève qui est attaquée par « le Conan d'en face »¹⁰⁹ et qui est capturé, tout comme d'ailleurs le lieutenant de Queslain dans *Léna*, sur cette même cote 1203, le 30 août 1918, assaillie par deux bataillons bulgares. Dans les deux cas, les assauts sont meurtriers. Un autre coup de main du lieutenant Conan aurait eu lieu le 12 juin 1918, au même endroit, contre les positions ennemies. Cette fois-là, le corps franc aurait ramené « trois beaux Fritz »¹¹⁰. Ces attaques menées par surprise avaient toujours lieu la nuit. Conan se les remémore. Un village, celui de Slop, situé entre les lignes, à proximité de cette cote 1203, aurait été l'un de ses terrains d'action préférés : « Je savais », rapporte le lieutenant Norbert, « ce qu'était Slop pour Conan, des maisons crevées où ses gars avaient tout pillé, des arbres hachés où il attachait ses pièges à cheddite, un village à embuscade, un terrain de combat à mort, lors des rencontres de patrouilles »¹¹¹. Une attente monotone, coupée de brefs moments de fureur, telle aurait été cette guerre de positions menée en Macédoine jusqu'à la mi-septembre 1918 puis à Bender, en Moldavie, en mai 1919.

Dans *Léna*, la bataille de Dobro Polje est évoquée d'une manière indirecte à travers les confidences du lieutenant de Queslain. Cette bataille de rupture, décisive,

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 126.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 118.

¹¹⁰ Roger Vercel, 1934, p. 173.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 180-181.

s'est déroulée les 14 et 15 septembre 1918, en Macédoine, autour du mont Dobro Polje, à proximité de la frontière grecque. Les troupes françaises et aussi serbes brisèrent le front en cet endroit, contraignant la Bulgarie à signer un armistice, le premier de la guerre, à Thessalonique, le 29 septembre 1918. Capturé le 30 août 1918, sur la cote 1203, près du mont Sokhol, blessé et soigné dans un hôpital de campagne bulgare, le lieutenant de Queslain est un témoin très lointain de la bataille. Au soir de la veille de son déclenchement, le 13 septembre donc, il voit passer « un avion, très loin, très haut »¹¹², un appareil de reconnaissance probablement. Il avait déjà été réveillé, une nuit précédente, par « un bourdonnement dans le ciel, la vibration grave et forte d'une escadrille d'avions, d'avions français en route pour un bombardement nocturne »¹¹³. Il se réveille, à l'aube du 14 septembre, « les oreilles encore sonnantes, emplies d'un vaste grondement qui s'amplifia [...] le canon ! »¹¹⁴. Il n'en avait jamais connu en Orient d'une telle intensité. C'était, commente-t-il, « le type même des préparations de grandes attaques [...]. Un tel bombardement indiquait formellement une volonté de rupture »¹¹⁵. Il comprend qu'une offensive générale s'est déclenchée. Plusieurs localités, à proximité, semblent bombardées : Monastir, Guergueli et Doïran. L'après-midi, il voit remonter vers le front une troupe de fantassins bulgares, « une cohue d'êtres hâves, mornes, débraillés »¹¹⁶. En les regardant partir, l'officier français songe « que tels renforts ne pourraient transformer un échec qu'en désastre... »¹¹⁷. Il est évacué, à pied avec des blessés bulgares. Il aperçoit à nouveau un « avion, tout blond, dans le soleil »¹¹⁸, qui provoque une panique générale en survolant un train de réfugiés. L'officier arrive ensuite à Kitchevo, une ville sur la route de Monastir. Il entend à nouveau le bruit du canon, un déchaînement : « toute l'artillerie massée pour l'assaut se démasque d'un coup »¹¹⁹. À l'aube du 15 septembre, il est surpris par « le brusque silence du front »¹²⁰. Il imagine « le départ des vagues d'assaut »¹²¹. Il reste cinq jours, jusqu'au 22 septembre, à Kitchevo. Le 20 septembre, « des avions [survolent] très bas »¹²² la maison où il avait été accueilli. Il est, alors, à nouveau évacué dans un chariot. Telle aurait vécue cette bataille de Dobro Polje par le lieutenant de Queslain.

C'est surtout la retraite de l'armée bulgare à travers la vallée du Vardar et les montagnes de Macédoine, après la bataille de rupture des 14 et 15 septembre 1918, que *Léna* décrit. Le lieutenant de Queslain en est un témoin oculaire, direct. Il en perçoit les signes précurseurs. Il en décèle les indices. Il en découvre l'ampleur. Il en décrit les conséquences. Il est ensuite entraîné malgré lui dans la débâcle générale. C'est, tout d'abord, une question brusque que lui pose la femme médecin qui l'a soigné, Léna Apostolova : « – Est-ce vrai que les alliés préparent une grande

¹¹² Roger Vercel, 1936, p. 162.

¹¹³ *Ibidem*, p. 92.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 176.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 175.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 179.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 181.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 187.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 192.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 194.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*, p. 202.

offensive ? »¹²³. Il ne sait trop comment lui répondre. C'est, ensuite, la découverte de la ville de Kaminovo qui « venait d'être bombardée »¹²⁴ par des avions français. La ville est absolument écrasée, sa gare incendiée, ses maisons de torchis effondrées, soufflées par les bombes. Quand la préparation de l'artillerie française commence, à l'aube du 14 septembre, Léna Apostolova lui redemande : « Est-ce l'offensive générale »¹²⁵. Il lui répond de nouveau avec embarras. Le lendemain, il prend conscience du fait que « les survivants de Kaminovo avaient eux aussi compris ce que signifiait l'obstination du canon [...] ils pressentaient l'invasion »¹²⁶. Quand un avion surgit, la panique devient indescriptible. Le 15 septembre, dans l'après-midi, à Kitchevo, l'officier prend conscience que « c'était la défaite, plus que la fatigue, qui expliquait [l']abattement, [la] consternation »¹²⁷ des soldats bulgares qu'il aperçoit. Cinq jours plus tard, il se retrouve dans un chariot, au milieu d'une « armée muette de fuyards en désordre »¹²⁸. C'est cette retraite qui l'emportait. Il observe ensuite, longuement, « le monotone écoulement de l'armée en déroute »¹²⁹, en fuite vers Üsküb¹³⁰. Son convoi s'écarte ensuite de la colonne pour emprunter le lit caillouteux d'une sorte d'oued, au fond d'un ravin. L'attaque du village de Mékrib à laquelle l'officier assiste, trois jours après avoir réussi à s'échapper de ce convoi de blessés, est le dernier épisode tragique de cette retraite dans *Léna*.

Des combats de Bender, en Moldavie, *Notre père Trajan* et *Capitaine Conan* proposent des versions différentes. Les lieux où ils se déroulent ne sont pas tout à fait les mêmes. Ce sont cependant, chaque fois, des combats d'infanterie. Les tactiques ne sont pas identiques. Dans les deux cas, les résultats sont semblables. Les soldats bolcheviques sont repoussés, avec de lourdes pertes. Dans *Notre père Trajan*, l'attaque se produit par surprise, par infiltration, à l'aube du 27 mai 1919, dans le plus grand silence.

« Ils étaient sortis de la brume et de la vase épaisses, à l'heure du petit jour », raconte le lieutenant Ronval, « quand les sentinelles morfondues ne redoutaient que le froid qui sévit, à l'aube, au bord des eaux. Chargées à couler, leurs barques, avirons capitonnés, avaient abordé dans un silence d'embuscade asiatique [...]. Puis, par les larges rues parallèles, les hommes de Grégoriev étaient montés vers [le centre de] Bender, sur deux files rasant les maisons [...]. Parfois [...] ils criaient, appelant les camarades français, leurs frères de classe »¹³¹,

à fraterniser. Le lent cortège parcourt les rues. De temps en temps, les « Rouges [...] pénétraient dans des maisons marquées d'un mystérieux signe »¹³² dont ils ressortaient aussitôt, chassant devant eux un officier français ou roumain. Le lieutenant Ronval est ainsi capturé. Il se retrouve enfermé avec une vingtaine d'officiers à l'intérieur des magasins de l'Intendance converties en prison. Une

¹²³ Roger Vercel, 1936, p. 108.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 127.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 176.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 186.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 197.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 205.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹³⁰ Üsküb : Skopje aujourd'hui, en République de Macédoine.

¹³¹ Roger Vercel, 1930, p. 241.

¹³² *Ibidem*, p. 242.

voiture, une Ford à fanion tricolore, sort d'une cour, « un général en bleu débraillé »¹³³ à l'intérieur. Des coups de feu claquent. Des mitrailleuses repoussent les assaillants. Les survivants refluent vers le Dniestr. Dans *Capitaine Conan*, c'est aussi un assaut d'infanterie qui est mené contre des tranchées, de part et d'autre d'un pont situé au sud-est de Bender. L'attaque a aussi lieu à l'aube du 27 mai 1919, sous une pluie battante. C'est d'abord une fusillade forcenée qui alerte le lieutenant Norbert. « Les Rouges », comprend-il, [avaient] glissé sur le fleuve, dans la nuit noire, dans le grand bruit égal des eaux qui masque tous les autres bruits. Ils sont entrés dans le marais, et ils viennent de se rabattre sur de Scève, de prendre sa tranchée en enfilade ! D'autres, évidemment, progressent le long de la lisière vers le petit pont. S'ils passent, ils nous prennent à revers »¹³⁴. La fusillade décroît sur le fleuve. C'est, ensuite, « un cri, une clameur [qui] jaillit de là-bas... La clameur d'assaut [...]. Le cri de guerre rouge »¹³⁵. Les Rouges avancent. Le lieutenant Norbert est blessé. Il perd connaissance. Le lendemain, dans sa chambre d'hôpital, le capitaine Conan lui raconte le dénouement de l'affaire. La situation avait été sauvée grâce à une contre-attaque, pratiquement au corps-à-corps, menée par les membres de son corps franc, les condamnés et les préventionnaires, emmenés par lui. Ils auraient été, comme les en félicitera leur général, « les vrais artisans de cette victoire »¹³⁶. Tous sont réhabilités. Ce dernier combat a été l'occasion de leur rachat.

Les échauffourées qui se seraient produites le 13 avril 1919 à Bucarest et qui sont mentionnées dans *Notre père Trajan* évoquent tout autrement la réalité de la menace révolutionnaire et bolchevique en Roumanie. De brefs affrontements auraient eu lieu, ce jour-là, au cœur de Bucarest, à proximité du Palais Royal, entre le boulevard Carol et la Calea Victoriei. Ils sont relatés par l'auteur non sans une pointe d'ironie. Rien ne les annonce dans le récit. Le lieutenant Ronval vient d'apprendre que son régiment allait partir le 16 avril pour une destination inconnue. Il s'empresse de se rendre auprès d'une petite amie roumaine qu'il s'était fait, Irina Kaniosca, pour lui faire ses adieux. Ils se promènent sur le boulevard Carol, « quand le martelage diligent d'une mitrailleuse toute proche les arrête, stupides »¹³⁷. L'affolement est général : « autour d'eux, ce fut soudain une panique de fourmilière déterrée »¹³⁸. Des femmes tournoient sur les trottoirs, en poussant des hurlements aigus. D'autres se ruent dans les embrasures des portes. D'autres encore se précipitent dans des magasins dont les volets de fer s'abattent aussitôt. Ronval voit une mitrailleuse « hotchkiss, montée sur side-car, [stopper] sur la chaussée, le mitrailleur [tirant] une bande, droit devant lui sur le boulevard désert »¹³⁹, et repartir. C'est ensuite « un escadron de cavalerie, sabre au clair [qui débouche] au trot de la Calea Victoriei et [qui remonte] le boulevard, hersant les derniers fuyards »¹⁴⁰. Irina et Ronval se réfugient « dans une vespasienne [...] bondée de femmes blotties dans les guérites »¹⁴¹ de l'édicule. Les tirs de mitrailleuses se multiplient. « Il n'y avait eu ni sommations, ni bagarres, ni

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Roger Vercel, 1934, p. 204.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 205.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 212.

¹³⁷ Roger Vercel, 1930, p. 205.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 206.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Roger Vercel, 1930, p. 206.

¹⁴¹ *Ibidem*.

coups de crosse [...]. Il n'y avait ni soldats, ni ennemis, rien que des balles qui sifflaient... »¹⁴². Rasant les murs, un capitaine français surgit. Ronval l'interpelle, lui demande qui attaque. L'autre officier n'en sait rien : « Les bolcheviks, paraît-il »¹⁴³. Accouru à la fenêtre de l'hôtel Alecsandri où il se trouvait, aux premiers coups de feu tirés, le capitaine Dumitru Vladoianu commente ainsi l'incident : « Ce doit être la grève des typographes [...]. Ce sera terminé dans une demi-heure »¹⁴⁴. L'événement est sans grande importance. Il est toutefois un signe de l'inquiétude et de l'extrême anxiété qui régnaient à cette époque, en avril 1919, à Bucarest.

De 1918 à 1919, de la Macédoine à la Moldavie, l'armée d'Orient a livré de nombreux combats. Les trois romans de Roger Vercel les évoquent, de la guerre des tranchées en Macédoine à la bataille de rupture de Dobro Polje et à la retraite bulgare du Vardar, en septembre 1918, jusqu'aux combats sur le Dniestr contre l'Armée rouge en Moldavie, en mai 1919, en passant par les échouffourées qui se seraient produites en avril 1919 à Bucarest. Ces combats retracent ce que fut l'itinéraire de l'armée d'Orient à cette époque dans les Balkans. Ils n'en décrivent toutefois que des aspects très fragmentaires.

Conclusion

Le regard que Roger Vercel porte sur l'armée d'Orient dont il a fait partie en 1918 et en 1919, en qualité d'officier d'infanterie, en Moldavie et en d'autres pays, dans les Balkans, reste très distancié dans les trois romans qu'il a consacrés au déroulement de cette guerre sur le front oriental dans *Notre père Trajan* en 1930, *Capitaine Conan* en 1934 et *Léna* en 1936. Il n'y raconte guère qu'une seule et même histoire, la sienne, à travers trois prête-noms, le lieutenant Nodier dans le premier de ces récits, le lieutenant Norbert dans le second et le sous-lieutenant Hervé dans le troisième. Il s'inspire de sa propre expérience entre le début du mois de septembre 1918 et la fin du mois de mai 1919. Il la transpose. Il la transforme. *Notre père Trajan* raconte surtout une idylle tragique, celle du lieutenant Jean Garnier qui se laisse tuer, par désespoir, à Bender, en Moldavie, après avoir été trahi, à Bucarest, par celle qu'il aimait, la comtesse Magdalena Coresi. *Capitaine Conan* relate une succession d'affaires beaucoup plus sombres, l'arrivée de l'armée d'Orient à Bucarest, les exactions et les abus commis par les soldats, l'attaque du Palais de Glace par des membres du corps franc du capitaine Conan, la désertion du soldat Erlane, en Macédoine, auparavant, et les procès qui s'en suivent devant le conseil de guerre de la division à laquelle appartient le lieutenant Norbert. L'action de ce roman se dénoue aussi à Bender, en Moldavie, le 27 mai 1919. *Léna* rapporte une autre histoire pathétique, présentée sous la forme d'une longue confession, celle du lieutenant de Queslain, capturé en août 1918 sur le front bulgare, en Macédoine. Blessé, il a été évacué à travers les montagnes avec un convoi escorté par des partisans macédoniens. Il s'en évade. Un concours de circonstances tragiques l'amène, le 29 septembre 1918, à Mékrib, à tuer celle qui l'avait soigné après sa blessure, la doctoresse Léna Apostolova. Dans tous ces récits, la guerre est surtout présente en arrière-plan. On accompagne cette armée d'Orient à travers plusieurs pays, la Macédoine, la Bulgarie, la Roumanie, la Moldavie et l'Ukraine. On la suit à Odessa, à Sofia, à Bucarest, à Bender et, enfin à Mékrib. On assiste aux combats qui sont menés dans les tranchées,

¹⁴² *Ibidem*, p. 207.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 209.

autour de Monastir, puis à la bataille de rupture de Dobro Polje et à la retraite de l'armée bulgare à travers la vallée du Vardar, en Macédoine, en septembre 1918. On est témoin des combats de Bender, en Moldavie en mai 1919. Rien n'échappe à Roger Vercel de la violence et des horreurs de cette guerre. Il atténue cependant les descriptions. Il procède par notations brèves, décolorées, sèches. Il rapporte des faits, des actes, des gestes, et des paroles. Il s'abstient de tout pittoresque. Il s'interdit de les commenter d'une manière trop appuyée. Ce sont des drames successifs qui sont racontés, des ébauches et des esquisses de récits qui auraient pu être développés d'une façon beaucoup plus ample. Un trait résume une situation. Ainsi en est-il, par exemple, de la dégradation des relations franco-roumaines dans *Notre père Trajan* : « Sur le bureau [du général] Berthelot ¹⁴⁵ », note le lieutenant Ronval, « s'amoncelaient les rapports secs des chefs de corps signalant l'hostilité sourde, les manquements, les vexations hypocrites des autorités militaires roumaines. Mains tendues et croc en jambe, c'était la méthode »¹⁴⁶. La fin de ce roman, *Notre père Trajan*, nuance cependant cette appréciation. Le lieutenant Garnier a été tué, à Bender, en Moldavie. Son corps est veillé dans une maison, dans une chambre assombrie. La scène décrite est très allégorique. « Debout près du lit », rapporte le narrateur, « le colonel du 50^e regardait le mort [...]. Un planton, sans bruit, entra. Il portait un paquet de toile blême qui, déployée, devint tricolore »¹⁴⁷. Le colonel hésite. Il éprouve le sentiment de commettre « un mensonge. Car ce n'était point, comme l'attestait ce linceul, pour la France qu'était mort le lieutenant Garnier, mais pour la « Romania Mare » (la « Grande Roumanie »), pour rendre à cette Roumanie [...] trois millions de paysans [...] qui, de l'aveu même des Roumains sincères, ne possédaient aucune conscience nationale »¹⁴⁸ en cette année 1919. Cette impression est cependant aussitôt corrigée. Une personne, à la porte, insiste pour entrer. L'officier fait un signe. « Une paysanne roumaine traversa la chambre et vint se placer en face de lui, de l'autre côté du lit funèbre »¹⁴⁹, poursuit le récit.

La mama refit trois signes de croix, de droite à gauche, selon le rite orthodoxe et dénoua une serviette à bandes bleues, jaunes et rouges, les couleurs ardentes de la nation. Elle en tira une gerbe de fleurs des champs [...] et la tendit au colonel qui s'effaça en montrant le cadavre. Sur le cœur ouvert, les mains tremblantes de la vieille posèrent les fleurs de la Terre Roumaine¹⁵⁰.

L'hommage est émouvant. Il rappelle, en même temps, d'une manière allégorique, que c'est sur la terre moldave que sont tombés, en 1919, les tout derniers poilus de l'armée française d'Orient.

BIBLIOGRAPHIE

1930 : Vercel, Roger. *Notre père Trajan*. Paris, Albin Michel, 1930.

1934 : Vercel, Roger. *Capitaine Conan*. Paris, Albin Michel, 1934; rééd. 1999.

1936 : Vercel, Roger. *Léna*. Paris, Albin Michel, 1936.

¹⁴⁵ Henri Mathias Berthelot (1861-1931), général français, chef de la mission militaire française dans le royaume de Roumanie entre 1916 et 1919.

¹⁴⁶ Roger Vercel, 1930, pp. 202-203.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 249.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 250.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 251.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 252.

TRECUT – PREZENT. CINCI SECVENȚE ȘI UN EPILOG

Passé - présent. Cinq séquences et un épilogue

Je doute que l'«Année du centenaire» puisse nous apporter une connaissance approfondie, une contribution essentielle ou une conduite améliorée. Les clichés, la «langue de bois» de certains orateurs d'occasion - routinés ou improvisés - montrent que le thème n'a pas été suffisamment approfondi. Ce qui frappe, le plus, c'est l'attitude incohérente et presque pas du tout réflexive. Une rhétorique festivalière abusive vide la notion d'Union de son noyau douloureux. On évoque, en réplique, quelques vérités fondamentales, dignes d'être prises en considération non seulement comme histoire(s), mais comme un guide du présent.

Mots-clés : *Centenaire, Grande Union, Première Guerre Mondiale*

Pe măsură ce anul înaintază, aud, aproape zilnic „refrene” despre Unire: „Marea Unire”!... Fraze spuse la foc automat, bombastice. Clișeele, „limba de lemn” a unor oratori de ocazie – rutinați sau improvizați – denotă că tema nu-i aprofundată corespunzător și nici interpretată în cheie potrivită. Ceea ce frapează în mod neplăcut e atitudinea incoerentă și mai deloc reflexivă. E obositor să vezi cum o retorică festivalieră abuzivă golește noțiunea de Unire de miezul său dureros, greu și o transformă într-o jucărie ușoară pentru inși slabi cu duhul. Avem talentul pervers de a ne sabota înțelesurile prin vorbărie. Sunt convins că din „Anul Centenarului” se va ieși cu puține cunoștințe esențiale și cu o conduită ameliorată. Privesc în jur: multă vanterie, nimic indimenticabil! Semnificațiile sărbătorii sunt constant perturbate de intruziunile derizoriului. Mă țin la distanță, pe cât pot, de atari aspecte, dezgustat în primul rând de afectarea groasă, observată la mulți din cei ce au ieșit până acum în față. Scriu așadar secvențele de mai jos fără să fredonez șlagăre patriotice. Vreau să evoc în ele adevăruri elementare, a căror amintire ar trebui încă să conteze, nu doar ca poveste, ci ca îndreptar.

1. Noaptea clopotelor. Pentru a ne forma reflexe de apărare împotriva dezastrelor de orice fel, în prima miercuri a fiecărei luni, la aceeași oră, sună sirenele. Împletite în văzduh, țipetele lor acopăr rumoarea orașului, altminteri destul de puternică. Câteva minute, nu mai aud nici trecerea autobuzelor, nici a trenurilor. Deși știu că e doar un exercițiu, mă cuprinde brusc o stare de neliniște. Dacă vorbesc cu cineva, mă opresc, abandonând subiectul, iar dacă sunt singur, singurătatea devine interogativă și apăsătoare. Cunoscut de mic fascinația, dublată de contrarii și temeri, a clopotelor. Lucrurile se petreceau de fiecare dată la fel. Când se înnegea cerul a cumpănă sau ardea ceva, băteau violent, tustrele, îngemănându-și sunetele de aramă. Oriunde m-aș fi aflat, porneam imediat, în mare grabă, sau în fugă, spre casă. Clopotele, care, duminicile și în celelalte sărbători, marcau desfășurarea slujbelor, erau vestitoarele tuturor pericolelor.

Azi e miercuri și iarăși încep de lună. La ora asta afară e o ploaie de lumină, momentul sirenelor s-a dus, dar prin analogie cu el, mă gândesc la o noapte a

clopotelor. Una istorică, magnifică: noaptea de 14 spre 15 august 1916 (27 spre 28, după calendarul gregorian, la care ne-am adaptat ulterior). Atunci, pretutindeni în țară, au bătut clopotele, pentru a anunța – anunț uriaș, care venea la trei ore după ce ambasadorul nostru la Viena transmisese Ministerului Austro-Ungar de Externe declarația respectivă – intrarea României în război. Alegerea nopții trebuia să sublinieze caracterul excepțional al evenimentului.

În miez de noapte – scria Nicolae Iorga, într-un articol publicat după câteva zile, la 21 august 1916 – au sunat iarăși clopotele, sfintele clopote, care simt toate durerile și bucuriile noastre și care acum s-au înfiorat de cea mai mare speranță pe care am avut-o și la care, cu orice preț, ținem¹.

Odată cu aceasta, s-a schimbat întreaga sonoritate a anului 1916 și a celor următori. Timp de trei ani, clopotele vor fi cele mai solicitate instrumente; nu viorile, nu flautele. Și nu pentru nunți, ci pentru înmormântări.

Noaptea de 14 spre 15 august 1916 pune capăt unor „zile de supreme încordări”², marcate de mitinguri, marșuri pe străzi, dezbateri parlamentare, polemici între ziare, conferințe. „Patrioți de toate vârstele și stări[le] sociale agitau la toate răspântiile, pentru intrarea în acțiune”³. Se clama „Treziți-vă, latini!” și se cânta „La arme”. Incertitudinile și exasperările celor doi ani de neutralitate ajunseseră să se insinueze până și în formulele de salut: în loc de „Bună dimineața” – povestea cineva –, oamenii se întrebau: „Intrăm sau nu intrăm?” Totuși, din inerție și pentru a-și calma anxietățile, mulți continuau să petreacă. „În București – nota I.G. Duca – domnea o veselie neobișnuită, seara în toate colțurile auzai numai râsete și lăutari”⁴. „Orașul bucuriei” nu-și dezmințea renumele nici în astfel de clipe dramatice.

În acea noapte de 14 spre 15 august 1916, datorită tineretului universitar, cel mai dispus la sacrificii, Capitala a fost, de asemenea, centrul exuberanței colective. „Orașul a început să vuiască frenetic și dinspre Calea Victoriei – scrie Nichifor Crainic –, se ridicau uragane de aclamații. Am alergat să delirăm cu mulțimea înnebunită de fericire”⁵. Avem și relatări din care rezultă că reacțiile au fost mai reținute: „S-a publicat decretul de *mobilizare* și de stare de asediu. Strada mișună de lume. Sub câteva felinare voalate grupuri citesc gazete. Publicul are atitudinea obișnuită duminicii, nici o căldură...”⁶. Trupelor, mobilizarea le-a fost comunicată la ora 7 seara, iar la 9, acestea s-au pus în marș.

2. Iarna. Poate că niciodată n-a fost așteptată mai intens primăvara decât în 1917. Se apropia Paștele și iarna încă nu voia să se ducă. „Primăvara e târzie anul acesta”, scria Regina⁷. Abia după două săptămâni, venirea ei va părea ireversibilă: „Iarna grea, – excepțional de grea, excepțional de lungă, – care a apăsât sufletul nostru ca o osândă, s-a dus...”⁸. Totuși zilele răcoroase au mai persistat: „Căldura și farmecul

¹ „Ceasul...”, în *Voința obștii românești*, Ed. Militară, 1983, p. 65.

² *Idem*, „Teodor Aman. La pomenirea lui”, în *Ramuri*, 12, nr.1, 1 martie 1919, p. 3.

³ Mihai Văgăonescu, *Viața în război*, Însemnări zilnice de pe front 1916-1918, București, Editura Casa Școalelor, 1925, p. 5.

⁴ „Ultimele zile ale neutralității”, în *Memorii*, II, București, Editura Helicon, 1993, p. 147.

⁵ *Zile albe, zile negre. Memorii*, București, Casa Editorială „Gândirea”, 1991, p. 117.

⁶ Alexandru Marghiloman, *Note politice*, București, Editura Machiavelli, 1994, p. 16.

⁷ Maria, „Vinerea Mare”, în *România*, 1, nr. 59, 1 aprilie 1917, p. 1.

⁸ Eugen Herovanu, „Raze printre nori”, *România*, 1, nr. 72, 16 aprilie 1917, p. 1.

primăverii sunt până azi pentru noi pur teoretice. Așa, ieri a fost un frig de noiembrie”, nota un alt autor, care avea puterea să glumească, propunând să se schimbe nu calendarul (începuse deja o discuție despre reforma acestuia), ci manualele de geografie, referitor la clima părții de nord a Moldovei. „Va trebui să se spună că din cauza curenților reci, sau a unei alte cauze oarecare, în regiunea de care e vorba nu sunt decât două anotimpuri: toamna și iarna”⁹.

Rigorile iernii 1916/1917, „iarnă aspră și fără milă”¹⁰, i-au atins îndeosebi pe cei de pe front, majoritatea „rupți ferfeniți”, dar și pe cei din spatele frontului. Omul de azi, înfodolit și cu calorifer în camera lui, nu-și poate imagina senzațiile celor aflați atunci în tranșee sau în locuințe neîncălzite. Cert, ele au fost terifiante, greu de suportat; la fel și gândurile, anevoie de menținut sus. Ziarele nu publicau atunci, ca acum, bulletine meteorologice, însă jurnalele personale sunt pline de însemnări despre (i-aș zice) factorul vreme, unul cu implicații multiple (sanitare, alimentare), inclusiv asupra rezultatelor operațiunilor militare. Toate dovedesc că, aproape în întregime, iarna 1916/1917 a fost inclementă, „neobișnuit de cumplită”.

Întrucât îmi par îndeajuns de evocatoare, voi cita aci din cărțile a doi băcăuani: unul combatant, celălalt sedentar.

„Fără nici o exagerare, gerul ne-a înghețat mantalele ude de ieri noapte – scrie primul, la 28 noiembrie 1916 – și pâraie ca altceva, când îndoim mânecele ori poalele lor”¹¹.

„Nici nu-ți vine a crede că ar exista în țara românească și vreme rea ca în Siberia, cum am văzut de la Fulga până aici [aproape de Buzău]”, notează același la 1 decembrie 1916¹².

„Până noapte [noaptea de 10 decembrie 1916], liniște relativă, frig și vânt, de urlă fagii sub care stăm, ațipind iepurește”¹³.

„Pe noroi, frig, ceață și îngheșuială cu coloanele rusești, mai mult ostile decât aliate, la ora 3 noaptea trecem Putna... [la 20 decembrie 1916]”¹⁴.

„Dis de dimineață [24 decembrie 1916] începe a fulgui, apoi ploaie, lapoviță, de se face o fleșcăială de trece de gleznă oriunde”¹⁵.

„Ninge [25 decembrie 1916] și iar ninge”¹⁶.

„E timpul aspru de tot: ger, ceață, ghețuș [28 decembrie 1916]”¹⁷.

„Vremea-i [5 ianuarie 1917] aspră, urâtă de tot, burează de pătrunde și sub limbă”¹⁸.

„Tunurile au încetat din cauza vremii rele”¹⁹.

„Primesc ordin [în 14 ianuarie 1917] ca imediat, pe viscolul ce întunecă văzduhul, să merg sub cota 625”²⁰.

„Pe geruială și zăpadă groasă de un metru, străbatem [18 ianuarie 1917] tranșeele

⁹ Ac., „Frigul”, *România*, 1, nr. 82, 26 aprilie 1917, p. 1.

¹⁰ Colonelul Pit, „Milițienii”, în *România*, 1, nr. 52, 25 martie 1917, p. 1.

¹¹ Mihail Văgăonescu, *Viața în război...*, op. cit., p. 129.

¹² *Ibidem*, p. 132.

¹³ *Ibidem*, p. 139.

¹⁴ *Ibidem*, p. 149.

¹⁵ *Ibidem*, p. 150.

¹⁶ *Ibidem*, p. 154.

¹⁷ *Ibidem*, p. 158.

¹⁸ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹ *Ibidem*, p. 169.

²⁰ *Ibidem*, p. 178.

ca râmele”²¹.

„Ne clănțâne dinții de frig [19 ianuarie 1917]”.

„Zăpada mare și sticloasă scârțâie, de auzi cine știe de unde pașii ce se apropie”²².

„După o noapte liniștită din cauza marelui ger, în zori [27 ianuarie 1917] inspectez tranșeele”²³.

„Viscol, ger [6 februarie 1917]”²⁴.

„Asperitățile vremii au redus simțitor efectivul [7 februarie 1917]”²⁵.

„Dărdăcală de frig [16 februarie 1917]”²⁶.

„De 48 de ore viscolește neîntrerupt, zăpada este de minimum un metru și jumătate, iar vântul întoarce fumul în bordei [18 februarie 1917]”²⁷.

În cele peste trei luni, iarna a fost aceeași în toată Moldova, „țara care ne-a rămas”. Frecvența însemnărilor despre ea diferă însă la cei doi autori aleși ca martori. Ele sunt dese la militar, care, obligat s-o sufere uneori sub cerul deschis, și mai rar la colegul său (ambii erau avocați) nemobilizat, care se confruntă cu alte probleme (achiziționarea lemnului, statul la cozile pentru pâine) și scrie un altfel de jurnal. Totuși și la acesta se găsesc confirmări ale faptului că iarna lui 1916/1917 a fost neobișnuit de severă. Iată una, din 18 ianuarie 1917, care o confirmă pe cea cu aceeași dată, citată mai sus: „De zece zile ninge mereu – cu prea mici întreruperi. Crivățul arde; gerul e cumplit. Furtuna spulberă”²⁸.

În martie, chiar de la început, „zdrențele și pâlcurile de zăpadă” s-au topit, însă frigul s-a prelungit și în aprilie: „O ploaie rece, cu vânt puternic ne cam astupă gura”, nota Văgăonescu la mijlocul acestei luni²⁹, iar după încă o săptămână: „Vânt și nori deși de ploaie, țin soldații zgribuliți pe lângă focuri în tranșee”³⁰.

3. Tifosul exantematic. Taman acum la Centenar, în epoca șampoanelor, a revenit în actualitate problema pediculară. Aproape zilnic, la radio și televiziune, se difuzează o reclamă la *dezanoplum*, loțiune împotriva pediculozei, adică a păduchilor de păr. Imensă ironie, trecutul se întoarce și astfel.

Într-o „glosă” din *În jurul lui Bacovia*³¹, am arătat că în ianuarie 1916, luna în care a fost anunțat volumul *Plumb*, Ion Simionescu, viitor președinte al Academiei, a publicat, în *Albina*, un articol „Despre păduchi și răie”. Tot atunci, N. Leon, profesor la Universitatea din Iași, a tipărit, în revista *V. Adamachi*, un articol despre „Primejdia insectelor în timp de război și mijloacele de a le combate”. Păduchii constituiau – ca să folosesc un clișeu recent – un atentat la siguranța națională. S-a ținut seamă de avertismentele și sfaturile celor doi savanți? Nu. Deși a durat doi ani, pregătirea noastră pentru război a fost – lucru ce va fi reproșat ulterior – insuficientă, atât în materie de strategie, cât și de intendență. „Alimentele – scria Mihail Văgăonescu, la

²¹ *Ibidem*, p. 180.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, p. 183.

²⁴ *Ibidem*, p. 195.

²⁵ *Ibidem*, p. 196.

²⁶ *Ibidem*, p. 204.

²⁷ *Ibidem*, p. 205.

²⁸ I.I. Stoican, *Crîmpee din tragica noastră epopee...*, București, Editura Cartea Românească, 1921, p. 140.

²⁹ Mihail Văgăonescu, *op. cit.*, p. 230.

³⁰ *Ibidem*, p. 240.

³¹ *În jurul lui Bacovia*, Bacău, Babel, 2011.

9 decembrie 1916 – nu mai sosesc, iar îmbrăcămintea oamenilor ce să mai spun: rupți ferfeniți de se vede pielea și tot cârpind [hainele lor] au ajuns ca antereul lui Arvinte”³². Expresia „antereul lui Arvinte”, reminiscență din teatrul lui Alecsandri, pe care diaristul o va mai relua în câteva locuri, era un mod de a face haz de necaz. Concret însă, ea însemna că soldații trebuiau, nu o dată, să taie bucăți din poalele propriilor mantale pentru a le folosi ca tălpi de opinci ori ca petice pentru diverse rupturi, produse din cauza sutelor de kilometri făcuți pe jos, după retragerile din Oltenia, Dobrogea și Transilvania, a mersului – în anumite misiuni – pe coate și genunchi, a trecerilor prin rețele de sârmă ghimpată. De reținut că aceleași „efecte” erau purtate încontinuu, fără a le dezbrăca, săptămâni și chiar luni în șir. Mizeria traiului sub pământ – în tranșee și bordeie – a dus la apariția și răspândirea păduchilor (de cap și de haine). „La căldura sobei din subterana mea, mă desfac la flanela de pe piele – notează, la 26 februarie 1917, cel citat – și găsesc multe «noutăți» [numite, alteori, «gângănii», «insecte»] cu care m-am deprins ca țiganul cu scânteia”³³.

Situații asemănătoare se întâlneau și pe alte fronturi. Bucovinean, supus austriac, Toader Hrib a fost dus să lupte pe frontul italian. În cronica sa³⁴, el descrie – simplu și sugestiv – oroarea pe care i-au produs-o, pentru tot restul vieții, păduchii.

Cum eram veșnic îmbrăcați – cămeșile erau nespălate, doar din când în când primeam cămeși noi și cele murdare și putrezite pe spate le vedeam pline, pline de păduchi. Îmi amintesc cum, într-o iarnă, am găsit pe un tranșeu, unde am mers de am schimbat pe alții, un cojocel nou, aruncat. M-am bucurat că l-am găsit și îl iau să mă îmbrac că tare frig mai era, fără omăt; numai ce am pus mâna pe el, și imediat am simțit ceva pe mâini, când caut să văd pe mâini plin de păduchi care se urcau în sus cu mare grabă; l-am lăsat jos și m-am uitat la el, erau păduchi așa de mulți că umblau unii peste alții ca furnicile în mușuroi, nu mi-am putut închipui cum de-au putut strânge stăpînul cojocului așa de bogată turmă, așa ceva nu am mai văzut nici până atunci, nici de atunci, de multe ori în cei 50 de ani care au trecut îmi aduc aminte de acest cojoc³⁵.

Un pericol greu de evitat, în promiscuitatea generată de război, păduchii, transmitători de tifos, au provocat numeroase victime, îndeosebi printre cei debilitați de rigorile iernii, de subalimentație, de oboseală – indiferent de vîrstă – murdari. „Azi e o crimă să fii murdar, chiar dacă haina ți-e făcută din petece”, afirma, în chip de avertisment, dr. [Haralambie] Botescu, înainte de a deveni el însuși victimă³⁶. De unde și accentele imperative pe care le pune în sfaturile sale:

„Utilizați mult și des leșia, din cenușa sobelor” [...] „Dacă aveți norocul să posedați săpun [...], măcar o dată pe zi, întindeți-l pe mâini și corp, inclusiv capul [...]. Dacă sunteți din cei ce puteți să aveți spirt sau spirt camforat, benzină sau gaz, deși cu economie, faceți câte o frecție pe corp, măcar la 2-3 zile o dată [...]” „Dacă vă duceți pe la spitale [...], când vă reîntoarceți, lăsați hainele afară la ger, ștergeți-vă bine pe picioare, scuturați-vă bine corpul și apoi după ce v-ați spălat pe mâini și pe față, puteți să vă îmbrățișați pe cei scumpi și dragi vouă!”³⁷. „Să fim curați și să ne ferim de a veni în contact cu persoane de o curățenie dubioasă”,

³² Mihail Văgăonescu, *op. cit.*, p. 137.

³³ *Ibidem*, p. 211.

³⁴ *Cronica de la Arbore*, Iași, Junimea, 1972.

³⁵ *Ibidem*, p. 52.

³⁶ „Tifosul exantematic”, în *România*, 1, nr. 42, 15 martie 1917, p. 1.

³⁷ *Ibidem*, p. 2.

cerea, într-o conferință de presă, doctorul Jean [Ioan] Cantacuzino³⁸.

A fi curat echivala cu un gest patriotic. Tifosul – s-a spus – era „o boală nouă pentru țara noastră”³⁹. Anterior, mai exact în 1916, fusese o epidemie în Serbia și una, stinsă repede, căci se produsese vara, în Cadrilater, „mai ales în populația turcă”, la Bazargic de pildă⁴⁰. Prin urmare, deducția doctorului⁴¹ era că „maladia ne-a fost importată, incontestabil, parte de către prizonieri, parte de către trupele aliate”, ea fiind endemică la ruși. Tifosul – denumit în popor lîngoare – are o evoluție „furtunoasă”. Cum se manifestă?

„Indispoziție, durere de cap, greutate în membre, la încheieturi, slăbiciune, temperatura se ridică brusc la 40,5 [grade], gură uscată, limbă încărcată și crăpată, ochi tulburi, injecțai, obrazul roșu, delir cu accese de fugă. Pofta de mâncare scăzută. În ziua a șaptea – a opta apare *exantemul*, adică erupția”, niște pete roșii, pe cap, pe antebrate și pe coapse. „Pânțele devine escavat, sensibil în regiunea ficatului și a splinei. [...] Cordul slăbește, pulsul [devine] neregulat, respirația grea, temperatura nu vrea să scadă. Dacă după 10-12-15 zile bolnavul scapă, convalescența nu întârzie să se arate cu toate urmările bune”⁴².

Extrem de puțini (între aceștia generalul N. Petala, comandantul Corpului I de armată) au ajuns la un atare final optimist. „Mărturiile timpului vorbesc – se arată într-un „Dosar” al revistei *Historia*⁴³ – de 300.000 de morți”. „Un singur corp de armată a pierdut pe timpul refacerii, în interiorul Moldovei [acțiune începută în februarie 1917], enorma cifră de 13.000 de oameni”, preciza generalul Alexandru Averescu⁴⁴, imputând lipsa măsurilor pentru combaterea răului. „Nici nu se putea altfel. Pregătirea sanitară a armatei fusese încredințată miniștrilor de interne și lucrări publice!... Probabil că – ricana el – inspectoratul general al serviciului sanitar era însărcinat cu pregătirea șoselelor”⁴⁵. Trebuiau etuve, spălătorii, dușuri, pentru „despăducherea riguroasă și absolută”, și, nu în ultimul rând, o atitudine curajoasă. Tifosul fiind „o boală lipicioasă” (cum o definea dr. Botescu), pentru a-i limita răspândirea, trebuia procedat fără sentimentalism la izolarea bolnavilor: „îndurați-vă a vă despărți de cel atins, – suna recomandarea sa – oricât de scump v-ar fi: suntem în vremurile sacrificiilor individuale și fiecare în parte nu însemnăm nimic față cu pericolul ce constituim pentru alții, când suntem infectați”⁴⁶. La o zi după apariția articolului său, ziarul i-a anunțat îmbolnăvirea, în urma unei inspecții la spitalul din Trușești, apoi, după o săptămână (24 martie 1917), decesul. Pe rând au fost „răpuși de tifos”, „împlinindu-și datoria” (cum sunau fereparele), dr. Stamatopol, dr. C. Popescu-Azuga, dr. Eugeniu Felix, profesor la Facultatea de Medicină din București, dr. I. Vișoiu-Cornățeanu, conferențiar la aceeași facultate, dr. Jean Clunet (francez), care reușise, în spitalul său din Iași, să reducă mortalitatea de la 10 la 40 la sută. În total, au căzut

³⁸ *România*, 1, nr. 51, 24 martie 1917, p. 1.

³⁹ Dr. Stamatopol, „Apariția tifosului exantematic la noi”, în *România*, 1, nr. 49, 22 martie 1917, p. 1.

⁴⁰ „Informațiuni”, în *România*, 1, nr. 34, 7 martie 1917, p. 2.

⁴¹ *Loc. cit.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ 10, nr. 98, februarie 2010, p. 25.

⁴⁴ *Răspunderile*, București, Editura „Ligei Poporului”, 1918, p. 45.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ „Tifosul exantematic”, *loc. cit.*, p. 1.

victime tifosului 250 de medici și farmaciști, și 1000 de sanitari⁴⁷.

4. Refugiul. Când citesc știri despre „migranți”, îmi revin în minte, nu o dată, scene din refugiul meu, în primăvara lui 1944, și mă gândesc cu imensă groază la eventualitatea repetării lui. Am primit ordin ca să evacuăm satul într-o zi, să trecem peste apă (apa Sucevei) la vecini. Tata nu era acasă, eu împlineam patru ani... Refugiul e așadar o „temă” trăită, la care rezonez spontan. Din cauza presiunii timpului, lucrurile se petrec precipitat, într-o atmosferă tensionată, de vie agitație, confuză, amestec de strigăte, lacrimi, gesturi de neputință sau disperare. Teamă și graba afectează luciditatea, fapt care generează dezordini. Așa s-a întâmplat și în 1916, după retragerea armatei din Ardeal și înfrângerile succesive din Oltenia, Dobrogea și Muntenia. Mulțimi de oameni au luat atunci calea Moldovei, cât mai în adâncul ei. Simultan, aveau loc recrutări de alte contingente. Familii întregi s-au dezrădăcinat și s-au dislocat. Majoritatea au plecat fără adresă, iar unii s-au despărțit pe drum ori s-au rătăcit. Nesiguranța relativă la ceea ce li se întâmplă influența negativ moralul ostașilor, care, din cauza fluctuațiilor frontului, și ei erau mereu în mișcare. Pentru a ajuta la restabilirea legăturilor, ziarul *România* a introdus și a permanentizat (cu excepția unui singur număr, cel din 26 aprilie 1917, când e cedată unor ferpape) rubrica „Întrebări despre dispăruți”, care e cel mai emoționant document despre migrația internă din acei ani. Acolo – vorba unui scriitor din redacție – „în trei rânduri e o dramă cum n-a închipuit Eschyl”⁴⁸. Fiecare anunț conține această întrebare, însă modurile de a o pune diferă de la persoană la persoană. Intensitățile sunt diferite, ca-ntr-un oratoriu al durerilor.

Sunt căutate soții cu copiii și mame:

„Cine știe ceva de soția mea Paraschiva Costea Florea din Ialomița – Pribegi, refugiată împreună cu 6 copii înspre Tecuci? Rog din inimă să fiu anunțat la adresa mea Costea Florea, sergent, com[una] Deleni, jud[eu] Vaslui”⁴⁹. „Cine știe de soția mea Constantina Băloi din comuna Murighiol, jud[eu] Tulcea, cu copiii Alexandru, Vasile, Maria și Gigi, este rugat să-mi comunice la adresa plotonier Băloi, Spitalul de evacuare no 18, Nicolina – Iași”⁵⁰. „Rog cine știe de mama Ilinca Iliescu și [de] soția Lucreția Iliescu, din comuna Almaju, jud[eu] Dolj, refugiate. Rog a-mi da lămuriri pe adresa Gheorghe A. Iliescu, strada Albineț, no 23 A, casele d-lui David, Iași”⁵¹.

Sunt căutați frați:

„Rog pe toți d-nii cititori ai acestui ziar și prietenii mei cine știe despre fratele meu Dumitru Gh. Vlaicu, măcelar, refugiat din Câmpulung, să-mi răspundă sau să vină el să mă caute pe adresa Vlaicu Ion, divizionul coloane munițiuni etape al Diviziei a III-a peste râsul Siret de gara Sascut [!], căt[unul] Ruginoasa”⁵². „Rog pe iubiți[i] camarazi de arme și pe orice persoană cine știe de frații mei Nicorescu S. Ștefan din reg[imentul] 9 Artilerie, bateria specială, contingentul 1917 și D-tru Nicorescu, notar în comuna Dobroteasa, jud[eu] Olt, refugiat în Moldova, ami [sic!] comunica pe adresa Nicorescu Florea, spitalul militar

⁴⁷ Cf. și *Historia*, loc. cit.

⁴⁸ Cyrano [George Ranetti], „Cine știe?...”, *România*, 1, nr. 55, 28 martie 1917, p. 1.

⁴⁹ *România*, 1, nr. 81, 25 aprilie 1917, p. 2.

⁵⁰ *România*, 1, nr. 43, 16 martie 1917, p. 2.

⁵¹ *România*, 1, nr. 98, 7 mai 1917, p. 2.

⁵² *România*, 1, nr. 89, 3 mai 1917, p. 2.

«Vasile Lupu» Iași»⁵³.

Sunt căutați fii: „Cine știe de caporalul Ciobanu Ioan, reg[imentul] 27 Bacău, bateria 53 mm., face o faptă extrem de umanitară a comunica mamei sale Marieta Ciobanu, strada Tecuci no 113, școala Agenți sanitari Galați⁵⁴. Îmbinări de stil politicos și stil familiar, rugămințile au, adesea, accente patetice: „Rog din suflet...”, „Rog cu multă insistență...”, „Rog călduros...”, „Rog din suflet, cu multă recunoștință...”, „Rog fierbinte...”, „Rog cu lacrimi...”, „Rog respectuos și cu lacrimi...”. „Întrebările...” sunt publicitatea cu cele mai multe lacrimi. Pentru informații, se oferă și recompense (unii le zic „premii”), după posibilități: – 10 lei, 50 lei, 200 lei, 500-1000 lei. (Pentru comparații: ziarul costa 10 bani.) „Cine știe de fiul meu Constantin Genunchi din comuna Hirșova, județul Constanța, refugiat cu 300 oi [...] i se va da 50 lei recompensă”⁵⁵. „Rog cine știe despre soția mea Teodora N. Tanase, refugiată din Ostrov, jud[etul] Constanța, este rugat a-mi scrie pe adresa plutonier major Tanase Nicolae, reg[imentul] 35 P.a. Bîrzești, jud[etul] Vaslui, va primi o recompensă de 200 lei”⁵⁶. „Aurel și Titu D. Ionescu din Craiova, fiii intend[entului] căpitan D. Ionescu de la Corpul I armată activ – refugiați din Oltenia în noiembrie trecut. Cine știe unde sunt este rugat să comunice părintelui lor la Cuartierul Diviziei 4-a activă, și vor primi o recompensă de 500-1000 lei”⁵⁷. Sunt căutați socri, sunt căutate nepoate, într-un cuvînt sunt căutate „neamurile”. „Cine știe ceva...” și „Cine știe unde...” sunt întrebările cele mai frecvente. Apoi: „Cine știe dacă...”. Ce-i ce o pun pe aceasta vor adevărul: „oricum ar fi vestea, o voi primi cu recunoștință”, declară unul; „oricare ar fi soarta”, admite altul, apăsător – se vede – de incertitudini. Se așteaptă la rău, dar în același timp și speră. În fapt, toate căutările au ca resort speranța. O supapă de eliberare a neliniștilor, rubrica „Întrebări despre dispăruți” e interesantă și prin alte date: ea relevă, de pildă, cine erau refugiații, ce profesii aveau, care sunt locurile de unde au plecat. Erau învățători, preoți, avocați, procurori, judecători, funcționari, polițiști, notari, antreprenori, ciobani, viticultori, comercianți, ingineri, mecanici, cazangii, fochiști, cojocari, studenți, elevi de liceu etc. Toți provin din „România ocupată”, din sate și orașe, de la vest la est: Strehaia – Mehedinți, Ghighera – „Doljiu”, Craiova, Rovinari – Gorj, Zăvoani – Rîmnicu Vîlcea, Slatina, Calafat, Călărași, Belitori – Teleorman, Piua-Pietri – Ialomița, Amărăștii de Jos – Romanați, Gurbănești – Ilfov, Bunget – Dîmbovița, Cîmpulung, Ciulnița – Muscel, Provița de Sus – Prahova, București, Brăila, Tulcea, Tortoman – Constanța etc. După nume sunt români: Păunică Fermecatu, Preda Prună, Ioan Păsărică, Tache Șarpe, Aneta Pitonog, Gheorghe Baltag, Ionică Bunesu. Rar cîte un armean, macedonean sau italian: Constantin Pontomian, Tașcu Pandifrangă, Luigi Pitorela. Cel mai înstărit pare un Matei Ghimbășeanu, care întreabă: „Cine știe de oile mele refugiate de pe moșia Miloșești, județul Ialomița, în număr de 1400 [...]”. Marii moșieri și bogătași se puseseră la adăpost din vreme, iar unii plecaseră spre Kerson, Odessa sau Petrograd. De regulă, militarii despre care se întreabă ori care cer răspunsuri – aspect de asemenea demn de cercetat – sunt soldați și grade mici: caporali, sergenți, plutonieri, plutonieri-majori, din toate armele: artileriști, grăniceri,

⁵³ *România*, 1, nr. 107, 21 mai 1917, p. 2.

⁵⁴ *România*, 1, nr. 36, 9 martie 1917, p. 2.

⁵⁵ *România*, 1, nr. 80, 24 aprilie 1917, p. 2.

⁵⁶ *România*, 1, nr. 84, 26 aprilie 1917, p. 2.

⁵⁷ *România*, 1, nr. 56, 29 martie 1917, p. 2.

cercetași, pionieri, aviatori etc. Cutare face parte din „compania de mitraliere”, cutare din „bateria de tunuri mici de câmp”, cutare din cea de „obuziere grele”, cutare din „escadronul de ștafetă”, cutare din „batalionul de specialități”, cutare din „coloana de subzistență”, cutare „dintr-un grup de aeronautică” ș.a.m.d. Locul nu era decât momentan sigur, căci puteau fi „vărsați” (detașați) oricând în alte părți, după nevoi. De aci repetatul, jalnicul „Cine știe?...”

5. O vizită (cu adevărat) istorică. Enervat de apariția unei caricaturi a Simonei Halep în *Charlie-Hebdo*, după ce aceasta a câștigat la Roland Garros (bază sportivă care poartă numele unui celebru aviator mort în 1918, la numai 30 de ani), un fan a considerat oportun s-o asigure: „Zâmbetul tău valorează mai mult decât istoria Franței”, enormitate pe care cei din redacția tabloidului *Libertatea* au pus-o în titlul unui articol⁵⁸. Când am văzut-o, mi-am amintit de o declarație – total opusă ca sens – a doctorului Ioan Cantacuzino: „România poate să piară, pentru ca Franța să trăiască”. Înțelesul acestei afirmații paradoxale era că numai dacă Franța va supraviețui, atunci și România va fi salvată. Politicienii care au decis intrarea țării noastre în marele război – lucru ce trebuie precizat – au fost integral francofili. „Ionel [Brătianu] – observa cineva – în inima lui era cu Franța”. Ne-am alăturat Quadruplei, întrucât în componența acesteia figura Franța, „sora noastră mai mare”. Ea avea – cum va sublinia președintele Wilson – „toate delicatețile gândirii și toate îndrăznelile inimii”⁵⁹. Principiile ei de libertate și democrație (principii însușite și de „Rusia nouă” a principelui Lvoff, a lui Miliukoff și Kerenski, și de America) au marcat direcția politică a războiului. Numele său suna convingător chiar și pentru oamenii simpli. „Franța – scria Sadoveanu într-un editorial care îi avea în vedere pe aceștia – este țara de unde au pornit ideile de omenie și de înfrățire între cei mari și cei mici”⁶⁰. După începutul dezastruos de campanie din toamna lui 1916, când teritoriul ne era ciuntit rău, Franța ne-a ajutat, cu instructori și puști fabricate la St. Etienne, la refacerea armatei și, mai ales, la redresarea morală. Nivelul încrederii scăzuse dramatic. Într-un interviu acordat ziarului *L'Intransigeant* (8 martie 1918), Regina, „suflet tare”, ar fi declarat: „Pot spune, fără să mă înșel, că desperarea era în toate sufletele, afară de două: generalul Berthelot [șeful misiunii militare franceze] și eu – noi singuri am păstrat speranța”⁶¹. Generațiile actuale nu cunosc ceva similar și nu-și pot imagina cum e să fii, ca țară, pe marginea prăpastiei, în agonie, și câtă nevoie este în atare răstribite de un „ajutor frățesc”. Pentru risipirea îndoielilor și întărirea încrederii, Franța ni l-a trimis pe Albert Thomas, ministrul armamentului și furniturilor de război, un bărbat energic și perseverent, „în înfățișarea căruia – îl descria Petre Locusteanu – s-a amestecat parcă un preot, un muncitor și un poet, ca să întrupeze pe oriunde se arată sfințenia muncii și frumusețea ei eternă”⁶². Înainte de a sosi la noi, el s-a oprit la Petrograd și la Moscova (unde a fost numit „cetățean de onoare”), pentru a se informa asupra situației celuilalt aliat, care după revoluția din februarie provocase îngrijorări. Momentan, lucrurile i s-au părut sigure în ceea ce privește disponibilitatea de a continua războiul pînă la capăt, adică pînă la victorie. La Moscova, la o întrunire la care participa și Kerenski, ministrul de război, i s-a replicat în modul cel mai ferm:

⁵⁸ Nr. 9371, din 15 iunie 2018, p. 2.

⁵⁹ *România*, 1, nr. 56, 29 martie 1917, p. 2.

⁶⁰ „Cuvântul Regelui – Către soldați”, în *România*, 1, nr. 73, 17 aprilie 1917, p. 1.

⁶¹ Apud D.D. Pătrășcanu, *În fața națiunii*, Ed. Librăriei H. Steiberg & Fiu, 1925, p. 23.

⁶² „Albert Thomas”, în *România*, 1, nr. 105, 19 mai 1917, p. 1.

„Franța nu trebuie să fie neliniștită: de partea noastră nu poate fi vorba de o pace separată. Noi considerăm orice îndoială în această privință ca o insultă”⁶³. Îndoielile nu erau însă nejustificate. Mereu aveau loc congrese și mitinguri, încheiate cu „rezoluții” și „apeluri”, unele favorabile menținerii angajamentelor, altele potrivnice. Pe front – fenomen care se va accentua în lunile următoare –, sub influența agitatorilor „maximaliști” (partizanii lui Lenin), se produceau acte de indisciplină, demisii ori dezertări masive și „înfrățiri” cu dușmanul. Chiar numai după câteva zile a izbucnit și „incidentul” din Kronstadt!... – Thomas a intrat în țară pe la Mihăileni, venind de la Cernăuți. A fost așteptat ca un aducător de vești bune, „cu dor”. Pe drumul către capitală, la popasuri, s-a strigat „Trăiască Franța!” În Iași, la Palatul Mitropolitan, unde a fost găzduit, l-au primit Î.P.S. Pimen (cu un scurt discurs) și Vintilă Brătianu, ministrul de război. Vizita a durat trei zile și a avut un program dens. Thomas a participat la o ședință a Consiliului de Miniștri, s-a întâlnit cu subcomisiile pentru reforme ale Parlamentului, a mers la o întrunire cu soldații și muncitorii ruși, a primit o delegație de profesori universitari, a vizitat aviația locală și spitalul francez din clădirea Institutului „Notre Dame de Sion”, a asistat la manevrele (trageri cu tunul și atacuri de infanterie) de la Hârlău, a fost prezent la vila „Greerul” când, din inițiativa unor parlamentari, aceasta a fost declarată „Casa Franței”, pentru savanții, artiștii și călătorii „care ar veni în România spre a cunoaște Patria și Națiunea noastră”. Oaspete în „vremuri grele”, a impresionat peste tot prin oportunitatea mesajelor. La cuvintele de întâmpinare ale mitropolitului, a răspuns, de pildă, cu asigurarea că „visul de aur [al României] va fi realizat”. În discuțiile cu profesorii universitari „a accentuat din nou legitimitatea aspirațiilor noastre naționale”. La dejunul din pădurea Pârcovaci, de după manevre a strigat: „Trăiască România întregită și liberă!” Apelând la sentimentul lor de justiție, și fiindcă simțea că în unii dintre ei a început să încolțească teza (lansată de propaganda germană) despre o „pace fără anexiuni” și „fără indemnizare” (plățile pentru stricăciuni), pe soldații și muncitorii ruși i-a întrebat: „– Dv. nu vreți să ne reluăm Alsacia și Lorena, pe care Germania trebuie să ni le restituie?” „Da! Da!”, i s-a răspuns. „Dv. nu sunteți de părere că trebuiesc reconstituite statele invadate de inamic?”. Răspunsul, însoțit de aplauze, a fost același⁶⁴. La sfârșitul întrunirii, aceștia l-au ridicat pe brațe și l-au purtat așa, în ovații, până la ieșire. Nicăieri n-a recurs la limba de lemn a diplomației: „nu vin aci – a și zis de altfel – să adresez cîteva complimente oficiale și banale”. Îndeplinindu-și cu brio solia, a semănat cuvinte memorabile. Momentul culminant al vizitei sale l-a constituit „recepțiunea parlamentară”, desfășurată la Teatrul Național, pe care ziarul *România* a relatat-o sub titlul „Înfrățirea Franco-Română”, pus pe șapte coloane. Dovadă că impactul acelei adunări omagiale a fost puternic, Nicolae Iorga își începe *Memoriile* (care sunt, în fapt, un jurnal) cu o pagină despre acest eveniment, laudativ față de naturalețea celui venit de departe și critic față de oratoria alor noștri și de o parte a invitaților la manifestație:

17 mai [1917]. Primirea la Parlament a lui Albert Thomas. Nimic nu s-a schimbat în atitudinea lui de camarad căruia nu-i pasă de formă. Și ce curios apar discursurile solemne ori revărsarea de aprinsă elocvență populară a lui Morțun [V.G. Morțun, președintele Camerei; au mai vorbit primul-ministru I.C. Brătianu și Em. Porumbaru, președintele Senatului] față de aspectul lui de sinceritate neglijată și față de comunicativitatea spontană a elocvenței lui, în care doar unele

⁶³ „D. Albert Thomas la Moscova”, în *România*, 1, nr. 98, 12 mai 1917, p. 2.

⁶⁴ „Dl. Albert Thomas în România”, în *România*, 1, nr. 104, 18 mai 1917, p. 2.

sunete de glas și unele gesturi largi arată că-și dă seama de existența unei mari adunări venite să-l admire și să-l aclame. – După cuvintele lui, banchet în toată forma, pentru toți nechemății care se îmbuibă, pentru cocoanele din lojă al căror orientalism n-a înțeles nimic decât că e un mare spectacol francez, pentru personalul birourilor și pentru toată lumea de afară⁶⁵.

Sinceritatea lui Thomas pornea de la ideea că „Între frați trebuie să spunem adevărul întreg”, că trebuie să existe certitudinea loialității, capitol la care niciodată n-am prea excelat. Din discursul său n-au lipsit elementele evocatoare de afinități, de un „lirism înalt”, însă fondul l-a ocupat prezentarea tendințelor emergente în acel ceas („În lume, de câteva luni, – a relevat el – este numai o suflare de democrație care se ridică”) și a principiilor care determină necesitatea de a continua lupta: „Dreptul popoarelor de a dispune de ele însele. Dreptul naționalităților să trăiască în independență și unitate. Dreptul tuturor românilor să reentre în patria română”. Oratorul a reafirmat de la tribună ceea ce declarase și într-un interviu, anume că „aliații nu vor întârzia un moment să-și facă datoria față de aspirațiile naționale românești”⁶⁶. Fiecare din frazele mai viguroase, mai pregnante, mai asigurate a fost răsplătită cu aplauze: „aplauze vii”, „aplauze frenetice”, „aplauze prelungite și entuziaste”. „Încurajatoare pentru inimile noastre”, vizita lui Thomas (care azi ar fi obiectul unei scurte știri) a fost importantă prin infuzia de încredere pe care a transmis-o. Încrederea era articolul cel mai dezirabil. „Va fi învingător – avea să spună, în Camera franceză, președintele de Consiliu Ribot –, acela dintre adversari care va avea mai multă forță morală”⁶⁷, iar finalmente acest lucru s-a dovedit a fi adevărat⁶⁸.

BIBLIOGRAFIE

- Averescu, Alexandru, *Răspunderile*, București, Editura Ligei Poporului, 1918.
Călin, Constantin, *În jurul lui Bacovia*, Bacău, Babel, 2011.
Crainic, Nichifor, *Zile albe, zile negre. Memorii*, București, Casa Editorială „Gândirea”, 1991.
Duca, I.G., „Ultimele zile ale neutralității”, în *Memorii*, II, București, Editura Helicon, 1993.
Hrib, Toader, *Cronica de la Arbore*, Iași, Junimea, 1972.
Iorga, Nicolae, „Ceasul...”, în *Voința obștii românești*, București, Editura Militară, 1983.
Iorga, Nicolae, *Memorii*, Vol. 1, 1917-1918, București, Paul Editions, 2018.
Iorga, Nicolae, „Teodor Aman. La pomenirea lui”, în *Ramuri*, 12, nr.1, 1 martie 1919, p. 3.

⁶⁵ Vol. 1, 1917-1918, Paul Editions, 2018, p. 7.

⁶⁶ *România*, 1, nr. 105, 19 mai 1917, p. 2.

⁶⁷ „Parlamentul francez și condițiile păcii”, în *România*, 1, nr. 115, 30 mai 1917, p. 2.

⁶⁸ Textul alăturat – parte dintr-o suită mai amplă – a avut ca primă destinație revista *Acolada* din Satu Mare. Însotit și de alte considerații (despre sentimentul latinității, de pildă), l-am prezentat în cadrul colocviului *Contribuții românești la patrimoniul cultural european: Tristan Tzara 55, Benjamin Fondane 120*, cu un scurt epilog referitor la inanitatea vorbelor mari, gen *veșnic*, *niciodată* etc., care ne fac imprudenți în fața eventualității repetării anumitor lucruri și fenomene. Ansamblul concluziilor ce trebuie subliniate este – se înțelege – mai bogat și mai divers. Unele dintre ele sunt strâns legate însă de fragmentele care nu figurează în forma prezentă a textului. De aceea renunț aci la amintitul (în titlu) epilog. Lipsa lor de suport le-ar diminua pregnanța sau ar crea incertitudini în receptare. Sper ca la locul lui (adică la sfârșitul întregului text), epilogul să fie convingător și cu o rezonanță mai vie în actualitate.

Marghiloman, Alexandru, *Note politice*, Ed. Machiavelli, 1994.

Pătrășcanu, D.D., *În fața națiunii*, Ed. Librăriei H. Steiberg & Fiu, 1925.

Stoican, I.I., *Crimpee din tragica noastră epopee...*, București, Cartea Românească, 1921.

Văgăonescu, Mihai, *Viața în război. Însemnări zilnice de pe front 1916-1918*, București, Editura Casa Școalelor, 1925.

Publicații periodice

Ziarul *România*, martie-mai 1917.

Ziarul *Libertatea*, nr. 9371, din 15 iunie 2018, p. 2.

Dosarul tematic al revistei *Historia*, 10, nr. 98, februarie 2010.

CENTENAR. SENSURI, REPREZENTĂRI, SCHEMATIZĂRI

En parlant du Centenaire. Représentations discursives et ambiguïtés sémantiques

Les représentations médiatiques de certains événements historiques importants supposent des stratégies discursives complexes, qui mobilisent, au-delà des aspects strictement linguistiques, les éléments d'un imaginaire collectif empreint de sentiments et d'émotions de toutes sortes. Nous allons observer que la célébration, en 2018, de cent ans depuis la formation de l'Etat National Roumain mène à l'apparition des contextes parfois insolites dans lesquels apparaît le terme *Centenaire*. C'est une rhétorique qui sous-tend des fins persuasives précises. Au-delà de la mise en marche des stratégies oratoires inédites, on peut saisir l'apparition de certains stéréotypes qui, tout en récupérant une signification historique et culturelle, sont conçus comme des arguments nécessaires pour la circulation des messages propres à la société de consommation.

Mots-clés : *discours, persuasion, émotions, stéréotypes, Centenaire*

În dicționarul *Petit Robert* al limbii franceze (p. 328), termenul *centenaire* este consemnat, pe prima poziție, cu valoarea sa adjectivală, referitoare la ceea ce trăiește de cel puțin 100 de ani (*un chêne centenaire* - *un stejar secular*). Valoarea de număr a adjectivului este veche, datând din 1370. Încă și mai veche, din 1080, este atestată forma franceză a adjectivului numeral, *cent*, din latinescul *centum*. În schimb, valoarea substantivală derivată apare mult mai târziu, în 1778, și poate desemna atât pe cel, cât și pe cea care are calitatea sus-menționată.

Substantivul masculin cu semnificația de *aniversare de 100 de ani a unei persoane sau eveniment* apare mai târziu, în 1785, și cunoaște o extindere rapidă, ajungând să fie derivate prin compuși precum *bi* sau *tricentenaire*. De proveniență latină, *centenarius* se extinde și în limba română, fiind consemnat în *Dicționarul explicativ al limbii române* (p. 161), fără a se preciza data atestării sale, el fiind, cel mai probabil, un împrumut recent din limba franceză. Substantivului neutru *centenar* i se atașează, ca primă semnificație, cea de eveniment prin care se sărbătorește împlinirea a 100 de ani, iar valoarea adjectivală se referă, la fel ca și în franceză, la ceva care datează de o sută (sau de mai multe sute) de ani. Atât în franceză, cât și în română, apar substantivele masculin, respectiv feminin *un / o centenar / centenară* cu pluralul *centenari / centenare*, referitoare la persoanele care au împlinit 100 de ani. Remarcăm însă faptul că, în limba română, această ultimă accepție este de dată mai recentă, ea fiind inexistentă în *Dicționarul explicativ al limbii române* din 1998, dar prezentă în varianta actuală/actualizată electronic².

În discursul mediatic recent pe care l-am putut observa, cele mai numeroase sunt, firește, actualizările semnificației de eveniment, de aniversare la împlinirea a 100 de ani. Care sunt însă formele lingvistice și discursive pe care această valoare

¹ Universitatea « Vasile Alecsandri » din Bacău.

² <https://dexonline.ro/definitie/centenar>.

semantică o capătă în discursul public prilejuit de aniversarea Unirii?

Luând în considerare, într-o primă etapă, nivelul lexical și gramatical, evidențiem o parte dintre ocurențele pe care le-am înregistrat. Remarcăm, în primul rând, frecvența valorii substantivale. Substantivul, articulat sau nu, *centenar(ul)*, cu funcție de subiect sau complement apare în contexte din cele mai variate, alternând caracterul solemn al desemnării momentului cu ineditul unor contiguități semantice neașteptate: „România la Centenar”, „Centenarul Marii Uniri”, „Omagiem Centenarul”, „O sută de biciclete pentru Centenar”, „O campanie de centenar”, „branduri de centenar”. Importanța evenimentului este subliniată nu doar prin folosirea majusculei în cea mai mare parte a acestor sintagme, marcând, printr-o anumită emfază, solemnitatea unui eveniment considerat capital, ci și, în cazul articulării lui, prin presupuziția pe care o conține, aceea de existență și unicitate a unui moment a cărui notorietate este acceptată în comunitatea lingvistică căreia i se adresează locutorul. O mare parte a atestărilor îmbracă forma atributului substantival, care apare în sintagme precum *Turul Centenarului*, *bucuria Centenarului*, dar și construcții pleonastice cum ar fi *sărbătoarea Centenarului* sau chiar eronate - *jubileul Centenarului*. Ca adjectiv calificativ găsim, în special, sintagmele *România centenară*.

Sensul implicat de număr (100 de ani) este păstrat în toate atestările, dar o privire semantică și pragmatică mai atentă relevă unele ambiguități ale folosirii termenului, unele acceptabile ca urmare a extinderii semnificației, pe cale metaforică și/sau metonimică, altele puternic contextualizate, discutabile, provenind dintr-o retorică marcată de accente subiective, emoționale, chiar patetice pe alocuri.

Astfel, desemnarea evenimentului cu sintagma *Centenarul Marii Uniri* (de la 1918) este cea îndeobște aleasă de către cei ce doresc o circumscriere neechivocă a evenimentului, alăturând substantivului o determinare referențială precisă. Evident, este presupusă competența lingvistică a receptorului, care cunoaște semnificația privind numărul de 100 de ani. În foarte multe cazuri însă, funcționează extinderea de tip metonimic, centenarului fiindu-i atribuite atât sensurile de eveniment, sărbătoare la împlinirea a 100 de ani, cât și un sens cultural mai specific, adecvat doar spațiului cultural românesc, cel prin care se subînțelege că termenul *Centenar* subsumează referința la evenimentul istoric al Marii Uniri de la 1918. Această situație se regăsește, în special, în titlurile articolelor din presă, deoarece publicul vizat este considerat familiarizat cu un anumit tip de discurs propagat în jurul evenimentului pe care îl sărbătorim la 1 decembrie. Dacă ne referim la mediul online, remarcăm faptul că siteurile care și-au asumat un rol de popularizare, cum ar fi *centenarulromaniei.ro*, născut dintr-un proiect independent, sau *centenar.cultura.ro*, pagina web a Ministerului Culturii și identității Naționale preferă să folosească sintagma neechivocă, explicativă: „Ce sărbătorim la Centenarul Marii Uniri? Ce umbrește Centenarul Marii Uniri?”; „Pagină dedicată identității vizuale a Centenarului Marii Uniri de la 1918”.

Ambigue sunt însă desemnări insolite de tipul *sandwich-ul centenar* (*urbangrillfest.ro*), dar și cea, oximoronică, și frecvent întâlnită, de *An centenar* (*centenarulromaniei.ro*). În această situație, discursul publicitar și cel jurnalistic, preferă să înlocuiască atributul substantival, care ar fi fost mai firesc în asemenea contexte (*Sandwichul centenarului*, *anul centenarului*) cu adjectivul calificativ, efectul vizat fiind creșterea impactului mesajului transmis asupra receptorilor. Economia verbală conduce însă la consecințe semantice și chiar deturnări ilare, atunci

când anului sau produselor alimentare le sunt atribuite o durată / vechime de 100 de ani. Confuză poate fi și folosirea în sintagme eliptice a termenului neevidențiat prin majusculă („branduri de centenar”, „campanie de centenar”), deoarece referința la evenimentele organizate cu prilejul sărbătorii, este subînțeleasă într-un chip nu tocmai transparent.

Metonimia este, se știe, o figură prin care, în mod simbolic, se desemnează cauza prin efect, particularul cu generalul, etc. Având ca prim obiectiv dorința de maximă abstractizare, de esențializare a mesajului, exprimarea metonimică alege să accentueze o calitate a referentului, considerată ca semnificativă, în detrimentul altora³. Folosirea abuzivă a unei astfel de generalizări metonimice duce însă, în multe cazuri, așa cum am văzut în exemplele citate, la incongruențe semantice, care întrețin o strânsă legătură cu un anumit gen de schematizare. De aici, inevitabil, un discurs confuz, impregnat de stereotipuri și clișee. Un alt exemplu, preluat de pe siteul rfi.ro, consemnează un interviu cu Vlad Alexandrescu, fost ministru al Culturii, sub titlul, nefericit, *Centenarul este un eșec* (titlul ales aparține, cel mai probabil, jurnalistului). În cuprinsul articolului, aflăm, evident, că este vorba despre modul defectuos în care cel interviuat consideră că a fost pregătită aniversarea momentului, și nu o caracterizare negativă a sărbătorii în sine.

Cum se explică, semiotic și pragmatic vorbind, folosirea abundentă a unor asemenea schematizări? Este cunoscut și admis faptul că reprezentările colective, sociale sau sociolingvistice, au tendința de a se transforma în stereotipuri, prezente în imaginarul comunităților culturale. Stereotipul reproduce o structură socio-cognitivă și rezultă în urma unui proces de fixare a reprezentării în anumite tipare semnificante (« figement représentationnel »⁴), structuri care, uneori, își dovedesc utilitatea în comunicare, asigurând un anumit confort al interacțiunii între membrii aceleiași comunități. De cele mai multe ori, însă, îndeosebi atunci când sunt propagate în discursul social, acest gen de construcții pun în mișcare reprezentări schematizate, creează imagini culturale simplificate, după cum arată și Ruth Amossy, împreună cu A. Herschberg Pierrot în excelentul studiu care le este dedicat⁵.

Discursul stereotip construit și vehiculat în jurul *Centenarului* ilustrează foarte bine această funcție de coeziune, care pune în joc o argumentație despre valori fundamentale, colective, așa cum putem vedea pe siteul guvernului României dedicat centenarului, centenar.gov.ro. Pagina *Centenarul Marii Uniri 2018*, de exemplu, ilustrează punerea în mișcare a unui imaginar lingvistic în jurul sărbătorii, printr-un discurs centrat pe promovarea anumitor valori în care Centenarului îi sunt atribuite dimensiuni naționale și identitare: „Se împlinesc 100 de ani de la Marea Unire a tuturor românilor. Nu putem sărbători mai bine unitatea de atunci a națiunii decât căutând modul de a ne uni mai bine în *proiectul viitorului centenar*. România frumoasă pe care am moștenit-o numită și „dodoloată” așteaptă contribuția noastră pentru a deveni România dezvoltată și mândră a copiilor și nepoților noștri. *Noul Centenar* începe astăzi, el începe cu noi”. Imaginarea, cu mijloacele alegoriei, a unui schimb de ștafetă între vechiul și noul „Centenar”, a unui „proiect” pentru viitor,

³ Cf. Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 67.

⁴ Simina Mastacan, „Le stéréotypage comme forme de construction identitaire”, in *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universității din Pitești, 2010, p. 79.

⁵ Ruth Amossy, A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 2004.

folosirea adjectivului cu conotații tandre și familiale care readuce în atenție o referință culturală și istorică, folosirea repetată a lui „noi” și „noastră” slujind unei anexări deictice a discursului fac parte dintr-o schema narativă specifică comunicării în masă.

Din ce în ce mai mult, la nivelul discursului public, observăm că termenul *Centenar* cunoaște, o folosire metalingvistică, el devine o etichetă, o mențiune, un produs polifonic prin excelență, consecință și rezultat al alterității discursive. Este și cazul sintagmelor pe care le-am mai discutat, de tipul *sandwich-ul centenar*, însă construcțiile asemănătoare sunt numeroase: „Marșul Centenar ajunge la Râmnicu-Vâlcea” (infoprut.ro); „Polițist centenar. Ce se întâmplă când poliția locală face cultură pe bani publici” (ziare.ro); „Ciclul de conferințe Centenar” (ziaruldeiasi.ro); „Concursul de desene Centenar”; „Insigna Centenar” (ziarulevenimentul.ro).

Dacă, așa cum afirmă Patrick Charaudeau, imaginarul este un mod de a înțelege lumea care se naște din mecanica reprezentărilor sociale⁶, că el rezultă dintr-un proces de simbolizare al lumii cu conotații afective și raționale în același timp, putem degaja o dublă funcție a acestuia: cea de creare a valorilor și cea de justificare a acțiunii. Imaginarul Centenarului îmbină aspectele privind promovarea ideii de identitate națională, prin cunoașterea și (re)valorizarea istoriei, cu ideea de sărbătoare publică, într-un demers argumentativ în care sunt angajate autorități naționale și locale, în efortul de a marca într-un mod creativ un eveniment cu valențe simbolice incontestabile. Actualizarea termenului Centenar este semnificativă pentru cele două funcții esențiale identificate. Ne vom mărgini, în cele ce urmează, să enunțăm câteva, fără a putea trasa o linie de demarcație netă între ele.

Argumentația bazată pe promovarea valorilor. Sărbătoarea Centenarului este prezentată ca prilej de susținere și promovare a valorilor culturale prin mediatizarea poveștilor de viață ale unor români născuți în anul Marii Uniri („O viață cât un Centenar”, politiadefrontiera.ro), prin concerte („Concert extraordinar de Centenar” arcub.ro), sau manifestări științifice („Universitatea din București organizează cu ocazia Centenarului Marii Uniri masa rotundă *România Centenar*: identități și crize, națiunea și științele ei”, unibuc.ro) sau concursuri („Căștigătorii concursului *Centenar Creativ*”, cronicaromana.net).

Argumentația bazată pe justificarea acțiunii transformă Centenarul în argument pentru felurite manifestări populare, competiții, evenimente culturale, acțiuni în justiție a căror alăturare cu momentul celebrat devine, uneori, greu de sesizat. Iată unele exemple semnificative: „100dechipuri.ro – analiza comunicării publice privind Centenarul”; „Alianța pentru Centenar, campanie de strângere de semnături pentru modificarea Constituției (în vederea unirii cu Republica Moldova)”; „Ultimele zile de înscriere la concursul de design de obiect Centenar creativ” (institute.ro); „13 logouri propuse pentru Centenarul Marii Uniri de la 1918”; „Program pentru Centenar, la Pașcani. Administrația din Pașcani pregătește o serie de manifestări dedicate centenarului Marii Uniri” (bitto.info); „Tânărul băcăuan în An Centenar”; „Programul Centenar” întocmit în vederea aniversării Centenarului Marii Uniri 1918-2018, la Bicaz (ziarbicaz.ro); „Departamentul Centenar lansează seria de

⁶ « Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux », in H. Boyer (dir.), *Stéréotype, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L'Harmattan, 2007, <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les,98.html>.

dezbatere la Universitatea Ovidius. Semnarea unui „Parteneriat pentru Centenar” (info-sud-est.ro); „Cum ne pregătim de Centenar” (concurs de caricaturi - ziuaveche.ro); „Centenar Fest la Esplanada Arenei Naționale” (infomusic.ro); „Teatrul Metropolis întâmpină 100 de ani pentru România. Sala Amfiteatru a devenit Sala „Centenar” (teatrulmetroplis.ro); „Proiectul 10 pentru Centenar al Consiliului județean Călărași a primit finanțare (obiectiv-online.ro); „Proiectele aprobate de Comitetul interministerial pentru Centenar” (adevarul.ro); „România Mare, primul Centenar”, proiect național al TVR („eveniment de hotar pentru națiunea română”) (tvr.ro); „Propuneri amuzante pentru Centenar 100 de ani în roșu, galben și albastru” (realitatea.net); „Salonul Național de Artă Contemporană - Centenar 2018” (uap.ro); „Pregătiri pentru Turul Centenarului, cursa pe biciclete până la Alba Iulia” (digi24.ro); „Centenarul Marii Uniri: Bicicliști din toate provinciile țării au ajuns la Alba Iulia, după ce au pedalat sute de kilometri” (ziare.com); „Omagem Centenarul: Mausolee pe bicicletă în Vrancea” (ziaruldevrancea.ro); „O sută de biciclete pentru Centenar” (eveniment în Vrancea) (digi24.ro); „Proiect inedit în an centenar: 100 de chipuri ale Unirii de la 1918”, realizate de elevii Liceului de Arte din Alba Iulia.(stirileprotv.ro); „Tricolorul românesc a fluturat, în an Centenar, pe Mont Blanc (presamil.ro); „Tudorel Toader, despre amnistie și grațiere: În an Centenar, legiuitorul ar putea fi generos (realitatea.net); „Corabia de aur – ediție jubiliară în an centenar” (realitateaolului.ro).

Comparații, aluzii, proverbe, metafore, metonimii, personificări, interogații, un întreg arsenal retoric se țese în jurul evenimentului Unirii, care din subiect al sărbătorii devine un instrument, o justificare. Este un discurs care, prin repetitivitate, construiește o percepție reductivă asupra referentului și aduce în prim plan anumite idei, puncte de vedere, percepții ce sunt, în mod automat, atașate aceluia referent (Centenar), inclusiv prin discursurile polemice înregistrate, și care nu lipsesc: „Centenarul Marii Uniri, între circ și pragmatism” (cotidianul.ro); „Avem un an centenar, ce facem cu el?!” (crestinortodox.ro); „Centenarul care ne ia prin surprindere” (Ion M. Ioniță, historia.ro); Sondaj: „Ce înseamnă Anul Centenar?” (stiri.tvr.ro).

Exemplul cel mai pregnant al acestei desemantizări este oferit de încercările de valorificare a Centenarului în context publicitar, de aservire în scop comercial (și chiar de instrumentalizare) a unui eveniment cu ecouri profund naționale și identitare. Publicitatea televizuală pune în scenă, vizual și discursiv, dorințe, temeri, nevoi bazate pe un imaginar colectiv. În acest fel, clasică ciocolată cu Rom, este considerată un simbol național numai bun de valorificat în context de Centenar:

Centenarul este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante momente istorice, astfel că mai mult ca oricând, acțiunile și comunicarea trebuie să fie despre români și România. Tocmai de aceea, în calitate de cel mai dulce simbol al României, ROM păstrează pe ambalaj doar cele 3 culori, care îmbină povestea unui popor în cea mai frumoasă și simplă declarație de mândrie națională și patriotis,

a declarat Diana Bârlan, Group Brand Manager, Kandia Dulce. Sub sloganul: *Rom. Senzații tari. De Centenar.* (editiadedimineata.ro), ni se dezvăluie nu o ciocolată, ci un întreg sistem de valori și o opțiune identitară: „ROM i-a unit pe români campanie cu campanie și le-a arătat cum, cu un strop de ironie și mult haz, putem lupta pentru valorile autentice românești care ne definesc”. (kudica.ro)

Suntem în fața unui scenariu în care stereotipurile identitare românești joacă

un rol determinant, amintind, încă o dată, că rolul publicității este dublu, discursiv și social: „combinând textul cu imaginea, acest discurs social al publicității este poate unul din locurile privilegiate pentru *figurarea* anumitor raporturi sociale, în sensul cel mai concret al termenului.”⁷

Aceeași strategie și în cazul farmaciilor Dona pe TV, care vin și ele cu o campanie „de centenar”: „Branduri de Centenar. Farmaciile Dona au intrat în jocul campaniilor de Centenar”. „Au trecut 100 de ani, dar lucrurile care ne-au unit au rămas la fel. Dragostea e la fel de intensă. Grijă pentru cei dragi e la fel de puternică, iar când sărbătorim tot sănătate ne urăm” (paginademedi.ro), aflăm din mesajul campaniei, în care obsesia pentru sănătate atribuită românilor este plasată într-o retorică ce vizează, înainte de toate, eficiența comercială.

Vinul nu putea lipsi în moment de sărbătoare:

Budureasca vă propune vinurile Centenar. Crama Budureasca a lansat colecția Centenar, pentru a celebra 100 de ani de la Marea Unire din 1918. Vinurile Centenar sunt realizate în ediție limitată, din cei mai buni struguri și cu atenție la cele mai fine detalii. Ele vor reprezenta, negreșit, o piesă de referință în colecția oricărui pasionat și totodată un cadou ideal pentru toți cei ce prețuiesc tradiția și istoria neamului nostru. (colectiacentenar.cramabudureasca.ro).

Eticheta *Centenar* rezzonează cu conotația pe care un vin „de colecție” o imprimă, cea de noblete, de unicitate, de produs special, dedicat cunoscătorilor.

Există și produse bancare plasate sub semnul Centenarului, care beneficiază, și ele, de o reclamă în consonanță cu evenimentul evocat:

Centenarul îți aduce încă un motiv de bucurie. Anul acesta sărbătorim împreună 100 de ani de la Marea Unire. Și cum un motiv de bucurie nu vine niciodată singur, am creat pentru tine depozitul Centenar, depozitul cu una din cele mai atractive dobânzi de pe piață” (depozitulcentenar.ro).

Un depozit de economii, Patria Centenar (patriabank.ro), este și el promovat sub aceeași etichetă.

Un site de vânzări folosește o schemă narativă similară:

Anul 2018 este anul Centenarului pentru România. Se împlinesc 100 de ani de când bunicii și străbunicii noștri au creat România Mare. În acest sens *Lajumate.ro* lansează campania #România la 100 de ani de la Marea Unire prin care punctează momentele-cheie din secolul trecut. (al.ro)

În final, nu putem să nu amintim asocierea ridicolă dintre un aliment considerat tradițional românesc, micul, cu Centenarul, în mesajul publicitar al unui lanț de magazine (*Penny Market*), în care imaginile, grăitoare, vin să completeze, sugestiv, ritmat, dar nedelicat, mesajul verbal: „Cum serbăm noi Centenarul, dacă nu încingând grătarul?” Sandwich-ul și hamburgerul „centenar” de la McDonalds fac parte, evident, din aceeași tentativă primară de anexare gastronomică a sărbătorii. Toată această recuzită necesară vehiculării mesajului publicitar în spațiul public este purtătoarea unor semnificații noi, contextualizate, propunând alăturări inedite, creând analogii profitabile. „Sărbătorește Marea Unire a gusturilor”, îndeamnă reclama la hamburgerul Mc Donalds.

Actualizarea unor simboluri istorice are ceva din modul de funcționare a mitului, așa cum o explică R. Barthes, dacă avem în vedere caracterul lui imperativ,

⁷ Eric Landowski, *La société réflexive*, Paris, Seuil, 1989, p. 137, traducerea noastră.

forța lui de a percuta realitatea fiecăruia dintre noi⁸. Centenarul este, și el, un „obiect magic” care irupe în prezent, fără a mai păstra urmele istoriei care l-a produs. Hamburgerul, micul, vinul, medicamentele, contul bancar, devin, mai mult decât semne ale mitologiei cotidiene, actori într-un spectacol discursiv în care Centenarul apare, cel mult, ca figurant. De altfel, multe din producțiile mai sus menționate se distanțează de accepțiunea amintită despre mit prin caracterul rudimentar al mijloacelor folosite și prin finalitatea concretă, chiar brutală, uzând de manipularea consumatorului.

În concluzie, invocarea Centenarului în mesajele propagate în spațiul public, în special în contextele jurnalistic și publicitar de care ne-am ocupat cu precădere, reflectă, din punct de vedere lingvistic, semiotic și pragmatic dorința de asociere, uneori mecanică, a anumitor particularități identitare naționale cu momentul de sărbătorire colectivă a unui eveniment istoric marcant, fie prin diferite manifestări specifice, culturale, artistice, sportive, fie prin consumul unor produse. Reluarea obsesivă și caracterul deseori paradoxal al enunțurilor, contextelor și structurilor lingvistice preferate ne ducе cu gândul la instaurarea unor stereotipuri care, prin intensă lor vehiculare, întrețin uneori senzația de derizoriu, de festivism, de carnaval, consecință a desemantizării termenului prin alăturarea lui cu acțiuni din care lipsește tocmai autenticitatea trăirii sărbătorii.

În acest fel, termenul de Centenar, în diferitele sale ipostaze gramaticale și discursive, cunoaște o recontextualizare neașteptată. Am putea spune că el iese din cărțile de istorie și capătă o existență autonomă, anexată, uneori, în mod facil, de omul contemporan care se vrea, astfel, nu doar un evocator al istoriei Unirii, ci și un participant activ, chiar un (co)autor al ei peste timp.

BIBLIOGRAFIE

- Amossy, Ruth, Herschberg Pierrot, A., *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 2004.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 197-198.
- Charaudeau, Patrick, „Les stéréotypes, c’est bien. Les imaginaires, c’est mieux” în Boyer H. (dir.), *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris, L’Harmattan, 2007, disponibil la adresa <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les,98.html>
- Coteanu, I., Seche, L., Seche, M. (coord.), *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Univers enciclopedic, 1998.
- Landowski, Eric, *La société réfléchie*, Paris, Seuil, 1989.
- Mastacan, Simina, „Le stéréotypage comme forme de construction identitaire”, în *Langue et littérature. Repères identitaires en contexte européen*, Editura Universității din Pitești, 2010, pp. 79-86.
- Rey-Debove, Josette, Rey, Alain, *Le Nouveau Petit Robert*, Montréal, Dicorobert, 1996.
- Robrieux, Jean-Jacques, *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin, 2015.

⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 197-198.

Varia

LIMBAJ ȘI TIMP ÎN COMPORTAMENTUL UMAN ȘI ÎN COMUNICARE

Langage et temps dans le comportement humain et dans la communication

Cet article approfondit l'analyse du fonctionnement du langage dans la communication, du point de vue de la philosophie du langage. Le sujet parlant construit, à travers le langage, un univers de représentations de son monde et du monde de l'autrui, des sujets ou des objets de la communication. La parole est un instrument qui facilite l'ouverture envers l'autrui, mais qui, dans certaines circonstances, entraîne une mauvaise compréhension et empêche la communication. Le langage maintient une étroite liaison avec le temps, ce qui impose la co-présence et, à la fois, l'interchangeabilité des rôles des (inter)locuteurs, prémisse et condition de la communication. On propose donc une analyse phénoménologique du temps dans le roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

Mots-clés: *langage, communication, compréhension, vérité, temps*

1. Într-un sens larg, s-ar putea spune că darul de a vorbi face parte din ființa umană și că, în principiu, se poate vorbi despre orice. Dar nu oricum, fiindcă cel care vorbește trebuie să se situeze într-un raport față de adevăr, punând în prezență într-un limbaj (al său) o unitate *sui-generis* dintre limbă și gândire, situându-se nu numai din punct de vedere semantic (deși acesta rămâne hotărâtor într-un discurs veritabil), ci și logico-gnoseologic, prin forța lucrurilor acționând aici principiul formulat de W.von Humboldt: „Die Sprache ist das bildende Organ des Gedankens”².

În același timp, limba constituie totdeauna un mod de „a locui” în lume, dincolo de relația subiect-obiect impunându-se ceea ce face posibilă o asemenea relație: „Die Welt des Daseins – scria M. Heidegger – ist Mitwelt. Das In-Sein ist Mitsein mit Anderen” – (Lumea ființării umane este lume împreună cu celălalt) „co-prezență interumană”³.

Într-o altă modalitate (mai mult lingvistică și mai puțin filosofică) s-a precizat:

En parlant, le sujet provoque et résout un manque d'être, l'assume et le domine, se laissant le complice et le garant du désir de l'autre. Ainsi, le dévoilement de la vérité organise-t-il l'espace de la rencontre. Mais la parole est faite pour signifier et être signifiée, avant de s'imposer comme un instrument de communication⁴.

În modalități diferite (nu numai stilistic!) este relevant faptul crucial că prin limbă structura discursului se solidarizează cu modalitatea de a înțelege co-existența

¹ Academia Română.

² W. von Humboldt, „Einleitung zum Kawi-Werk”, in *Schriften zur Sprache*, Reclam, Stuttgart, 1973, p. 45 (*Limba este organul formator al gândului*).

³ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, 12. Aufl., Tübingen, Mohr, 1972, p. 18.

⁴ J.-P. Resweber, *La philosophie du langage*, Paris, P.U.F., 1995, p. 4.

cu ceilalți ca premisă a comunicării. În continuarea versului lui Hölderlin: „Seit ein Gespräch wir sind, und hören können voneinander”, Heidegger nota: „dieses ist jedoch nicht nur eine Weise, wie Sprache sich vollzieht, sondern als Gespräch nur ist Sprache wesentlich”: „De când suntem un dialog și putem să ne auzim unii pe alții”, „aceasta nu este totuși o modalitate în care se efectuează limba, ci în esență limba este numai ca dialog”⁵.

Altfel spus, ființarea umană în lume se fundează în limbă, propunându-se în forma dialogului (a con-vorbirii), dar în orizontul unui limbaj, care, dincolo de faptul de a fi un „mediator” în comunicare, creează și posibilitatea „pierderii ființei”, adică un pericol permanent (nu unul între altele!).

În limbă poate ajunge la cuvânt (la expresie) „das Reinste und das Verborgenste ebenso wie das Verworrene und Gemeine” („ceea ce este cel mai pur și cel mai ascuns, la fel ca și ceea ce este confuz și comun”); „nur wo Sprache ist, da ist Welt”⁶.

2. În fapt, fiecare vorbitor se comportă ca subiect și își organizează spațiul unei întâlniri a limbii cu gândirea într-un limbaj în stare de a face să survină adevărul. Dar cel care vorbește se poziționează (ca vorbitor) în raport față de un altul decât el, iar acesta face de asemenea experiența similară: în măsura în care se poziționează pentru sine o face în același timp și pentru altul (un virtual interlocutor). Așa cum s-a observat:

...la parole suppose toujours la présence réelle ou imaginaire d'autrui: « parole-avec », elle est au niveau de son accomplissement « parole-pour-autrui ». L'autre, en même temps qu'il est interlocuteur, se présente comme la témoin qui réagit à mon propos. Ainsi, à travers des paroles, c'est une reconnaissance réciproque que recherchent les sujets parlants⁷.

Pe acest fond, fiecare (dintre interlocutori) se poziționează (și repoziționează, făcând mai multe experiențe) în raport cu adevărul, context în care finalitatea procesului, anume comunicarea (pe temeiul a ceea ce a surprins fiecare din „dezvăluirea” adevărului – în sensul gândirii grecești antice de *aletheia* – ceea ce nu se ascunde, dar nici nu se arată!) e marcată de inevitabile dificultăți (uneori chiar blocaje!).

Așa cum remarca Fr. Nietzsche, „dezvăluirea” unui „adevăr” se produce numai în sistemul de referință al celui care îl lansează în comunicare, dar veritabila comprehensiune depinde de cel care „înțelege”. În felul acesta, în jocul dintre cel care spune ceva și cel care ascultă, cuvântul devine deschidere și închidere în același timp, adică: dezvăluie și ascunde, se manifestă ca purtător de mesaj și mască, mediator și frână în actul de comunicare.

La fiecare discurs trebuie luat în seamă și ceea ce de-a lungul discursului nu este „spus”, întrucât în enunț „adevăr” apare numai împreună cu ceea ce enunțul în cauză exclude. În acest sens, poate, și rostul aforismelor: „Jedes Wort ist ein Vorurteil”; „Dasselbe Text erlaubt unzählige Auslegungen: es gibt keine «richtige»

⁵ M. Heidegger, *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1963, p. 36.

⁶ *Ibidem*, pp. 34, 35: „numai acolo unde este limbă, acolo este și lume”.

⁷ J.-P. Resweber, *op. cit.*, p. 101.

Auslegung”⁸. (Fiecare cuvânt este o prejudecată; același text îngăduie nenumărate interpretări: interpretare exactă nu există).

Oricum, după Nietzsche, limba ca atare „poartă” în sine mari prejudecăți, care pun în dificultate limbajele de comprehensiune. Aceasta adesea prin chiar modul de prezență a gândului (*Gedanke*): „Jeder Gedanke, wie flüßige Lawa, baut um sich selber ein Burg und erdrückt sich mit «Gesetzten»”⁹.

Conștiința însăși se dezvoltă numai într-o continuă „conversiune” (*im Verkehr*): ea nu ajunge necondiționat la faptul că toți înțeleg sau nu înțeleg „același lucru”; în împrejurări date, unul vrea și să nu înțeleagă „necondiționat” ceea ce un altul spune sau cum o spune. Nietzsche însuși scria că nu vrea să fie înțeles ușor și, înainte de toate, nu „prea repede”, considerând chiar „ceva ofensator” în faptul de a deveni astfel înțeles; căci „a înțelege, înseamnă a egala”:

Es ist schwer, verstanden zu werden... Man soll seinen Freunden einen reichlichen Spielraum zum Missverständnis zugestehen. Es dünkt mich besser mißverstanden als unverstanden zu werden: es ist etwas Beleidigendes darin, verstanden zu werden. Verstanden zu werden ? Ihr wißt doch, was das heißt ? - Comprendre c'est égal¹⁰.

În alt context, referindu-se la „inteligibilitate”, Nietzsche scria:

Man will nicht nur verstanden werden, wenn man schreibt, sondern ebenso gewiß auch nicht verstanden werden. Es ist noch ganz und gar kein Einwand gegen ein Buch, wenn irgend Jemand es unverständlich findet: vielleicht gehörte eben dies zur Absicht seines Schreibers, – er wollte nicht von «irgend Jemand» verstanden werden¹¹.

3. După cele spuse mai sus, devine clar că fără riscuri, fără dificultăți ce țin structural de modul în care se poziționează în același timp interlocutorii, nu există comunicare în genere, și cu atât mai puțin, comunicare perfectă:

in human communication the existential law prevails: a subject who deals with another subject as his object is himself soon put in the same position; that is he becomes treated as an object and thus is treated the same way he has treated others. on this principle of human dialogue, among other things, is based the ethics of altruism: do to other people the same as you have them do to you. nevertheless science of the *human communication is never perfect*, the subjects do not always understand that they are also objects to each other¹².

Este de reținut însă că înaintea chestiunii cu privire la adevăr se pune cea

⁸ Fr. Nietzsche, *Die Nachgelassene Fragmente. Eine Auswahl*, Reclam, 1996: pp. 113, 174.

⁹ *Ibidem*, p. 116: „Fiecare gând, asemenea lavei fluide, construiește în jurul său o cetate, și se înăbușe cu «legi»”.

¹⁰ *Ibidem*, p. 175: „Este greu să fii înțeles... Trebuie să acorzi prietenilor un spațiu de joc abundent pentru înțelegerea greșită. Socotesc mai bine să fiu înțeles greșit decât neînțeles: este ceva ofensator în faptul de a deveni înțeles. Să fii înțeles? Știți însă ce înseamnă aceasta? - A înțelege înseamnă a egala”.

¹¹ Fr. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, V, 381: „Atunci când cineva scrie, vrea nu numai să fie înțeles, ci, negreșit, și să nu fie înțeles. Când cineva găsește că o carte este ininteligibilă, aceasta nu constituie nicicum o obiecție adusă cărții, căci, poate, aceasta ținea chiar de intenția autorului – care nu voia să fie înțeles de «oricine»”.

¹² Eero Tarasti, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, 2000, p. 6.

privitoare la semnificarea „exactă” care ar trebui să o preceadă într-un fel de înțelegere rămasă «în ascuns», de fapt neînțelegere (*Nichtverstehen*). Nu trebuie să considerăm însă aceasta ca pe un neajuns al comprehensiunii, izvorât dintr-o falsă întrebuintare a limbii (care rămâne oricând mijloc „universal” de comunicare).

Situația este cu atât mai complicată, cu cât «înaintea» adevărului se impune o „interpretare” (*Deutung*) pe baza semnificațiilor prezente în discurs. Cu aceasta, „adevărul” este un atribut al unei interpretări temporar valabile, adică al clarificării (*Verdeutlichung*) a ceea ce s-a spus.

Considerarea a ceva ca adevărat (*das Fürwahrhalten*), scria Imm. Kant, este un fapt al intelectului nostru, care se poate baza pe principii obiective, dar care reclamă și cauze subiective în simțirea celui care judecă;

piatra de încercare, cu ajutorul căreia putem distinge dacă considerarea a ceva ca adevărat este convingere sau simplă persuasiune, este deci, privind din afară, posibilitatea de a o comunica și de a găsi considerarea a ceva ca adevărat valabilă pentru rațiunea oricărui om¹³.

Pe acest fond, poate juca un rol de mediere (să-i zicem hermeneutic) „considerarea a ceva ca adevărat” a unei „a treia” persoane, care, pe baza capacităților sale individuale, este în stare „să traducă” ceea ce eu nu înțeleg și să-i dea o semnificație, în care eu să înțeleg aceasta într-o modalitate suficientă pentru mine.

Dar această înțelegere (între persoane determinate) pe bază de mediere se poate realiza numai dacă „persoana a treia” (hermeneutul) adoptă o poziție obiectivă, neinteresată. Cum spunea Kant însă, abia în acțiunea comună se poate arăta în ce măsură persoane diferite sunt în acord în comprehensiunea semnificațiilor¹⁴. Nu trebuie uitat însă că e destul de greu să fii „obiectiv”, deoarece te apropii de text (sau context) cu modul tău de a fi și a gândi.

Trimiterea la acest fel de „a traduce”, prin capacitatea individuală a unei a treia instanțe a condus la o *Deutungs-Kunst* (o artă a interpretării), prin care *discursul* este desemnat ca traducere: a „gândurilor” în cuvinte, a „faptelor” în nume, a „imaginilor” în semne, de la Nietzsche încoace îndeosebi activă pe fondul „artei hermeneutice a medierii”.

Ca urmare, pentru acest context, un „criteriu material general al adevărului”, așa cum încă demult precizase Kant (*Logik*, Bd. IX, *Werke*), nu este posibil, criteriul „generale” ca atare fiind numai formale:

... încercarea pe care o facem asupra intelectului altora cu principiile simțirii noastre, care sunt valabile pentru noi, anume dacă ele au asupra *rațiunii străine* (*fremde Vernunft*) același efect ca și asupra rațiunii noastre, este un mijloc, fie chiar numai subiectiv, nu de a produce, desigur, convingere, dar de a descoperi, totuși, simpla valabilitate personală a judecății, adică ceva în ea, care este simplă persuasiune¹⁵.

4. De aceea, cunoașterea trebuie considerată în mod perspectivă și contextual. Tocmai perspectivitatea devine temeiul faptului că un subiect poate să

¹³ Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, București, Editura Științifică, 1969, p. 610.

¹⁴ Imm. Kant, „Anthropologie in pragmatischen Hinsicht”, in *Werke*, Akademie – Textausgabe, Bd. VII, p. 193.

¹⁵ Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, op. cit., p. 611

spună ceva altuia, iar o gândire ne apare ca „rațională” întrucât se lasă prezentată, explicată și interpretată în așa fel încât, cuprinsă *temporar* într-o „formă definită a adevărului”, să poată fi apreciată ca adevărată sau falsă. *Comunicare reală* are loc atunci când este posibil ca „ceva”, spus de un vorbitor altuia, să semnifice „ceva”. În limbaj kantian: Cel ce gândește că nu-i necesar să-și lase examinat al său *Fürwahrhalten* și altuia, „rațiunii străine” altfel limitată, și să încerce comunicarea cu ea, acela nu-și cunoaște propria condiționare. Mai îndeaproape. „Nu mă voi încumeta niciodată să *am o părere*, fără a *ști* cel puțin ceva, cu ajutorul căruia judecata, în sine numai problematică, dobândește o legătură cu adevărul, care, deși nu este complet, este totuși mai mult decât o ficțiune arbitrară”¹⁶.

Condiționarea comunicării de contexte (variate: ideatice, culturale în genere, sociale) ca și de poziționarea vorbitorilor față de „adevăr”, realizând astfel cunoaștere și comprehensiune, prezintă, așa cum am văzut, o integrare a comportamentului uman într-o resemnificare a lumii în fenomene *tempore simul*. Ceea ce și face necesară considerarea acestora din punctul de vedere al unei modelări a timpului adecvată modului uman de „a locui” în lume și forme dialogate a ființării umane și a interrelațiilor în forme diverse ale comunicării.

Fără a neglija riscurile, am optat pentru ceea ce s-a impus demult în circulația ideilor sub denumirea: „timpul fenomenologic”, în orizontul căruia devine inteligibilă prezența în și prin co-prezență și, respectând direcția timpului cosmic (ireversibilitatea), lasă să fie prezente integral, în toată complexitatea lor, fenomene cum este comunicarea (dar nu numai, ci în genere, modul de a fi „în mediul comprehensiunii” al oricărei creații valorice).

Din gramatica limbilor naturale se impune în acest sens modul participiu, timpul prezent (gândind, mergând, vorbind, cântând etc), îndeosebi prin posibilitatea de a regândi funcția „participării” din teoria lui Platon: ceea ce este în sensibil, este în măsura în care „are parte” de ceva (un model) din suprasensibil, persistă (ființează) prin această participare (la *eidos*-ul a ceva: faptele drepte la ideea de dreptate, gândirile adevărate la ideea de adevăr ș.a.).

Mutatis mutandis, comprehensiunea însăși, în relativitatea (și limitele) ei într-o efectuare (în înțelegerea a ceva de către cineva) este situată în forma „participării” la idealul comprehensiunii totale, care rămâne, pentru condiția umană, doar un orizont în care real nu este scopul final (comprehensiunea ca atare, modelul), ci tensiunea dintre *comprehensiune* și *necomprehensiune*; căci întrebarea privitoare la semnificație provine din *noncomprehensiune*, și abia după interpretarea (*Deutung*) a ceea ce s-a spus, se poate pune întrebarea privitoare la adevărul acestei (spuse).

5. Are loc, astfel, în ansamblu o asociere (specifică) a limbajului cu timpul. Fără aceasta nu-i posibilă comprehensiunea solidarizării dintre *limbaj* și *discurs* în modalitatea determinată a co-prezenței vorbitorului cu «celălalt», ca premisă și mijloc de comunicare.

În fapt, originar „dat” este individul-persoană într-un „timp” ce reconfigurează și „actualizează” modalitățile timpului ca un „acum”, un *prezent*, care nu este al percepției (curgerii timpului): „ein Jetzt, aber ... in einem ganz anderen Sinne, als indem das Jetzt der Wahrnehmung erscheint. Dieses Jetzt ist nicht

¹⁶ *Ibidem*, p. 612.

«wahrgenommen», d.h. selbst gegeben, sondern «vergegenwärtigt»¹⁷.

Ce este, așadar, „timpul fenomenologic” și care ar fi valențele lui aplicative la fenomenul cunoaștere-comprehensiune inerent structurii comunicării – este și rostul incursiunii ce urmează în câmpul fenomenologiei husserliene.

Este vorba, în principal, de modul în care Husserl, prin concepția sa despre timp și conștiința timpului, realizează o formă specifică de „apropiere” de realitate, solidară cu noile tendințe (de la începutul secolului XX) din arta și literatura modernă: „realitate”, dar nu indirect, în imagine, în simbol, în concept, în convenții etc., ci nemediat, așa cum este sesizabilă, ca ea însăși, ca „realitate totală”.

„Analiza fenomenologică” a timpului nu privește

existența unui *timp cosmic*, existența unei durate ș.a., ci timpul care apare, durata care apare. Acestea sunt *date absolute*, a căror punere la îndoială ar fi lipsită de sens;

cu realitatea avem de-a face numai întrucât este vizată, reprezentată, intuită, gândită conceptual. Referitor la problema timpului aceasta înseamnă: ne interesează trăirile timpului; faptul că ele sunt determinate temporal în mod obiectiv, că ele țin de lumea lucrurilor și de subiectul psihic, și își află în aceasta locul lor; eficacitatea lor ființa lor empirică și originea lor, nu ne privește, despre aceasta nu știm nimic¹⁸.

„Timpul fenomenologic” se situează în orizontul „conștiinței” înțeleasă intențional: conștiința a ceva (*Bewußtsein von etwas*), care este în principal „conștiință a timpului” (*Zeitbewußtsein*), adică: modul particular, în care timpul este trăit în interacțiunea dintre „actualizarea” (*Gegenwärtigung*) care survine prin percepere și „reactualizare” (*Vergegenwärtigung*), aceasta din urmă fiind „re-prezentare, act ce nu prezintă un obiect, ci îl reactualizează (*vergegenwärtigt*), ca și cum ar prezenta în imagine, dar nu în modalitatea unei conștiințe a imaginii”¹⁹.

În orice „reactualizare” este de deosebit reproducerea conștiinței, în care obiectul e „dat”, adică a fost perceput sau în genere originar constituit, și ceea ce acestei reproduceri îi aparține în mod constitutiv pentru conștiință ca „trecut” sau „prezent” (identic actualului „Acum”) sau „viitor”²⁰.

Este de reținut că atât „actualizarea”, cât și „reactualizarea” (unei actualizări corespunzătoare) ajung la expresie în modul participiu: „Gegenwärtigend ist die Gegenwärtigung in bezug auf ein sich in ihr konstituieren des Objekts. Vergegenwärtigend ist ein Erlebnis ... sofern es Vergegenwärtigung (Reproduktion) einer entsprechenden Gegenwärtigung ist”²¹.

„Fenomenologic” există numai „lume pentru mine”, și acest „pentru mine” numai în „referire intențională la lume” (*Weltbezogenheit*): „actualizarea” este „modul originar al temporalizării (*Zeitigung*)”, dar „nivelul originar” al acesteia este

¹⁷ E. Husserl, „Zur Phänomenologie des inneren Bewusstseins”, in *HUSSERLIANA*, Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966, p. 41: „un Acum, dar... într-un cu totul alt sens decât cel care apare perceperii. Acest Acum nu este «perceput», adică dat el însuși, ci «reactualizat».

¹⁸ *Ibidem*, p. 5, 9.

¹⁹ *Ibidem*, p. 41.

²⁰ *Ibidem*, p. 54.

²¹ *Ibidem*, p. 299: „Actualizând este actualizare în raport cu un mod de a se constitui în ea al obiectului. Reactualizând este o trăire ... întrucât este reactualizare, reproducere a unei actualizări corespunzătoare”.

„autoactualizarea” (*Selbstgegenwärtigung*), prin aceasta trecând în primul plan „prezentul viu” (*lebendige Gegenwart*), prin care este accesibil totul.

În esență, poziția prezentului este una de centrare, este calea noastră de acces la temporalitate. Modurile timpului constituie o unitate în intrarea lor în prezență (*Anwesenheit*) ca „timp”. Primatul prezentului vine (nu este dat) doar contextual, într-o formă a prezenței (în timp și ca timp) și privește „actualizarea”, și nu prezentul (ca mod al timpului cosmic).

Husserl compară determinarea reciprocă a dimensiunilor timpului cu ascultarea unei melodii:

Mai întâi, situația pare foarte simplă: ascultăm o melodie, adică o luăm ca adevărată, întrucât ascultarea este chiar percepere. În timpul acesta sună primul ton, apoi al doilea, al treilea ș.a. Nu trebuie oare să spunem: când sună al doilea, eu îl aud pe acesta, dar nu mai aud pe primul ș.a. Cu adevărat, eu nu aud melodia, ci numai tonul izolat actual. Faptul că bucata desfășurată a melodiei este pentru mine obiectuală, o datorez amintirii; faptul că ajung la un anumit ton, îl datorez așteptării ... Fiecare ton are o extensiune temporală, la lovitură îl aud ca *acum*, la detașarea sunetului el are un nou «acum», iar acela care l-a premers se schimbă în ceva trecut. Prin urmare, eu aud numai baza actuală a tonului, obiectualitatea tonului care durează constituindu-se într-un act continuu care este: o parte amintire, una – cea mai mică, punctuală – percepție, iar partea ce urmează – așteptare²².

Recursul la exemple (de fapt analogii) vine să clarifice mai îndeaproape:

Punctele duratei temporale se îndepărtează – scrie Husserl – pentru conștiința mea, în modul analog în care se îndepărtează punctele obiectului care se află în spațiu, atunci când eu „mă îndepărtez” de obiect. Acesta își păstrează locul, așa cum *tonul* își păstrează timpul său, fiecare moment al timpului (*Zeitpunkt*) este fix, de neclintit, dar el trece repede în adâncurile conștiinței, distanța de momentul care a declanșat totul devine tot mai mare. Tonul însuși este același, dar tonul «în modul cum» apare, este totdeauna un altul²³.

6. Totul se bazează pe puterea viziunii directe (*Schau*), ceea ce amintește de o comparație care s-a făcut cu romanul lui Marcel Proust *À la recherche du temps perdu*, în care personajul principal este Timpul (în jurul căruia are loc o importantă desfășurare de personaje). Ar fi de reținut atât similitudinile între structura romanului și concepția fenomenologiei despre unitatea *Zeit-Zeitigung*, cât mai ales precizarea (oarecum metodologică): « ... car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision »²⁴.

Similitudinea cu atmosfera de tip fenomenologic este caracteristică nu numai filosofiei, ci și altor preocupări, în măsura în care modul de a proceda fenomenologic devenise o prezență, așa cum s-a spus adesea, chiar în laboratoarele creației umane. Să nu ne mire, astfel, explicația următoare (privind romanul lui Proust):

... persoana (personajul) adevărat nu este Eul care-și amintește, nici eul amintit, ci *Timpul*. În roman se desfășoară o intersectare de persoane numeroase, a căror

²²*Ibidem*, p. 23.

²³*Ibidem*, p. 25.

²⁴ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Vol. III, Paris, Pléiade, p. 895.

viață e prezentată, într-o modalitate cu adevărat polifonică, „Persoanei” invizibile și totuși atotcuprinzătoare, anume: *Timpul*²⁵.

De fapt, chiar afirmarea unei *Deutungs-Kunst* (de care am vorbit mai sus) se sprijină pe un fond fenomenologic, atât prin apelul la semnificație, cât și prin contextualizarea adevărului în câmpuri de semnificație și mai puțin de valabilitate „universală”. Căci într-o „artă a interpretării” este vorba nu de „capricii personale”, ci

de a nimeri în *apropierea* (*Nähe*) a ceea ce este gândit... În fond, esențialul nu pare a-l constitui ceea ce avem noi să spunem despre aceasta, ci ceea ce ni se adresează din această gândire, ceea ce a rămas viu în ea în așa fel încât să ne situăm conform exigențelor ei²⁶.

Nu sunt de neglijat aici precizările:

orice lectură este mai întâi ceva în genul unei regăsiri a propriilor gânduri, altfel spus, suntem stimulați de autorul însuși să preferăm propriile gânduri conținutului de fapt la care se referă ... E nevoie de o încordare deosebită, ca să ne dezbrăăm de propriile noastre capricii și tâlcuri și să lăsăm autorul să vorbească”; în textul unui autor „nu trebuie să distingem numai spusa, ci tot ceea ce autorului însuși îi este încredințat, nouă însă nu ... tocmai de aceea și este așa de greu să înțelegem un autor²⁷.

Termenul *Nähe* (cumva „apropiere”, dar nu în sens spațial, ci „locul” – atmosfera, mentalitățile din care s-a ivit o anumită operă), ne trimite la „timpul fenomenologic”. În alți termeni, *Nähe* e o perspectivă (de fiecare dată alta, în funcție de opera situată în interpretare) și vine prin prezența simultană a dimensiunilor timpului, condiționând totul prin orizontul de semnificație al subiectului într-o viziune perspectivă originată într-un „prezent”: un *Jetzt* în sens fenomenologic; „Clipa” (*Augenblick*) în sensul unei *Deutungs-Kunst*, pe fondul viziunii lui Nietzsche despre *ewige Wiederkunft des Gleichen*: „Im Augenblick ist Ewigkeit und die Ewigkeit ist nur augenblicklich” (În clipă este eternitate, iar eternitatea este numai de o clipă).

Ca urmare, în modul uman de „a locui” în lume suntem puși în fața fenomenului „adevărului” și nu în fața unui adevăr determinat. De unde și căutările, așteptările și, oricum mai puțin, împlinirile! Sub aspectul „clipă”, timpul este un cerc, ceea ce înseamnă: fiecare clipă trăită revine! Poate de aceea Nietzsche spunea: „Wahrheit kann nur gedichtet werden” (Adevărul se poate numai poetiza).

7. Mergând pe linia similitudinilor, putem accepta, în linii mari, că „timpul fenomenologic”, atât de funcțional în creația lui Proust, este de luat în seamă, ca orizont, perspectivă și în structura discursului și, implicit, a realizării semnificației și a unității funcționale semnificație-adevăr sub semnul comprehensiunii, fără de care o comunicare veritabilă greu s-ar putea împlini.

În esență, „timpul fenomenologic” este implicat în însăși structura „viziunii” în care se circumscrie limbajul de comunicare: condiția prezenței vorbitorului (ca

²⁵ W. Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Nijhoff, Den Haag, 1968, p. 185.

²⁶ W. Biemel, „Reflexionen zur Lebenswelt-Thematik”, în *Phänomenologie heute*, Nijhoff, 1972, pp. 49, 50.

²⁷ *Ibidem*, p. 50.

activ), co-prezența, modul de „a locui” în lume (în dificultățile întâmpinate în calea adecvării la adevăr și ale situării într-un orizont comprehensiv) este în esență o poziționare prin „timpul fenomenologic”, în care lumea este, pentru fiecare, numai (cum spunea Husserl) „pentru mine”.

În această perspectivă, „obiectele” nu sunt numai „unități în timp” ci conțin în sine „extensiuni temporale”, sunt *Zeitobjekten* (obiecte în dimensiunea timpului), de pildă: „atunci când un ton sună, înțelegerea mea obiectivatoare poate să considere tonul, care durează și sună acum, drept obiect, dar nu durata tonului sau tonul în durată”²⁸.

Situarea în context (contextualizarea) a unui discurs este în fond poziționare (în care „autorul” e activ) în „timp fenomenologic” printr-un „acum” (*Jetzt*) ce marchează intrarea în timp a celui ce se poziționează, faptă ce semnifică „ceva” mai mult decât o afirmare prin „spunere”. Deoarece aceasta înscrie totul în orizontul valoric al supratemporalității, și astfel „clipa” (o altă formă pentru „acum”) își „dezvăluie” valoarea decisivă maximă, ceea ce l-a făcut pe Faust să spună (Faust II, 5. Akt, versurile 11581-11582): «Zum Augenblicke muß ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!» (Acele clipe aş putea să-i spun întâia oară: Rămâi, că ești atâta de frumoasă ! – traducere de L. Blaga).

BIBLIOGRAFIE

- Biemel, W., *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Nijhoff, Den Haag, 1968.
- Biemel, W., „Reflexionen zur Lebenswelt-Thematik”, in *Phänomenologie heute*, Nijhoff, 1972.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, traducere de Lucian Blaga, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955.
- Heidegger, Martin, *Erläuterung zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1963.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, 12. Aufl., Tübingen, Mohr, 1972.
- Husserl, Edmund, „Zur Phänomenologie des inneren Bewusstseins”, in *HUSSERLIANA*, Bd. X, Nijhoff, Den Haag, 1966
- Kant, Immanuel, „Anthropologie in pragmatischen Hinsicht”, in *Werke*, Akademie – Textausgabe, Bd. VII.
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, București, Editura Științifică, 1969.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, Reclam, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Die Nachgelassene Fragmente. Eine Auswahl*, Reclam, 1996.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Vol. III, Paris, Pléiade, 1954.
- Resweber, J.-P., *La philosophie du langage*, Paris, P.U.F., 1995.
- Tarasti, Eero, *Existential Semiotics*, Indiana University Press, 2000.
- von Humboldt, Wilhelm, „Einleitung zum Kawi-Werk”, in *Schriften zur Sprache*, Reclam, Stuttgart, 1973.

²⁸ E. Husserl, *op. cit.*, p. 23.

MÉMOIRE(S) ET IMAGE À L'ÂGE DE L'ÉCRAN GLOBAL : LE CAS DE *FLASHBACK MEMORIES* DE TETSUAKI MATSUE

Memories and image in the global screen age. Flashback Memories by Tetsuaki Matsue

Sur les écrans de la planète, « les images de l'information » se mêlent chaque jour à « celles de la publicité et celles de la fiction » (Marc Augé). À ce bouleversement référentiel qui fait que la fiction s'appose comme filigrane sur la réalité, s'ajoute une fausse familiarité entre les grands acteurs de l'histoire et les anonymes qui les regardent. Ce sont des changements qui nous obligent à voir le monde différemment et à repenser les rapports interhumains. Sans nécessairement considérer cette présence agressive des écrans dans le monde actuel comme une mise en réalité des dystopies imaginées par George Orwell en 1949 (dans le roman *1984*) ou par Ray Bradbury en 1953 (dans le roman *Fahrenheit 451*), il ne faut pas minimiser la transformation radicale qu'ont subie la production, l'organisation et l'archivage du savoir suite à l'apparition des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Dans le film de Matsue, deux types de réalité(s) et de mémoire(s) aussi s'avèrent complémentaires: une mémoire de l'événement directement vécu et une mémoire « filtrée » par l'écran.

Mots-clés : *image, mémoire, écran global, Tetsuaki Matsue*

Réflexions préliminaires

Entourés d'écrans, qui, dans les dernières années, ont envahi l'espace public et privé, nous vivons l'illusion du direct². Plus que jamais, nous sommes connectés à une actualité morcelée et souvent révolue au moment où nous y sommes confrontés.

Comme le remarque à juste titre Marc Augé, sur les écrans de la planète, « les images de l'information » se mêlent chaque jour à « celles de la publicité et celles de la fiction »³. Même si toutes ces images ne sont pas identiques ni par leur traitement ni par leur finalité, « elles composent sous nos yeux un univers relativement homogène dans sa diversité. »⁴ Et, se demande plus loin Marc Augé : « Quoi de plus réaliste et, en un sens, de plus informatif, sur la vie aux USA, qu'une bonne série

¹ Université de Montréal, Canada.

² « Le lien entre perception et *pathos* est établi par la figure du tangible, «ce contact prétendu direct avec le monde qui engendre le mythe du témoin-spectateur» (Charaudeau). Le discours de presse construit ainsi des effets qui permettent au lecteur de vérifier le réel comme s'il en était spectateur, de partager l'horreur de la catastrophe figée dans l'illusion du direct. » (Dominique Teissier, « Le cyclone Mitch et le catastrophisme du *Monde* », dans *Mots. Émotions dans les médias*, n°75, juillet 2004).

³ Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 45.

⁴ *Ibidem*.

américaine ? »⁵

À ce bouleversement référentiel qui fait que la fiction s'appose comme filigrane sur la réalité, s'ajoute une fausse familiarité entre les grands acteurs de l'histoire et les anonymes qui les regardent. On assiste donc à des changements d'échelle et de paramètres qui nous obligent à voir le monde différemment et à repenser les rapports interhumains.

Sans nécessairement considérer cette présence agressive des écrans dans le monde actuel comme une mise en réalité des dystopies imaginées par George Orwell en 1949 (dans le roman *1984*) ou par Ray Bradbury en 1953 (dans le roman *Fahrenheit 451*), il ne faut pas minimiser la transformation radicale qu'ont subie la production, l'organisation et l'archivage du savoir suite à l'apparition des nouvelles technologies de l'information et de la communication.

1. Écrans, perceptions et mémoire(s)

L'écran n'est pas un simple support technique. Il se constitue également comme dispositif de savoir et de pouvoir global. Les psychologues considèrent généralement que « nos perceptions nous assurent l'accès à l'univers environnant »⁶. Or même si cette théorie peut être considérée comme axiomatique par bon nombre de nos contemporains, certaines questions demeurent.

Tout d'abord, on peut se demander si la dépendance aux écrans n'a pas altéré notre perception audiovisuelle, et le cas échéant, si l'univers que nous pensons percevoir n'est pas en réalité un univers « cadré »⁷. D'autre part, une vision partielle de la réalité n'est-elle pas un « piège tendu à l'animal humain pour sa capture »⁸ à l'intérieur d'un dispositif de savoir et de pouvoir ? Pourrait-on alors parler de deux mémoires qui coexistent et qui, parfois, s'opposent : une mémoire de l'événement directement vécu et une mémoire « filtrée » par l'écran ?

« La vérité des êtres est depuis toujours dans notre âme »⁹, affirme Socrate qui distingue deux types de mémoires : l'*anámnesis* et l'*hypomnesis*. Mémoire vive, réminiscence ou mémoire de l'âme, l'*anámnesis* (terme composé d'*ána*, qui signifie « remontée », et *mnémè*, qui signifie « souvenir ») est le garant de la liberté. Support du savoir et de la pensée de l'individu, l'*anámnesis* représente en effet l'acte par lequel l'âme, qui est immortelle¹⁰, connaît en se remémorant.

⁵ *Ibidem*.

⁶ André Delorme, Michelangelo Flückiger, *Perception et réalité : Introduction à la psychologie des perceptions*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2003, p. 2.

⁷ On s'y inspire de la réflexion de Judith Butler sur le cadre (« frame »). Pour Butler, « *to be framed* » signifie à la fois être cadré (pour une image), être encadré (pour un tableau), et être cerné, pris au piège, ou encore victime d'un coup monté. (cf. Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduction de Joëlle Marelli, Éditions Zones, Paris, 2010, pp. 13-14).

⁸ Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer* (II), Paris, Seuil, 1972, p. 158.

⁹ « Donc, si la vérité des êtres est depuis toujours dans l'âme, l'âme doit être immortelle, en sorte que ce que tu te trouves ne pas savoir maintenant, c'est-à-dire ce que tu ne te souviens pas, c'est avec assurance que tu dois t'efforcer de le chercher et de te le remémorer. » (Platon, *Ménon*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1991, p. 171).

¹⁰ « [Tous ceux qui sont divins] déclarent en effet que l'âme de l'homme est immortelle, et que tantôt elle arrive à un terme – c'est justement ce qu'on appelle « mourir » –, tantôt elle naît de nouveau, mais qu'elle n'est jamais détruite. » (Platon, *Ménon*, *op. cit.*, p. 153).

Or comme l'âme est immortelle et qu'elle renaît plusieurs fois, qu'elle a vu à la fois les choses d'ici et celles de l'Hadès [le monde de l'Invisible], c'est-à-dire toutes les réalités, il n'y a rien qu'elle n'ait appris. [...] En effet, toutes les parties de la nature étant apparentées, et l'âme ayant tout appris, rien n'empêche donc qu'en se remémorant une seule chose, ce que les hommes appellent précisément « apprendre », on en redécouvre toutes les autres, à condition d'être courageux et de chercher sans craindre la fatigue. Ainsi, le fait de chercher et le fait d'apprendre sont, au total, une réminiscence (*anámnèsis*).¹¹

Si l'*anámnèsis* est une mémoire intériorisée, l'*hypomnesis* est la mémoire qui s'extériorise, notamment par l'écriture. Dans le *Phèdre*, Socrate prétextant qu'il raconte l'histoire de l'« industriel Theuth », père de l'écriture, affirme en réalité que toute personne apprenant à écrire se voit condamnée à perdre ses souvenirs. Dans ce même dialogue, le philosophe pose la distinction entre, d'une part, la remémoration (*hypomnesis*) – trace conservée par l'écrit ou mémoire morte, et d'autre part, *mnèmè* – la mémoire vive, intérieure :

[l'écriture] produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'ont appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire (*mnèmè*) : mettant en effet, leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration (*hypomnesis*) ; ce n'est pas de la mémoire (*mnèmè*), mais de la remémoration (*hypomnesis*) que tu as trouvé le remède.¹²

En extrapolant, l'*hypomnesis* pourrait désigner toutes les formes d'extériorisation de la mémoire et toutes les techniques, y compris les techniques d'enregistrement audiovisuel. C'est Paul Zumthor qui, dans son ouvrage *Performance, réception, lecture*, relève trois traits par lesquels l'écriture est comparable aux médias électroniques, auditifs et audiovisuels. Zumthor observe dans un premier temps que ces médias « abolissent la présence du porteur de voix »¹³, et constate ensuite qu'« ils sortent du pur présent chronologique »¹⁴ (par la répétition de la voix qu'ils transmettent) et qu'« ils tendent à effacer les références spatiales de la voix vive »¹⁵.

Selon Zumthor, « Il est clair que la médiation électronique fixe [...] l'image »¹⁶, mais comme nous avons pu l'observer, cette image est limitée par le cadre de l'écran. L'image est une trace, une forme d'*hypomnesis*, une mémoire trompeuse d'une réalité qui a été fragmentée au moment même de la médiation : sur l'écran rien d'autre n'existe que « ce qui est visible dans l'espace délimité par le cadre »¹⁷, à travers l'œil de la caméra.

Tous ces arguments semblent pencher en faveur de Socrate, mais en réalité, le rapport entre *anámnèsis* (ou *mnèmè*) et *hypomnesis* s'avère plus complexe et apparaît comme non dichotomique. Paradoxalement, c'est par l'écriture

¹¹ *Ibidem*.

¹² Platon, *Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989, p. 178.

¹³ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Preambule, 1990, p. 15.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 53.

(l'*hypomnesis*), par « ces caractères étrangers » tant méprisés par le philosophe que ses paroles sont parvenues jusqu'à nous.

Car, à mon avis, ce qu'il y a de terrible, Phèdre, c'est la ressemblance qu'entretient l'écriture avec la peinture. De fait, les êtres qu'engendre la peinture se tiennent debout comme s'ils étaient vivants ; mais qu'on les interroge, ils restent figés dans une pose solennelle et gardent le silence. Et il en va de même pour les discours. On pourrait croire qu'ils parlent pour exprimer quelque réflexion ; mais, si on les interroge, parce qu'on souhaite comprendre ce qu'ils disent, c'est une seule chose qu'ils se content de signifier, toujours la même.¹⁸

Socrate condamne le caractère réitérable¹⁹ et immuable de l'écriture et de la peinture. En faisant toujours la même réponse, ces dernières assurent la liaison avec le passé au moment où l'*anámnesis* n'est plus possible. Intolérable pour Socrate, cette situation n'en est pas moins possible, comme l'illustre le cas de Goma, ce musicien japonais qui, suite à un accident de la route, a perdu la mémoire : « Memories from his recent past were lost and new ones would gradually fade away »²⁰. Même si elles suscitent en lui une sensation d'étrangeté, les photographies et les vidéos faites avant le déclenchement de ses troubles de mémoire lui permettent de refaire le puzzle visuel de son passé : « I saw old footage of myself. I felt like watching a stranger. I don't remember the *me* that's on screen. »²¹

En même temps documentaire et installation filmée, le film *Flashback Memories* de Tetsuaki Matsue combine le tournage 3D du concert de Goma et de sa troupe, avec les images 2D, les images d'archive. Prothèses de la mémoire du protagoniste, les images du passé, projetées sur un écran qui se trouve derrière Goma, s'incorporent dans l'image 3D.

L'actualisation scénique dans l'instant présent (le concert) d'un vécu antérieur (les événements dont la mémoire est conservée par l'archive) permet de saisir l'individu de façon globale. On peut connaître Goma par ses discours d'avant l'accident, par le texte qu'il écrit dans son journal après l'accident, ou par ses actions (l'archive qui garde les traces des actions du passé, et le concert, comme action présente). Par ses spectateurs, le film est donc perçu comme une mise en abîme d'*hypomnesis* : l'image 3D, *hypomnesis* de la performance des musiciens, contient l'image 2D, *hypomnesis* des événements dont Goma ne se souvient pas.

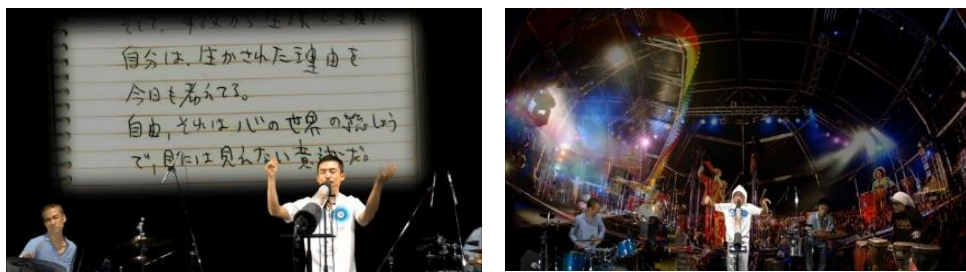


Figure 1. Photogrammes du film *Flashback memories* de Tetsuaki Matsue (2012, Japon)

¹⁸ Platon, *Phèdre*. *op. cit.*, p. 179-180.

¹⁹ Ce trait a été aussi remarqué par Paul Zumthor dans *Performance, réception, lecture* (voir Paul Zumthor, 1990, *op. cit.*, p. 15).

²⁰ *Flashback memories* de Tetsuaki Matsue (2012, documentaire, Japon), 01:25-01:28, <http://vimeo.com/111226802>.

²¹ *Ibidem*, 01:01:27-01:01:33.

Hypomnēmata numériques

L'amnésie n'affecte pas seulement le rapport de Goma à son passé, mais aussi le rapport à son présent : un événement ne peut pas être pleinement vécu en l'absence de la mémoire. Suivant les conseils de sa femme, Goma choisit d'écrire son journal afin de conserver les traces des événements de sa vie. La forme écrite lui permet donc d'extérioriser ses souvenirs tout en respectant la chronologie du calendrier (ce que Marcel Mauss considère comme institution²²) et en conséquence, son journal se constitue également en tant que support institutionnel.

Pour reprendre les termes de Bernard Stiegler, on pourrait dire que le journal refait sa liaison avec le monde. C'est-à-dire le temps humain singulier de Goma se *synchronise*²³, s'harmonise avec le temps du calendrier. En écrivant son journal, Goma partage le même temps avec ses proches et retrouve ses repères d'appartenance à la communauté. On peut dire que son *moi* peut à nouveau faire partie du *nous*.

Goma consigne dans son journal ses réflexions sur la mémoire et la liberté : « My memory keeps fading away. I constantly demanded freedom in my 20s. I didn't know how free I really was. Being in this condition, I know what freedom is. Freedom is the universe of the soul, a consciousness invisible to the eye. »²⁴ On y reconnaît des similarités avec l'affirmation de Socrate : « La vérité des êtres est depuis toujours dans notre âme »²⁵. La question du rapport entre *anámnesis* et *hypomnesis* réapparaît.

« Il n'y a pas de pensée hors de ses supports », affirme le philosophe Bernard Stiegler qui, en rejetant l'opposition établie par Socrate entre *anámnesis* et *hypomnesis*, propose le terme grec d'*hypomnēmata* (« support de mémoire ») utilisé par Michel Foucault dans *L'écriture de soi* (1983) : « Les *hypomnēmata*, au sens technique, pouvaient être des livres de compte, des registres publics, des carnets individuels servant d'aide-mémoire. »²⁶ Mémoire matérielle de ce qu'on a lu, entendu ou pensé, les *hypomnēmata* constituent la preuve que les limites entre l'*hypomnesis* et l'*anámnesis* sont perméables : les deux mémoires s'enrichissent réciproquement tout en nourrissant les méditations ultérieures.

Considérant l'*anámnesis* comme dépendant de l'*hypomnesis*, Stiegler remet en question la pensée de Socrate. Comme nous l'avons déjà vu, dans *Ménon*, Platon fait dire à Socrate que tout le savoir se cache dans l'âme qui, étant immortelle, a pu contempler les essences dans sa vie antérieure. En démontrant à Menon que le jeune

²² « Les calendriers sont choses sociales comme les fêtes, les signes, aussi bien que les expiations des mauvais présages. Les uns et les autres sont des institutions. » (Marcel Mauss, *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, version numérique par Jean-Marie Tremblay, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 1906, p. 31

http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_1/intro_phenome_s_rel.html).

²³ « Pour qu'une société soit une société, il faut qu'il ait des dispositifs, des structures et des moments de synchronie. [...] Car, en effet, pour que deux locuteurs puissent se parler, et échanger leurs diachronies, si j'ose dire, il faut qu'ils aient un terrain synchronique d'échange. » (Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*. Entretiens avec Élie Durning Paris, Galilée, 2004, pp. 106-107).

²⁴ *Flashback Memories* de Tetsuaki Matsue (2012, documentaire, Japon), 44:11-45:10, <http://vimeo.com/111226802>.

²⁵ Platon, *Ménon*, op. cit., p. 171.

²⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits*, tome IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 418.

esclave est capable de faire le calcul du carré, Socrate veut convaincre son partenaire de dialogue de l'existence du « déjà-là ». C'est ici donc, dans ce « déjà-là », qu'il faut chercher la réponse à toute question.

Contrairement à Platon, Stiegler croit que le déjà-là est « essentiellement un dehors ». Le dehors est un fait le *monde* qui « est soumis dans son organisation, à la condition *épihylogénétique* qui modifie, au fil de ses évolutions, la vie du dedans. »²⁷ Stiegler forge le néologisme *épihylogénèse* afin de désigner l'ensemble des facteurs non génétiques d'évolution humaine. C'est-à-dire la mémoire *épihylogénétique* est constituée par l'ensemble d'artefacts et de prothèses techniques.

Comme le fait remarquer Stiegler, une société humaine sans technique est impensable. Ayant en vue que le développement de la technique implique des changements profonds de la production et de l'organisation du savoir, la *technogenèse* est en même temps une *sociogenèse* et une *épistémogenèse* : « la *sociogenèse*, c'est-à-dire la condition d'apparition d'un être social, est une *technogenèse* [...], et la *technogenèse* est elle-même une *épistémogenèse* (les formes de savoir évoluent avec les formes des systèmes techniques). »²⁸

Selon Stiegler, il ne faudrait pas opposer homme et technique. Par contre, il s'agit d'une interdépendance entre « le devenir de l'homme » (l'*anthropogenèse*) et « le devenir du monde et des objets » (la *technogenèse*). La technique, y compris les *hypomnēmata* (les techniques de la mémoire), représente « la poursuite de la vie par d'autres moyens que la vie ». ²⁹

Tout en bénéficiant des avantages de la nouvelle technologie, Tetsuake Matsue construit son film comme des *hypomnēmata* numériques. Si à l'origine, les *hypomnēmata* avaient comme but d'entraîner et de transformer le soi « à travers les *logoi* dispersés »³⁰, le réalisateur japonais se sert de l'écran pour orchestrer un dialogue entre le journal de Goma et les images et les sons d'archive. En l'absence de l'*anamnēsis*, c'est la mémoire technique ou l'*hypomnesis* qui assure la poursuite de la vie. Selon Michel Foucault, « La contribution des *hypomnēmata* est l'un des moyens par lesquels on détache l'âme du souci du futur pour l'infléchir vers la méditation du passé. »³¹ Comme on a déjà pu le constater, l'oubli pathologique n'affecte pas juste le rapport de Goma à son passé, mais aussi celui à son présent. Faudrait-il donc considérer que les *hypomnēmata*, ces techniques de la mémoire *épihylogénétique*, assurent seulement la liaison avec le passé ou leur rôle est encore plus complexe ?

Sourcier de la pensée de Foucault, Pierre Hadot critique les erreurs d'interprétation faites dans *Le Souci de soi*, où les *hypomnēmata* sont présentés comme des exercices qui peuvent permettre « de faire retour sur le passé »³². Par contre, vivre au présent était l'attitude philosophique fondamentale chez les stoïciens et les épicuriens et, affirme Hadot, les *hypomnēmata* (les « 'carnets de notes' »

²⁷ Bernard Stiegler, *Philosopher par accident*. Entretiens avec Élie During, Paris, Galilée, 2004, p. 55.

²⁸ Bernard Stiegler, « Enjeux épistémologiques, méthodologiques et politiques des technologies cognitives », 2005, <http://arsindustrialis.org/node/1934>.

²⁹ Bernard Stiegler, *La Technique et le temps*, tome 1, Paris, Galilée, 1994, p. 31.

³⁰ Michel Foucault. *op. cit.*, p. 420.

³¹ *Ibidem*, p. 421.

³² Pierre Hadot, « Réflexion sur la notion de 'culture de soi' », dans Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 328.

spirituels »³³) actualisent, rendent vivant « ce qui est déjà présent à l'intérieur de celui qui écrit ».³⁴

Dans le cas de Goma, le « déjà-là » est conditionné par l'existence des prothèses techniques. Ce sont ces *hypomnēmata* numériques qui assurent, par l'insertion et l'actualisation des images et des sons d'archive dans le discours (ou le journal) du musicien japonais, les sentiments d'« appartenance au Tout de la communauté humaine »³⁵.

2. *Global Village et didgeridoo high-tech*

En paraphrasant Walter Benjamin, on peut affirmer qu'« à l'époque de [la] reproductibilité technique », à la plus parfaite médiation il manquera toujours le *hic et nunc*³⁶ de l'événement médiatique. C'est-à-dire « être branché » à un *nunc* planétaire aura toujours comme revers l'ubiquité. Rendue possible par la révolution technique, l'ubiquité est l'une des caractéristiques majeures de l'homme global, qui doit maintenant faire face à « l'accélération de l'histoire »³⁷ et à « la surabondance événementielle »³⁸.

La mondialisation implique l'émergence d'une nouvelle échelle et d'une nouvelle pensée des dynamiques sociales et spatiales. Dans ce contexte, l'échelle, qui « suppose le passage [...] d'un espace mental à un espace physique, ou d'un espace de représentation (maquettes, plans, cartes, etc.) à un espace réel »³⁹ détermine le changement de notre rapport à la réalité. À l'ère des changements d'échelle, les écrans qui nous entourent, même à l'intimité de nos demeures, nous font vivre une étrange familiarité avec des images et des sons qui peuvent avoir leur source même à l'autre bout de la planète. Le film *Flashback Memories* respecte la nouvelle pensée de l'espace, surtout au niveau sonore. Contrairement à l'image, le son n'est pas cadré. Ce qui fait que le son synchrone avec l'image 2D s'ajoute à la musique performée dans le tournage 3D⁴⁰.

Reffet de la mondialisation et de la révolution du numérique, la musique de Goma est un hybride entre la musique des Aborigènes de l'Australie, le rock et la musique *high-tech* des clubs japonais. Comme on peut voir dans les vidéos d'archive du film *Flashback Memories*, les fans du monde entier sont captivés par cette combinaison sonore singulière entre *low-tech* et *high-tech*. Le musicien japonais et ses collaborateurs mélangent le son du didgeridoo avec les sons des autres instruments, tout en recourant aux possibilités de l'électronique et de l'informatique.

³³ *Ibidem*, p. 327.

³⁴ *Ibidem*, p. 329.

³⁵ *Ibidem*, p. 326.

³⁶ « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans Walter Benjamin, *Œuvres* III, Paris, Gallimard, 1939, p. 273).

³⁷ Marc Augé. *op. cit.*, p. 40.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, p. 122.

⁴⁰ *Flashback Memories* de Tetsuaki Matsue (2012, documentaire, Japon), 10:55-12:04 ; 18:53-23 :17 ; <http://vimeo.com/111226802>.

« I guess I come from the digital generation »⁴¹, affirmait en 2002 Goma, qui avait été danseur de hip-hop et DJ avant d'apprendre de jouer au didgeridoo de ses professeurs aborigènes d'Australie. « Mostly I was learning about the spiritual aspects of the instrument. Later I studied technique »⁴², déclarait le musicien dans la même interview. C'est ce parcours musical inhabituel qui lui a permis de se servir de l'un de plus anciens instruments au monde pour créer l'une des musiques les plus modernes.

« For Goma, the challenge was fitting the ritualistic, transcendent possibilities of the instrument to his own particular background. [...] Even the key technical skill in playing the didgeridoo has mystical consequences. [...] "I feel as if I can access another, higher personality," he says. In the digital era, the closest most people get to this sensation is on the sweat-soaked dance floor. Like Goma's didgeridoo, it's just another route to ecstasy.»⁴³

Le didgeridoo est souvent mentionné dans les histoires du *Temps du rêve*⁴⁴ comme instrument inventé par les dieux afin d'être utilisé pour créer le monde. Pour les Aborigènes d'Australie, le *Temps du rêve* représente le « temps avant le temps ». C'est-à-dire le temps quand les dieux vivaient dans le monde et le monde et les choses, qu'on connaît aujourd'hui, n'étaient pas encore créées. Pour cette raison, on donne à cet instrument une valeur sacrée : il n'aide pas seulement les humains à communiquer entre eux à longue distance, mais il leur permet aussi de communiquer avec les dieux.

La démarche artistique de Goma s'inscrit dans un courant plus général, décrit par Robin Ryan dans *La diffusion du didgeridu en Australie et vers le monde occidental*. L'expansion de la musique des Aborigènes d'Australie a déterminé la décontextualisation du didgeridoo et a engendré des changements dans ses significations spirituelles et culturelles. Le didgeridoo, affirme Ryan, « s'est forgé une place dans l'esthétique du monde entier et a engendré une vision romantique de la culture aborigène »⁴⁵.

« L'espace [...] s'est rétréci : il est unique et résonne du son »⁴⁶ du didgeridoo de Goma. En Europe, au Japon ou en Australie, la foule déchaînée danse dans les rythmes de cette musique. Goma ne s'en souvient pas, mais, de nouveau, c'est la mémoire technique qui conserve les traces de ces événements. Ce sont, en fait, les archives des fans, des amis et de Goma qui permettront au réalisateur Tetsuaki Matsue

⁴¹ Suzannah Tartan, "Ancient didgeridoo adopted by the digital generation. Goma takes the low-tech instrument of Australian aborigines and makes it move the dance floor", dans *The Japan Times*, 2002, <http://www.japantimes.co.jp/culture/2002/06/23/music>.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ "The word 'Dreamtime' is not liked by some Aboriginal people, it implies a particular time in the past. The 'Dreaming' is better because it represents no particular time: it could be millions of year ago, 60 ky ago, yesterday, today and tomorrow. The 'Dreaming' continuum in Aboriginal society is strong because it helps to explain the world, where people, animals, the landscape and everything came from. Perhaps even more important it represents the special attachment Aboriginal people have to the land." (Steve Webb, *The First Boat People*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 112).

⁴⁵ Robin Ryan, « La diffusion du *didgeridu* en Australie et vers le monde occidental », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2007, p. 241.

⁴⁶ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967, p. 52.

de « refaire le film » de la vie du musicien.

3. L'écran *pharmakon*. La vedette ou l'être engendré par son image

C'est le délire médiatique qui fait possible l'apparition des vedettes, ces personnalités construites par l'exacerbation de l'image et par la sélection excessive de l'information. L'abondance des traces dans les médias, l'archivage et, en même temps, la production frénétique de nouvelles sur une personne assurent à celle-ci le statut de vedette. Grâce aux nouvelles technologies, cette idole du « village planétaire » est ubiquitaire : son image peut être vue simultanément sur les écrans du monde entier.

Support de l'image⁴⁷, comme le papier ou le parchemin autrefois, l'écran se constitue comme *pharmakon*. En revenant à Socrate, il faut dire que c'est lui qui compare à un *pharmakon* (drogue) les textes apportés par Phèdre. Comme l'observe Jacques Derrida dans *La pharmacie de Platon*, la nature du *pharmakon* est duale : il est substance et anti-substance, remède et poison en même temps⁴⁸. Derrida considère qu'en limitant le *pharmakon* à un couple oppositionnel, on ignore le passage entre des valeurs contraires d'un même mot. Or, pour le philosophe français, ce mot contient de supplément par rapport à une simple « dialectique des contraires ». Tout en ayant en vue que l'écran et l'écriture sont, comme nous l'avons déjà démontré, des vecteurs de l'extériorisation de l'*hypomnesis*, la question qui se pose maintenant serait comment la bonne remémoration (et perception) qu'on a d'une vedette coexiste avec la mauvaise sur l'écran.

Généralement, une vedette est connue par son image médiatisée. Si dans la vie réelle, entre celle-ci et ses admirateurs il y a une distance publique⁴⁹, le dispositif médiatique peut instaurer, par le cadrage, une nouvelle proxémique⁵⁰ et une nouvelle échelle⁵¹. Giorgio Agamben, en s'inspirant de Michel Foucault, définit le dispositif comme étant « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants ».⁵²

⁴⁷ Y compris l'image d'un texte.

⁴⁸ « Ce *pharmakon*, cette « médecine », ce philtre, à la fois remède et poison, s'introduit déjà dans le corps de discours avec toute son ambivalence. » (Jacques Derrida, *Pharmacie de Platon*, in Platon, *Phèdre*, traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989, p. 264).

⁴⁹ Dans son livre *The Hidden Dimension [La Dimension cachée]*, Edward T. Hall détermine, chez l'homme, quatre distances : la distance intime (moins de 40 cm), la distance personnelle (de 45 cm à 125 cm), la distance sociale (de 120 cm à 360 cm) et la distance publique (au-delà de 360 cm). Selon Hall, le passage d'une distance à l'autre implique des modifications sensorielles. Voir Edward T. Hall, *La Dimension cachée*, Paris, Points, 1978.

⁵⁰ En 1963, Edward T. Hall définit la proxémique comme étant : « the study of how man unconsciously structures microspace – the distance between men in the conduct of daily transactions, the organization of space in his houses, buildings and ultimately a layout of his towns » (Edward Hall, « A System for the Notation of Proxemic Behaviour », *American Anthropologist New Series* 65, 1963, p. 1003).

⁵¹ Comme le note McLuhan, « en effet, « le message » d'un médium ou d'une technologie, c'est le changement d'échelle, de rythme ou de modèles qu'il provoque dans les affaires humaines » (Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1993, p. 38).

⁵² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches, 2014, p. 31.

En suivant la réflexion d'Agamben, on pourrait attribuer au dispositif médiatique la propriété de « modeler » la perception de l'espace-temps. Plus concrètement, un gros plan « extrait le visage (ou son équivalent) de toute coordonnée spatio-temporelle »⁵³. Tout en emportant avec soi « un espace-temps qui lui est propre, un lambeau de vision »⁵⁴, ce cadrage a pour conséquence une expérience sensorielle trompeuse qui engendre un investissement émotionnel chez le « regardeur ». Pris au piège de la vision médiatique, l'anonyme a la sensation d'être dans l'espace intime de la vedette. Selon Nathalie Heinich, « la dimension médiatisée de la reproduction technique creuse un écart fondamental entre le référent et le signe, le modèle et l'image, le réel et la représentation – d'où naît le désir d'être mis en présence de l'original lorsqu'on n'en connaît que la copie »⁵⁵.

En provenant de l'italien *vedetta* qui signifie « observatoire » et qui, à son tour, vient, fort probablement⁵⁶, du latin *vedere* (« voir »), le mot « vedette » a subi un dérapage sémantique sur le terrain de la langue française. À l'origine, ce mot désignait la « sentinelle de guet (autrefois à cheval) »⁵⁷, c'est-à-dire la personne chargée de surveiller ou de regarder attentivement autour d'elle afin d'assurer la sécurité de sa ville. Pour la plupart des gens d'aujourd'hui, une vedette, c'est la personne dotée d'un « capital de visibilité »⁵⁸.

À nouveau phénomène, nouvelle terminologie : pour penser véritablement la spécificité des formes modernes de la célébrité, il faut prendre au sérieux sa dimension de « visibilité », au sens le plus littéral du terme (d'ailleurs présente dans l'étymologie du terme même de « vedette ») : c'est le seul terme qui convienne dès lors qu'on n'a plus affaire au monde intemporel de la célébrité, où c'étaient les noms qui comptaient avant tout, mais à ce nouveau monde où les visages importent au moins autant sinon plus que les noms – même si ceux-ci demeurent indispensables.⁵⁹

Les moyens modernes de reproduction et de diffusion de l'image ont reconfiguré « l'espace-qui-est-entre-les-hommes »⁶⁰. Considéré par Hannah Arendt

⁵³ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, de Minuit, 1983, p. 153.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Nathalie Heinich, « Grand résumé de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* », Paris, Gallimard, 2012, <http://sociologies.revues.org/4282> (2012 a.).

⁵⁶ Même si la plupart des sources indiquent le verbe latin *videre* comme l'étymon de l'italien *vedetta*, il y a des linguistes qui contredisent cette hypothèse. On retient, par exemple, l'opinion du philologue allemand Friedrich Christian Diez, fondateur de la linguistique romane. « Vedetta It. Watch, scout, Fr. vedette, E. vedet, vedette. Not from *videre*, for the suffix *ett* is rarely, if ever, added to verbs, but, perhaps, a corruption of It. *veletta* (v. *veglia*) » (Friedrich Diez, *An Etymological Dictionary of the Romance Languages*, London, Williams and Norgate, 1864, p. 451).

⁵⁷ *Dictionnaire de la langue française. Encyclopédie, noms communs, noms propres*, 1994, Paris, Hachette, p. 9.

⁵⁸ Cf. Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012 (2012 b.).

⁵⁹ Nathalie Heinich, 2012 a, *op. cit.*

⁶⁰ Pour Arendt, cet espace est fondamentalement relationnel. « La politique prend naissance dans l'espace-qui-est-entre-les-hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur-à-l'homme. Il n'existe donc une substance véritablement politique. La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation » (Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, du Seuil, 1995, p. 42).

comme l'espace « où j'apparais aux autres comme les autres m'apparaissent, où les hommes n'existent pas simplement comme d'autres objets vivants ou inanimés, mais font explicitement leur apparition »⁶¹, l'espace public a perdu aujourd'hui la réciprocité du paraître. L'inflation d'écrans a eu comme conséquence la création d'une élite médiatique ou, dans les termes de Nathalie Heinich, d'une dénivellation de la « visibilité ».

Pour la sociologue française, la « visibilité », dépendante des vecteurs techniques qui la génèrent et la diffusent, représente la qualité sociale conférée à une personne par la reproduction et la diffusion massive de son image et de son nom dans l'espace public médiatique. Dans nos jours, la passivité est plus valorisante que l'action et le prestige est assuré par le fait d'être vu. Comme observe Nathalie Heinich, une vedette est le produit de ses images qui se multiplient. Avant que son image devienne populaire, reconnaissable donc par un grand nombre de gens, il n'y a qu'une personne dotée de certains talents. « Ce n'est pas la vedette qui est à l'origine de la multiplication de ses images [...], mais ce sont ses images qui en font une vedette »⁶².

La visibilité va de pair avec un « principe de dissymétrie » qui consiste dans un déséquilibre numérique entre les personnes vues, consacrées par leur renom médiatique, et la masse anonyme qui les voit. Selon Nathalie Heinich, « cette propriété structurelle prime sur les propriétés substantielles – talent, héritage, beauté, charisme, etc. – qui justifient l'accès au rang de personnalité. »⁶³

Le prestige médiatique est assuré par l'existence de la foule (sans nom et sans nombre) d'admirateurs d'où se détachent les fans. Ceux-ci se passionnent non pas seulement pour l'œuvre de la personnalité adulée, mais aussi pour la vie personnelle de celle-ci. En « se perdant dans l'autre »⁶⁴, le fan s'investit dans le culte d'une vedette tout en sacrifiant sa propre vie. Dans son ouvrage sur la sociologie des fans et des nouveaux cultes contemporains, Gabriel Segré constate que les fans « sacrifient argent, travail, vie de famille [...] D'autres peuvent tuer ou se tuer pour leur idole, comme en attestent les vagues de suicides qui suivent l'annonce de la disparition d'une superstar. »⁶⁵

Sans nier qu'il y a des cas où le fanatisme pousse le fan à commettre des gestes extrêmes, on retient de l'analyse faite par Gabriel Segré un autre aspect qui caractérise les fans en général. « En chaque fan, affirme le socioanthropologue, sommeille un gardien du temple, qui veille à ce qu'aucun mal ne soit dit de son idole, et qui la défend contre la diffamation, les critiques, les mensonges. »⁶⁶

Le rôle majeur du fan est de protéger la mémoire de la vedette et de promouvoir son image. Archiviste et collectionneur passionné, un fan sera toujours capable de construire un puzzle (parfois trop subjectif) de la vie et de l'œuvre de son idole. Dans les dernières années, on assiste à une démocratisation de l'accès aux

⁶¹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1994, p. 258.

⁶² Nathalie Heinich, 2012b, *op. cit.*, p. 21.

⁶³ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁴ « Dans la vision, lorsque nous sommes absorbés par le spectacle des choses visibles, nous pouvons nous oublier nous-mêmes pour nous perdre dans l'autre » (Erwin Straus, *Le sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1989, p. 441).

⁶⁵ Gabriel Segré, *Fans de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 2.

⁶⁶ *Ibidem*.

nouvelles technologies d'information et de communication (TIC) qui permet aussi aux non-professionnels d'expérimenter de divers genres et formes médiatiques.

De plus en plus nombreuses, ces productions peuvent être vues sur *YouTube*, sur *Vimeo* ou sur toute autre plateforme de ce type. Dans ce contexte, tout en tenant compte que dans les archives personnelles des fans il y aura toujours des documents sur ou de leur vedette, on devrait probablement se demander si le fan n'est pas seulement un potentiel « gardien du temple »⁶⁷, mais il est aussi un potentiel documentariste, réalisateur d'un documentaire sur la vedette qu'il admire.

Nous ne savons pas si, avant le tournage de *Flashback Memories*, Tetsuaki Matsue a été ou non le fan de Goma. Ce que nous pouvons affirmer c'est que le réalisateur japonais déconstruit le mécanisme de création d'une image de vedette. Dans son film, l'artiste qui performe sur scène est « avalé » par sa propre image d'archive. Dans cette nouvelle échelle, un abîme se creuse entre *être* et *paraître*. Projetées sur un écran géant, les spectres⁶⁸ de son « moi » deviennent pour Goma des vrais « Brobdingnagiens ». En créant ce dispositif, Tetsuaki Matsue a probablement voulu nous faire voir qu'une image artificiellement créée pourrait cacher, en réalité, la fragilité de la vie d'un artiste.

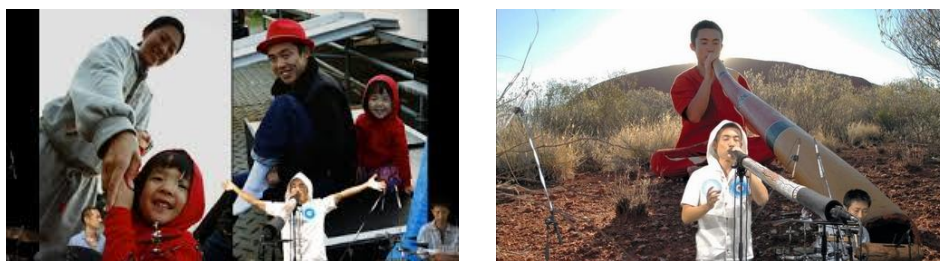


Figure 2. Photographies du film *Flashback memories* de Tetsuaki Matsue (2012, Japon)

Le 26 novembre 2009, Goma, impliqué dans une collision sur Tokyo Metropolitan Expressway, subit un traumatisme cérébral qui lui affecte la mémoire (à court et à moyen terme) ainsi que ses réactions émotionnelles : « Goma was diagnosed with higher brain dysfunction [...] The injury has affected his memory, attention and emotions. »⁶⁹ Sa vie change complètement : il n'est plus capable de se souvenir ni de ses amis ni des lieux autrefois importants pour lui. En regardant les photos, il se demande étonné : « Why am I smiling here ? »⁷⁰ or « Who am I ? What am I doing here ? »⁷¹

Comme on peut apprendre du film de Tetsuaki Matsue, au moment de l'accident, Goma, âgé de 38 ans, est une vedette musicale. Sans avoir le « capital de visibilité » de superstars Hollywoodiennes, ce joueur japonais de didgeridoo a des

⁶⁷ Voir l'observation de Gabriel Segré.

⁶⁸ « Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort » (Roland Barthes. 1980. *La Chambre claire*. Paris : du Seuil / Les Cahiers du cinéma, pp. 22-23).

⁶⁹ *Flashback memories* de Tetsuaki Matsue (2012, documentaire, Japon), 43:43-43:46, <http://vimeo.com/111226802>.

⁷⁰ *Ibidem*, 00 :17-00 :24.

⁷¹ *Ibidem*, 43:02-43:05.

fans partout dans le monde, surtout au Japon et en Australie. « Goma was an internationally established performer when on September 26, 2009, a traffic accident left him with a traumatic brain injury. The collision from behind damaged his brain disrupting his family life and music career. »⁷²

Les images de sa gloire du passé ne disent rien aujourd'hui à Goma. Ce qui lui reste, c'est la « mémoire de son corps ». « My body memory is intact! I switch on my body memory again. I like getting sore. My body is working »⁷³. Goma se souvient de la respiration circulaire qui l'aide à jouer au didgeridoo. Cette respiration est aussi familière aux moines bouddhistes qu'il fréquente. Pour Goma, nous fait savoir Matsue, l'art a été toujours au-delà d'une image artificiellement créée. Pour lui, l'art est une forme de spiritualité. C'est un flux d'énergie qui unit les artistes avec leur public. Le 9 septembre 2009, quelques jours avant l'accident (qui a eu lieu le 26 septembre 2009), le journal *Japanzine* écrivait sur Goma et sa musique :

His spiritual side explains the joy he feels at playing with his band. He goes on to say: "When I have a concert with my band, I feel some different energy than when I play solo because there's more passion that comes into the groove. And it's more human." But he and his band are not the only ones to feel passionate at the concerts, as the troves of sweaty spectators can attest.⁷⁴

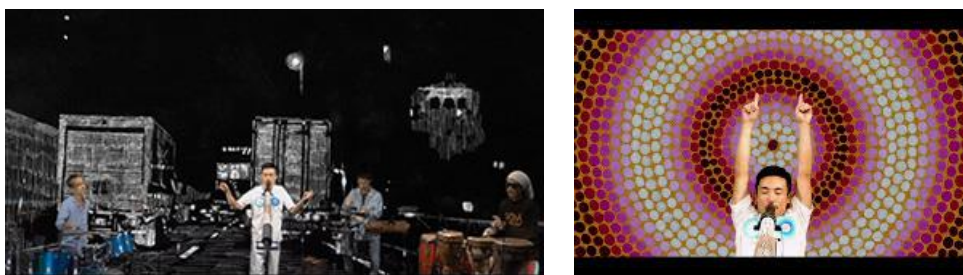


Figure 3. Photogrammes du film *Flashback Memories* de Tetsuaki Matsue (2012, Japon)

4. En guise de conclusion

Le titre *Flashback Memories* renvoie à une double référence. D'une part, c'est la référence au phénomène psychologique de la mémoire récurrente. D'autre part, on reconnaît la référence explicite au procédé cinématographique par lequel le cinéaste peut évoquer une période antérieure à celle de l'action.

Dans le film de Matsue, le flash-back est signalé par les images 2D (les images d'archive) et par le texte écrit. Le flash-back devient donc une sorte de palimpseste transmédiat où l'image côtoie le texte (à la première personne, quand il s'agit du journal de Goma, ou à la troisième personne, quand il s'agit du commentaire écrit, qui remplace la voix-off du documentaire « traditionnel »).

On remarque une bifurcation temporelle (qui, selon Deleuze, caractérise le flash-back) non pas seulement entre l'image (qui correspond au passé) et le texte (qui actualise, revoie au présent l'image par le commentaire), mais aussi entre les deux « couches » textuelles. Le présent du journal de Goma (où il y a le seul discours à la

⁷² *Ibidem*, 01:00-01:15.

⁷³ *Ibidem*, 45:51-46:06.

⁷⁴ JZ. 2009. "Goma and JRS: Dance Music for The Soul", *Japanzine*, Sep 9. <http://www.japanzine.jp/article/jz/2328/goma-and-jrs-dance-music-for-the-soul>.

première personne dans le film) est déjà « passé » par rapport au « présent » du commentaire de Matsue.

En ce qui concerne le rapport entre *anámnesis* et *hypomnesis*, il y a beaucoup d'indices qui pourraient nous confirmer que le pluriel *memories* (du titre du film) désigne à la fois la *mémoire vive* et la *mémoire technique*. À la différence de Socrate, Matsue n'établit pas un rapport dichotomique entre les deux mémoires. Par contre, il nous semble plus proche de Pierre Hadot, Michel Foucault (même si leurs conceptions diffèrent en quelques points) et Bernard Stiegler.

On s'est demandé au début de notre analyse si la présence agressive des écrans dans la société contemporaine n'a pas déterminé la coexistence de deux mémoires : une mémoire de l'événement directement vécu et une mémoire « filtrée » par l'écran. Le cas de Goma nous a démontré que les deux mémoires ne sont pas nécessairement dichotomiques. Par contre, elles sont complémentaires et peuvent s'enrichir réciproquement.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Rivages poches, 2014.
- Arendt, Hannah, *Qu'est-ce que la politique ?*, Paris, Seuil, 1995.
- Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Pocket, 1994.
- Augé, Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Seuil / Les Cahiers du cinéma, 1980.
- Benjamin, Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Buci-Glucksmann, Christine, *Esthétique de l'éphémère*, Paris, Galilée, 2003.
- Buci-Glucksmann, Christine, *L'esthétique du temps au Japon. Du zen au virtuel*, Paris, Galilée, 2001.
- Butler, Judith, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, traduction de Joëlle Marelli, Paris, Zones, 2010.
- Deleuze, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- Delorme, André, Michelangelo Flückiger, *Perception et réalité : Introduction à la psychologie des perceptions*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2003.
- Derrida, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.
- Diez, Friedrich, *An Etymological Dictionary of the Romance Languages*, London, Williams and Norgate, 1864.
- Dufour, Sophie-Isabelle, *L'image vidéo. D'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits*, tome 4, Paris, Gallimard, 1994.
- Hadot, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Albin Michel, 2003.
- Hall, Edward T., *La Dimension cachée*, Paris, Points, 1978.
- Hall, Edward, "A System for the Notation of Proxemic Behaviour", *American Anthropologist New Series*, 65, 1963.
- Hayles, N. Katherine, *How we think. Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- Heinich, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012.
- Heinich, Nathalie. 2012. « Grand résumé de *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique* ». Paris : Gallimard.
<http://sociologies.revues.org/4282>.

- JZ. 2009. "Goma and JRS: Dance Music for the Soul", *Japanzine*, Sep 9.
<http://www.japanzine.jp/article/jz/2328/goma-and-jrs-dance-music-for-the-soul>.
- Mauss, Marcel, *Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux*, version numérique par Jean-Marie Tremblay, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 1906,
http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/oeuvres_1/oeuvres_1_1/intro_phenomenes_rel.html.
- McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1993.
- McLuhan, Marshall, *La Galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, traduit par Jean Paré, Paris, Mame, 1967.
- Niney, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- Platon, *Ménon*, traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1991.
- Platon, *Phèdre*, Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson, suivi de *La Pharmacie de Platon* de Jacques Derrida, Paris, Flammarion, 1989.
- Ryan, Robin, « La diffusion du *didjeridu* en Australie et vers le monde occidental », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.). *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Arles-Paris, Actes Sud/ Cité de la musique, 2007.
- Segré, Gabriel, *Fans de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Schaeffer, Pierre, *Machines à communiquer (II)*, Paris, du Seuil, 1972.
- Stiegler, Bernard, « Enjeux épistémologiques, méthodologiques et politiques des technologies cognitives », 2005, <http://arsindustrialis.org/node/1934>.
- Stiegler, Bernard, *Philosopher par accident*. Entretiens avec Élie During, Paris, Galilée, 2004.
- Stiegler, Bernard, *La technique et le temps*. 1. *La Faute d'Épiméthée*, Paris, Galilée, 1994.
- Straus, Erwin, *Le sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Jérôme Million, 1989.
- Tartan, Suzannah, "Ancient didgeridoo adopted by the digital generation. Goma takes the low-tech instrument of Australian aborigines and makes it move the dance floor", dans *The Japan Times*, 2002,
<http://www.japantimes.co.jp/culture/2002/06/23/music>.
- Teissier, Dominique, « Le cyclone Mitch et le catastrophisme du Monde », dans *Mots. Émotions dans les médias*, n°75, juillet, 2004.
- Tiberghien, Gilles A., *Finis terrae. Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.
- Webb, Steve, *The First Boat People*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Zumthor, Paul, *La mesure du monde. Représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1993.
- Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Montréal, Le Préambule, 1990.

Filmographie

- Flashback Memories* de Tetsuaki Matsue (2012, documentaire, Japon).
<http://vimeo.com/111226802>.

**OTHERIZED INAUTHENTIC SPARE PARTS IN SEARCH OF
AN AUTHENTIC SELF TO IDENTIFY WITH: KAZUO ISHIGURO'S
CLONE-SLAVES IN *NEVER LET ME GO***

No matter how obvious it would be to analyze Kazuo Ishiguro's chilling novel, *Never Let Me Go*, with regards to the exploitation of clones for organ production within a donation program at a fictional school, it is always worth bearing in mind the tragic and touching efforts of Kathy H., Ruth and Tommy, major clone-characters of this work, within the context of trying so hard for an authentic self-identification. The fact that Ishiguro hints at the otherization process of his major characters through a teacher at Hailsham boarding school, who talks to the students about their goals and purposes in life and evokes pleasant characteristics and components of life outside, inaugurates the moment in the novel where the reader gets the sense that there is a self and other dichotomy related to the treatment of the students and the societal schism between the clones and normal humans is manifested. That the clones have been instilled with false hopes and delusions delays the process of finding out their master copies who might give them a clue for identifying with a quasi-authentic self and disregarding to be treated like a slave after a lingering period of otherization. This paper aims to elaborate on inauthentic and otherized major characters' efforts for having a self-identification with an authentic self in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*.

Key-words: *Kazuo Ishiguro, Never Let Me Go, being and acting, identification, otherization*

Set in the late 1990s in England, *Never Let Me Go* is narrated through the perspective of Kathy H., one of three major characters in the novel, who looks back on the life in idyllic school called Hailsham and explores her experiences and relations with significant individuals she met during childhood. During the time of her narration, Kathy H. works as a 'carer' for those who are asked to donate their organs repeatedly until these donors are 'complete'; a euphemism for dying. Having a quest for rediscovering her childhood, Kathy H. informs the reader about all the details in Hailsham, particularly about her friendship with Tommy and Ruth, the donation system and the administrative strata whose representatives are called 'guardians'.

Kazuo Ishiguro touches upon concepts of authenticity, self-identification, delusions, false hopes and abuse as well as dichotomies such as self and other, original and clone, being and acting in his dystopian novel *Never Let Me Go*, and he does this in accordance with some ethical arguments about cloning. Ishiguro obliges us to wonder whether the freedom on which his uncloned readers pride themselves is anything more than a similarly managed ignorance of what awaits them, even if the hope and (one can almost say) the happiness that ignorance sometimes brings with it may be hard to give up.² Life in Hailsham and afterwards is pretty significant for the

¹ Ataturk University, Turkey.

² Bruce Robbins, "Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go*", *Forum on*

conceptualization of the identity formation process in which Kathy H., Tommy and Ruth are reflected as characters who are questioning both the core features of maintaining a life as a clone-slave and making comparisons between their [in]authentic intellects and the perspectives of individuals in real life. Like Huxley's and Orwell's dystopian societies, Ishiguro's bend-sinister world introduces euphemistic neologisms: obligatory organ harvestings are referred to as "donations," as if they were voluntary; the individual organ banks are referred to as "donors," and, if the first three "donations" have gone well, after the fourth the donor "completes."³

Memory has always been one of the prominent characteristics of Ishiguro's writing too, and he has not failed to analyse it within the clone perspectives in this work as he did in many of his novels such as *A Pale View of Hills*, *The Buried Giant* and *Remains of the Day*. As the narration is divided into two narrative tense or time, the readers come across with many examples of memories of characters' childhood years in Hailsham and how past and present experiences help them to analyse their conditions as clones in real life outside the school they have been raised. What is probably experienced is the fact that colonial past haunts the present⁴. Kathy H. often reminds us that her memory brings forward many things, which do not let her become free of all the confining experiences full of philosophical questionings and evocative moments:

like the fact that we'd grown up together at Hailsham, the fact that we knew and remembered things no one else did. It's ever since then, I suppose, I started seeking out for my donors people from the past, and whenever I could, people from Hailsham⁵

Often, Kathy says, she has wanted to forget the whole Hailsham experience, but it seems to have held a great deal of significance for some of the donors.⁶ The bond between past and present is all-pervasive in *Never Let Me Go*, because those memories and experiences that three major characters had are closely associated with their present-perspectives and perceptions. While trying to be a part of the real world, Kathy H., Tommy and Ruth make use of their memories to create a connection between the life of a clone and their possible originals as well as being and acting.

Sometimes Kathy H. mentions how delusional they got or how their brains might play a trick on them while analysing the past due to exhaustion or the drugs they were asked to use:

He knew he was close to completing and so that's what he was doing: getting me to describe things to him, so they'd really sink in, so that maybe during those sleepless nights, with the drugs and the pain and the exhaustion, the line

Fiction, Vol. 40, No. 3, Ishiguro's Unknown Communities, Ishiguro, pp. 289-302, Duke University Press, 2007.

³ Leona Toker, Daniel Chertoff, "Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 6, No. 1, Ishiguro, pp. 163-180, The John Hopkins University Press, 2008.

⁴ Kubilay Geçikli, *A Postcolonial Reading of 'Desertion' by Abdulrazak Gurnah*, CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, Cilt: 39, Sayı: 2, ss. 117-133, 2015, p. 118.

⁵ Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*, New York, Alfred A. Knopf, pdf., 2005, p.9.

⁶ Hyvärinen Matti, *Friendship, Care, and Politics: Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, *Redescriptions: Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*, 12. 202-223. 10.7227/R.12.1.10., 2008.

would blur between what were my memories and what were his. That was when I first understood, really understood, just how lucky we'd been—Tommy, Ruth, me, all the rest of us.⁷

All those memories help Kathy H. to form a multi-faceted identity and create self-awareness especially about what they have been through in Hailsham in terms of being used and abused as clones. 'There has always been a conflict between the previous lives and new lives'⁸ of these people. What happened in the past is sometimes used for portraying the perception of major characters and the types of comparisons they make related to their own lives and real lives of the people outside Hailsham: "We loved our sports pavilion, maybe because it reminded us of those sweet little cottages people always had in picture books when we were young"⁹.

Their efforts of identification with people having real lives are closely connected with the concept of *being and acting* as they often hint at the fact that they are quite curious about their possible originals and at the kind of personalities and characteristics they have.

Ishiguro gives the reader many opportunities to analyse the conditions of his major characters as clones while they are trying to identify themselves with the people maintaining real lives and to realize the thin line between being and acting. The novel depicts a recognisable and far from futuristic British cultural landscape but one in which the mass production of human clones in the service of therapeutic medical technology has become normalised.¹⁰ Moreover, when they go through this process, they may have to encounter incidents related to turning into *others* even within their environment: "In any case he soon stopped and stood there, glaring after them, his face scarlet. Then he began to scream and shout, a nonsensical jumble of swear words and insults."¹¹

Self-other dichotomy is not only between the clones and their possible originals but also among the students of Hailsham. When Tommy starts expressing his 'nonsensical jumble of swear words' he both feels otherized and reveals the inauthentic personality characteristic that is quite common and tangible in Hailsham. These clone characters carry out the process of being and acting when they try to reflect their multi-layered performances as it comes to literary and artistic productions:

Laura said he was maybe "rehearsing his Shakespeare." Someone else pointed out how each time he screamed something he'd raise one foot off the ground, pointing it outwards, "like a dog doing a pee." Actually, I'd noticed the same foot movement myself, but what had struck me was that each time he stamped the foot back down again, flecks of mud flew up around his shins.¹²

Except for the production of artwork, *Never Let Me Go* does not provide an answer

⁷ Kazuo Ishiguro, *Never Let Me Go*, New York, Alfred A. Knopf, pdf., 2005, p. 10.

⁸ Kubilay Geçikli, *A Postcolonial ...*, op. cit., p. 118.

⁹ Kazuo Ishiguro, *Never...*, op. cit., p.11.

¹⁰ Rachel Carroll, "Imitations of life: cloning, heterosexuality and the human in Kazuo Ishiguro's *Never let me go*", *Journal of Gender Studies*, 19:1, 59-71, 2010.

¹¹ Kazuo Ishiguro, *Never...*, op. cit. p.13.

¹² *Ibidem*, p. 14.

to the question of what it means to be human.¹³ These performances of theatrical activities point out substantial examples of how copied clones go through a process of acting, how they reflect their abilities of mimicking, rehearsing or role playing and whether they are able to reverberate some salient emotions in these performances: “It was like he was doing Shakespeare and I’d come up onto the stage in the middle of his performance”.¹⁴

It is obvious in the novel that dichotomies such as self-other and being-acting sometimes become intertwined not only for the reader but for the major characters as well. When they experience the process of realization or awareness, they generally use clear-cut expressions about who is who: “Carers aren’t machines. You try and do your best for every donor, but in the end, it wears you down. You don’t have unlimited patience and energy. So when you get a chance to choose, of course, you choose your own kind. That’s natural.”¹⁵.

Ishiguro adopts an analogous strategy to engage with questions surrounding contemporary systems of care, so that the novel is suggestive of continuity into the present of the social issues to which it alludes.¹⁶

Among the elements which have always been influential upon the identity formation of Kathy H., Tommy and Ruth and the like are exhibited or purchased in an exposition called the Exchanges in which there are “Paintings, drawings, pottery; all sorts of “sculptures” made from whatever was the craze of the day—bashed-up cans, maybe, or bottle tops stuck onto cardboard “.¹⁷

However, authenticity and identification are not less important than the other prominent issues Ishiguro discusses upon the portrayal of major characters’ lives as clones, their perceptions and perspectives with questionings, and implications of their acts related to artificial intelligence. The concept of originality, clones’ emotions and characteristics, characters’ efforts of finding opportunities in order to experience the process of identification occur in the novel thanks to clones’ monitoring, mimicking and even parodying representatives of real life and the outcomes of their literary and artistic productions. Their emotions are quite familiar and realistic, their literary productions and the reactions they have for those productions are closely associated with the impulses that of possible originals or authentic agents because what Kathy H., Tommy and Ruth expect from literature or art is quite different from what the administrators of the school or the donation program do. Still, clones question whether these productions meant anything or were worth caring about:

...when I think about the Ex-changes now, a lot of it seems a bit odd. The poetry, for instance. I remember we were allowed to hand in poems, instead of a drawing or a painting. And the strange thing was, we all thought that was fine, we thought that made sense.¹⁸

The bleakness of *Never Let Me Go* arises from its not even broaching the

¹³ Stephanie Petrillo, “Moral Theories and Cloning in Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*”, *Berkeley Undergraduate Journal*, 27(1), p. 14.

¹⁴ Kazuo Ishiguro, *Never...*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵ *Ibidem*, p.9.

¹⁶ Anne Whitehead, “Writing with Care: Kazuo Ishiguro’s *Never Let Me Go*”, *Contemporary Literature*, Vol. 52, No. 1, Ishiguro, p. 54-83, University of Wisconsin Press, 2011.

¹⁷ Kazuo Ishiguro, *Never...*, *op. cit.*, p.18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

possibility of collective escape or insurrection.¹⁹ Thus, within the context of authenticity and self-identification, robotic acts, dull reactions and routinized or monotonous impulses should be incorporated into the discussions on clones intellectual systematic as they are quite significant and substantial for understanding to what extent they experience being and/or acting. When Tommy ‘quietly shrug, or react like he hadn’t noticed a thing’²⁰ those who observe what is happening feel quite frustrated at first but then these actions or reactions change and they become cliché impulses or attitudes:

...these responses caused disappointment; maybe people were resentful, even, like he’d let them down. Then gradually, people got bored and the pranks became more half-hearted, until one day it struck me there hadn’t been any for over a week.²¹

Other than daily routines, ordinary things and regular personality representations, Ishiguro also implies the role of religion and God in the lives of the clones whether they mean anything for them whatsoever:

“You seem much happier these days, Tommy. Things seem to be going much better for you.”

“So what’s happened? Did you find God or something?”

“God?” Tommy was lost for a second. Then he laughed and said: “Oh, I see.

You’re talking about me not... getting so angry.”

“Not just that, Tommy. You’ve turned things around for yourself. I’ve been watching. So that’s why I was asking.”

Tommy shrugged. “I’ve grown up a bit, I suppose. And maybe everyone else has too. Can’t keep on with the same stuff all the time. Gets boring.”²²

The dullness in their lives, growing up, becoming like real mature people, or at least trying to be like them change the perceptions of clones one way or another. When these sentences are uttered by Kathy H. and Tommy, it is prominently felt that Ishiguro brings into question whether the awareness/maturity is related to some religious, spiritual or divine existence, and he fastidiously brings to mind the concepts of meaninglessness or pointlessness through a sarcastic language. As the analogical reminiscent of a *bildungsroman* maturity highlights, it seems quite inevitable for characters to ask questions about the purpose they have been cloned, forced to produce art and literature, asked to continue a proper life and donate their vital organs while experiences of identification, acting or role playing, authenticity, realizing possible originals become assertive. When Tommy starts to believe that they ‘weren’t being taught enough’²³ after his conversation with one of the teachers in Hailsham, readers

¹⁹ Mark Fisher, “Precarious Dystopias: The Hunger Games, in Time, and Never Let Me Go”, *Film Quarterly*, Vol. 65, No. 4, Ishiguro, pp. 27-33, University of California Press, 2012.

²⁰ Kazuo Ishiguro, *Never...*, *op. cit.*, p. 23.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*, pp. 24-25.

²³ *Ibidem*, p. 31.

get the sense that certain striking revelations would be apparent soon enough when these clone characters unveil the blinding mask before their eyes: "But we have been taught about all that," I said. "I wonder what she meant. Does she think there are things we haven't been told yet?"²⁴

The relation between Hailsham students and the administrators of the school who are also aware of the purpose for which the students have been cloned exposes the distance between people living real lives and clones who are considered different, odd, sometimes grotesque and other. Madame's attitudes towards Tommy and Kathy H. are quite significant in terms of this distance that there should always be a line between them: "I don't know," Ruth said. "I don't know, but I'm sure she is. I used to think she was just snooty, but it's something else, I'm sure of it now. Madame's scared of us".²⁵ She is scared because she does not know what kind of reactions, acts or impulses she may encounter while talking to these students who are experiencing a kind of in-betweenness or ambiguity about who they are, why they are alive and whether they are authentic beings or just acting their expected roles:

Ruth had been right: Madame was afraid of us. But she was afraid of us in the same way someone might be afraid of spiders. We hadn't been ready for that. It had never occurred to us to wonder how we would feel, being seen like that, being the spider.²⁶

The fact that Kathy likens themselves to some scary insects show the blurring line between the identity formation of clones and their never ending efforts of becoming aware of the systematic of false hopes, delusions or becoming outcasts.

Fragmented memories also reveal how they feel that they have been fooled at Hailsham and given hope about their future lives that it would be different. In addition, communication and language play an important role in the formation of false hopes because even clones should have some future plans or dreams in their minds in order to have a healthy psychological systematic of decision-making process:

Not when you're eight years old, and you're all together in a place like Hailsham; when you've got guardians like the ones we had; when the gardeners and the delivery men joke and laugh with you and call you 'sweetheart'.²⁷

When clones feel that they are treated in an unusual way they believe that they are considered odd and they express this with the word 'different'. However, to those who firmly point out the boundary between the clones and themselves, the language and communication strategies are quite important in terms of making the clone students believe that they are cared but also isolated, otherized and even dehumanized:

"One day, maybe not so long from now, you'll get to know how it feels." So you're waiting, even if you don't quite know it, waiting for the moment when you realise that you really are different to them; that there are people out there, like Madame, who don't hate you or wish you any harm, but who nevertheless shudder at the very thought of you—of how you were brought into this world and why—and who dread the idea of your hand brushing against theirs. The first time you glimpse yourself through the eyes of a person like that, it's a cold

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ *Ibidem*, p. 36.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

moment. It's like walking past a mirror you've walked past every day of your life, and suddenly it shows you something else, something troubling and strange.²⁸

The administrators keep students away from the reality but at the same time try to make them feel comfortable since they do not want the students to be psychologically distorted or disrupted characters. One day they will face the reality but whether this would change anything about characters' decision-making process of trying so hard to become authentic individuals or looking after their possible originals to be involved in the course of being rather than acting is a big question mark. The truth is postponed until a certain moment for the clones because, according to the administrators, the difference between real life and the life of the clones should not be intertwined in terms of their health, but they will not delay the truth forever in order to prevent a probable reaction full of questionings:

All I can tell you today is that it's for a good reason. A very important reason. But if I tried to explain it to you now, I don't think you'd understand. One day, I hope, it'll be explained to you.²⁹

The concept of illusion has been reflected like a whirlpool in the novel, which sometimes reveals Hailsham students' hunger for identification and sometimes creates a kind of a bridge between unreality and factualness. Kathy, as well as the other clones, all go along with the fact that they are brought up as donors and will never have a life they have chosen themselves.³⁰ While trying to perceive the thin line between this ambiguous and complicated frontier, students are kept under conscious control by dint of rumours about those who once tried to experience going off limits and crossed the borders that surround Hailsham:

There were all kinds of horrible stories about the woods. Once, not so long before we all got to Hailsham, a boy had had a big row with his friends and run off beyond the Hailsham boundaries. His body had been found two days later, up in those woods, tied to a tree with the hands and feet chopped off. Another rumour had it that a girl's ghost wandered through those trees. She'd been a Hailsham student until one day she'd climbed over a fence just to see what it was like outside. This was a long time before us, when the guardians were much stricter, cruel even, and when she tried to get back in, she wasn't allowed. She kept hanging around outside the fences, pleading to be let back in, but no one let her. Eventually, she'd gone off somewhere out there, something had happened and she'd died. But her ghost was always wandering about the woods, gazing over Hailsham, pining to be let back in.³¹

Being under threat or having the risk of vanishing in a brutal way reminds all the students about whether it is worth trying so hard to be outside the fences of Hailsham and paying the price in a tragic way. On the one hand, these rumours help the students get together and do whatever they are told; on the other hand, the rumours become sort of a poignant reminder of the passing of time and how they actually

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 41.

³⁰ Louise Heljetorp, *Life as a Spare Part: Brainwashing and Power in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go and Jodi Picoult's My Sister's Keeper*, Lund University, Degree Essay in English Literature, 2013.

³¹ Kazuo Ishiguro, *Never...*, *op. cit.*, p.49.

become excluded, outcast or marginalized due to their perspectives about the life in and out Hailsham. Whenever students try to picture the woods, something ominous or dark come to their minds and they start thinking whether they would take all the risks at any cost and do something about it. It seems like a search of or going after free will but the risk seems too much, maybe because they are not ready to face the harsh reality outside without knowing what it actually is or might be. That is why those fences or the borders around Hailsham could be considered the truth itself, which also reveal, once again, the indefinable or inexplicable line between being and acting, clones or possible originals:

What it was, I suppose, is that Moira was suggesting she and I cross some line together, and I wasn't prepared for that yet. I think I sensed how beyond that line, there was something harder and darker and I didn't want that. Not for me, not for any of us.³²

The fact that Kathy H., Tommy and Ruth have given implications about their search of self-identification or comparison between their clone identities and the possible originals does not prevent them from becoming lost or having lost identities now and then. When Kathy H. describes the 'lost corner'³³, it does not only give significant details about how they feel themselves over there and what they try to have, but it also reflects that place as somewhere you could find everything you lose somehow. The lost property was kept in the *lost corner*, and Kathy H.'s remarks about this place are like a visual imagery for the readers that all the students go there in order to find something they have already lost, something special or meaningful for them or some kind of a concept that they can identify with their clone personalities. Even when students try to imitate the attitudes of human emotions and feelings or experience the process of mimicry to be able to get the sense of acting like a human being, there is something missing about it and when Madame sees Kathy H. doing the mimicry when she is alone singing and dancing, trying to analyse and possess all the significant emotions of human beings, she just stares at Kathy and tries to understand the effort in a lugubrious way:

But she just went on standing out there, sobbing and sobbing, staring at me through the doorway with that same look in her eyes she always had when she looked at us, like she was seeing something that gave her the creeps. Except this time there was something else, something extra in that look I couldn't fathom.³⁴

Madame actually knows that they would never become like an authentic human being.

Enduring, embracing or putting up with the lives of the students bring to mind the question of the possibility of committing suicide, which is sometimes considered closely associated with the concept of authenticity or having an authentic identity. What the students have been going through as clones is actually very sad and painful and when they talk about this situation with each other, it becomes a kind of a joke to end their lives in electrified fences and start acting like trapped in those fences that might end their lives somehow. However, this conversation fades away like any other that might become a turning point in their abused, controlled and predestined lives without any sign of free will in their decision making process:

³² *Ibidem*, p. 53.

³³ *Ibidem*, p. 62.

³⁴ *Ibidem*, p. 67.

One of the boys asked if the fences around the camps had been electrified, and then someone else had said how strange it must have been, living in a place like that, where you could commit suicide any time you liked just by touching a fence. This might have been intended as a serious point, but the rest of us thought it pretty funny. We were all laughing and talking at once, and then Laura – typical of her – got up on her seat and did a hysterical impersonation of someone reaching out and getting electrocuted. For a moment things got riotous, with everyone shouting and mimicking touching electric fences.³⁵

The school where all these students were raised and educated seems like a peaceful or intellectually satisfying place at first, but the administrators or the guardians turn this place into a kind of a prison in the process of time, especially when they dictate students that they should be very careful about their health since they have all been cloned for a special purpose and they do not have the right to do anything they desire. They are warned perpetually – You’ve been told about it. You’re students. You’re . . . *special*. So keeping yourselves well, keeping yourselves very healthy inside, that’s much more important for each of you than it is for me”³⁶ -about unhealthy habits or addictions like smoking, they are not even allowed to read literary pieces in which characters have such habits which might become role models for the students and things might get worse and worse. Teachers at Hailsham lecture them about unhealthy living and how dangerous it would get for them because everyone in this system expects these students to be abused properly:

I don’t know how it was where you were, but at Hailsham the guardians were really strict about smoking. I’m sure they’d have preferred it if we never found out smoking even existed... There was even a rumour that some classic books – like the Sherlock Holmes ones – weren’t in our library because the main characters smoked too much.³⁷

Addiction is unhealthy and destructive over the organs and bodies of students whose only aim in life is expected to be keeping their health well and being very careful about their organs.

The moment when the students should be told about what kind of lives they have to pursue coincides with their dreams and plans about becoming actors - after all, they are already acting and role playing as clone donors - “We were just talking about what it would feel like if we became actors. What sort of life it would be”.³⁸ This sentence becomes a kind of a motion behind the trigger, ready to pull and there it goes in a very cold-blooded but not dull or soulless disclosure; “All right, you can hear this, it’s for all of you. It’s time someone spelt it out”.³⁹ When the details have been given, everything about the students are actually revealed that they have been treated this way because they are actually clones who have been educated, improved, made attractive, forced to produce art and become intellectually prominent figures in order to be abused as required and make them feel like they could do anything they

³⁵ *Ibidem*, p.73.

³⁶ *Ibidem*, p.64.

³⁷ *Ibidem*, pp.63-64.

³⁸ *Ibidem*, p.75.

³⁹ *Ibidem*, p.74.

want in this short-term life which is all about three or four vital organ donation operations:

You've been told, but none of you really understand, and I dare say, some people are quite happy to leave it that way. But I'm not. If you're going to have decent lives, then you've got to know and know properly. None of you will go to America, none of you will be film stars. And none of you will be working in supermarkets as I heard some of you planning the other day. Your lives are set out for you. You'll become adults, then before you're old, before you're even middle-aged, you'll start to donate your vital organs. That's what each of you was created to do. You're not like the actors you watch on your videos, you're not even like me. You were brought into this world for a purpose, and your futures, all of them, have been decided.⁴⁰

Miss Lucy's unsettling and disturbing closure about why they are alive, for what purpose they have been raised and to what extent they should experience the feeling of becoming a pseudo-individual like their possible originals is the grim reality not deeply felt by the students but actually by the reader. All the things which seemed meaningful in their past, all the memories about their childhood and all those years they tried to analyse or understand the purpose of being raised and educated at Hailsham became dull, unenthusiastic, senseless, faint and cold for the reader. After the disclosure, students start to think of all the instructions about healthy life and meaningful childhood would not actually mean or change anything. When they were told that sex is good for health and they had lectures on this issue - "One thing that occurs to me now is that when the guardians first started giving us proper lectures about sex, they tended to run them together with talk about the donations"⁴¹ - that they should be healthy, why they are imposed and manipulated to do anything healthy become more obvious after Miss Lucy's disruptive elucidation. They even tried to understand the difference between how people consider sex and what sex means for the students of Hailsham as they make comparisons. They sometimes imitate the acts and positions and experience the concept of identification through sex, too. The meaning of sex for people and for the students become much more evident:

That was why it was so important to them, this question of who did it with whom. And even though, as we knew, it was completely impossible for any of us to have babies, out there, we had to behave like them. We had to respect the rules and treat sex as something pretty special.⁴²

After the unsettling disclosure by Miss Lucy, students' reactions became weird and they start acting in a careless way; in this regard, jokes are used to cover the harsh reality for the clone slaves and used ironically among the characters, and they just make fun of the purpose they are made for. They make jokes about how they are expected to donate their organs and try to turn these painful operations into some kind of little games they make fun of, but the language Ishiguro uses through the perspective of Kathy H.'s mentality unveils the ironic and even cynical attitude towards the surgeries which end up with being *complete*: "The idea was that when the time came, you'd be able just to unzip a bit of yourself, a kidney or something would

⁴⁰ *Ibidem*, p.75.

⁴¹ *Ibidem*, p. 77.

⁴² *Ibidem*, pp. 77-78.

slide out, and you'd hand it over... You unzipped your liver, say, and dumped it on someone's plate, that sort of thing."⁴³

However, accepting what is waiting for the students of Hailsham and other clones [as there are other ill-conditioned places where clones have been abused, too] is not reflected in the same way when it comes to the subconscious of those donors; when Kathy H. mentions they have never discussed the seriousness of these processes before, it is easily and clearly understood that the burden of being a clone and experiencing the process of acting or role-playing in this world starts to be felt in the depth of characters' consciousness and psychologies: "By that time in our lives, we no longer shrank from the subject of donations as we'd have done a year or two earlier; but neither did we think about it very seriously, or discuss it."⁴⁴

Having difficulties in perceiving Miss Lucy's perspective or disclosure about the pre-destined lives of the clones, since they have never analysed or even realized before, means a great load and encumbrance for the identity formation of the clones from then on, because it would affect almost every tiny detail in their lives related to the efforts of becoming aware of the thin line between being and acting, replica and original identification, and robotic/mechanic ideation and authentic production of intelligence.

The difference between the clones and the people starts to be blurred in some cases i.e. while the clones are endeavouring to find some ways for identification and adaptation in order to create a kind of a sense of belongingness, people envy some characteristics of the clones such as their congenitally protected sex, and thus the concept of imitation has become reciprocal: "Annette B. had another theory: that the guardians were uncomfortable about us having sex with each other because they'd then want to have sex with us. Mr. Chris in particular, she said, looked at us girls in that way"⁴⁵.

The example of guardians' situation is quite significant in terms of reminding the sexual abuse of a slave or even rape; it has not been practised, of course, but those guardians at least crave for these acts not just because they are worried but also they think those clones are appropriate for being used and abused.

Finding out the harsh reality that they have been cloned for special purposes [to be used up, to be complete, to donate their vital organs whenever they are asked/forced to] may direct clone characters' perception towards life outside the school and donation system. They have difficulties in understanding and perceiving the world and the people living in this world: "Things about Hailsham, about your place in the wider world, all kinds of things. But perhaps one day, you'll try and find out. They won't make it easy for you, but if you want to, really want to, you might find out."⁴⁶

The system in which they have been brought up brings forward some limitations to them and questioning the system or revealing the situation of the students at school is not allowed by the administrators or representatives.

Students' difficulty in adapting themselves to the outside world and to the living conditions of that world is about association with real life and real-people

⁴³ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 99.

reactions because the students have to ‘remember that until that point’ they’d ‘never been beyond the grounds of Hailsham, and were just bewildered’.⁴⁷ While they are having these difficulties about adaptation, they are looking for some ways to have some kind of a guide for them like a how-to-use manual: “There was, incidentally, something I noticed about these veteran couples at the Cottages – something Ruth, for all her close study of them, failed to spot – and this was how so many of their mannerisms were copied from the television.”⁴⁸

At that moment, the question of copying what is already unreal becomes prominent and concepts such as mimicry, robotic acts, role playing, no feelings or emotions should be taken into consideration for the analysis of these characters’ decision-making process and reactionary structure. Gestures and facial expressions become also thought-provoking for the students; whether the real that is far away from what they already have is a confusing process for them and Kathy H. experiences this when she finds the magazine in which there are pictures of people having sex and she starts analysing their facial expressions to be able to make a comparison between her own face and those pictured in the magazine: “I moved through the pages quickly, not wanting to be distracted by any buzz of sex coming off those pages. In fact, I hardly saw the contorted bodies, because I was focusing on the faces.”⁴⁹

As she is looking at the pages of that magazine, she starts thinking about her possible original; whether there is even a slight possibility that Kathy H. might be cloned from an actress in the business of porn becomes a huge issue for her. Then, trying to guess whose possible is who gets very exciting for them because they start to be curious about it and want to see who their possible original actually is. They want to see those possible originals not only because they are curious but they want to have a glimpse of their future, as well. However, this situation may bring forward the issue of authenticity and the dichotomy between being and acting:

The basic idea behind the possibles theory was simple, and didn’t provoke much dispute. It went something like this. Since each of us was copied at some point from a normal person, there must be, for each of us, somewhere out there, a model getting on with his or her life. This meant, at least in theory, you’d be able to find the person you were modelled from. That’s why, when you were out there yourself – in the towns, shopping centres, transport cafés – you kept an eye out for “possibles” – the people who might have been the models for you and your friends.⁵⁰

Going after their possible originals is quite fascinating at first for Kathy, Ruth and Tommy but there was something they did not realize. While they were experiencing the sense in-between real and cloned self, they wanted to become like the modern individuals who have already turned into victims in an urban city especially when they thought that one of them saw Ruth’s possible: Ruth was staring at this picture and, when she noticed me beside her, said: “Now *that* would be a *proper* place to work”.⁵¹ The *proper* place has a mysterious aura and gives Ruth and the others a sense of exotic setting that they would prefer to spend for the rest of their lives but

⁴⁷ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 120.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 124.

⁵¹ *Ibidem*, p. 128.

the descriptive adjective here creates a sense of unattainable truth that they would never have the chance to do the thing in their minds. In addition, when they talk about those people working in such *proper* places, the pronouns they use creates a sense of distance between the possible originals and the cloned characters; the dichotomy between them and the others makes itself evident. This distance actually causes a conflict between the idea of authenticity and identification process: "They do have days off, you know. They're not always at their work".⁵²

The sense of similarity between the possible and Ruth becomes less and less prominent as they get closer to what they believe is real. This occurs in the novel several times. Whenever a character is in search of something important like finding out what is actually behind the system of donation program or what may be the reason that administrators want the students care about their health all the time, the expectation of that character ends up with disillusionment or a situational irony. After they start following Ruth's possible original, Kathy H., Tommy and Ruth experience the same thing. The feeling of disappointment appears like a wall before them and they hit it just before they realize the harsh reality about the meaning of seeing their possible originals: "But now, in that gallery, the woman was too close, much closer than we'd ever really wanted. And the more we heard her and looked at her, the less she seemed like Ruth."⁵³

Ishiguro helps the reader perceive that reality fades away in each effort of the students and the disappointment gets bigger and bigger every time. When they lose hope, they start making guesses about the possible originals; what kind of personalities or lives they might have or what kind of people they might be, and these guesses are quite disturbing because Ruth believes that they are 'modelled from *trash*. Junkies, prostitutes, winos, tramps. Convicts, maybe, just so long as they aren't psychos'⁵⁴. Here, the possible are even otherized in the eyes of Ruth; the more furious she gets, the more prominent her disappointment will become since she believes that all of their possible originals are actually meaningless, insignificant and unimportant individuals: "If you want to look for possibles, if you want to do it properly, then you look in the gutter. You look in rubbish bins. Look down the toilet, that's where you'll find where we all came from."⁵⁵ Obviously, there is no identification between them, and maybe, they are trying to show that they have the same dull and meaningless lives like real people.

The most important setting of this dystopian novel, Hailsham, is likened to a marshland after all those negative experiences about finding their possible originals: "It wouldn't turn into marshland just because it's closed"⁵⁶. Experiencing disappointment and disillusionment made students evaluate their pasts and memories and try to have a better look at their lives. Ironically, for the students of Hailsham, the school is like a place where clones are raised to become donors and to be complete in the end; it is like being stuck in a death trap. With the realization of the students, confessional explanations or expositions come one after another from the administrators too: "Poor creatures. What did we do to you? With all our schemes and

⁵² *Ibidem*, p. 134.

⁵³ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁴ *Ibidem*, p.148.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 199.

plans?” She let that hang, and I thought I could see tears in her eyes again”.⁵⁷ All these schemes and plans seem to hurt some of the administrators who took part in the decision-making process at certain points, but it does not seem quite sincere; it is like an instantaneous and transient regret or grief for the destinies of all those children. Students hoped to have some spare time for themselves, to feel like they have free will and they can do anything they like, but Madame’s disappointing and catastrophic explanation ends everything: “You are serious. You’ve thought carefully. You’ve hoped carefully. For students like you, I do feel regret. It gives me no pleasure at all to disappoint you.”⁵⁸

People believe clones do not have souls [it’s still not a notion universally held] however, in many parts of the novel, we can easily see clones are more real-life characters than those ‘real’ people who have become viciously monotonous. At Hailsham, the administrators tried to make the students feel like they live a real life similar to those who are allegedly real: “We took away your art because we thought it would reveal your souls. Or to put it more finely, we did it to prove you had souls at all”.⁵⁹

Towards the end of the novel, the narration gives away a lot of details about the donation program and how the students were expected to become significant entities of the system when Madame explains that ‘there was a lot of support for our movement back then, the tide was with us’⁶⁰. However, more important than that is the devastating revelation of the students’ impression in the eyes of the real world: “Before that, all clones—or students, as we preferred to call you—existed only to supply medical science. In the early days, after the war, that’s largely all you were to most people. Shadowy objects in test tubes.”⁶¹

They were just the outcomes of scientific experiments and the bond between reality and illusion is made evident thanks to these terrible revelations. Coming of those confessions one after another shocks the reader but students’ feelings are not quite felt in the last parts of the novel. Are they paralyzed? Do they feel numb? It is ambiguous. Nevertheless, the confession session of Madame’s last disclosures gives many important details about the political, ethical, social and religious perspective towards cloning and the purpose and the direction of modern science: “but this Morningdale fellow, he’d taken his research much further than anyone before him, far beyond legal boundaries”.⁶² The feelings of the public are also included and these feelings are the evidence about how the clones would be perceived by the real people and how it would be impossible for the students to be accepted as normal or to experience a healthy identification process because they would not be able to go beyond the limitations and prejudices of the public; instead of being an individual they might have to perform the acting or role-playing part for this world until they are complete since they have always been considered others: “They didn’t want to think about you students, or about the conditions you were brought up in. In other words, my dears, they wanted you back in the shadows.”⁶³

⁵⁷ *Ibidem*, p. 227.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 230.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 232.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 233.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibidem*, p. 235.

⁶³ *Ibidem*, p. 236.

In conclusion, the students were never human beings and they would never be treated that way. All the efforts for creating a kind of a sense of belongingness towards the life outside Hailsham failed. Looking after the possible originals ended up with another failure. Self-identification and authenticity were the two other concepts they were not able to perceive in a sincere and intimate way. Hailsham and real life was like a clash between civilizations full of dichotomies such as clones-possible originals, slaves-masters, acting-being, self-other and authentic-inauthentic. Surrounded by false hopes, delusions, abuse and being complete, the students of Hailsham finished their duty with a numb and paralyzed senselessness in the end even after the shocking, terrifying, terrorizing, horrifying explanations of Madame and Miss Lucy, because that is what people expect from them. When facing the death of family and friends, the normals in the real world have two choices: one choice is to let go of their beloved and the other is never to let go. It is this choice of never letting go of normals' beloved that makes Miss Emily create the world of the human clones.⁶⁴

"I can see," Miss Emily said, "that it might look as though you were simply pawns in a game. It can certainly be looked at like that. But think of it. You were lucky pawns. There was a certain climate and now it's gone. You have to accept that sometimes that's how things happen in this world. People's opinions, their feelings, they go one way, then the other. It just so happens you grew up at a certain point in this process".⁶⁵

After all, they are just pawns in a great chess play at the end of which they are the losers and the result never changes for them.

BIBLIOGRAPHY

- Carroll, Rachel, "Imitations of life: cloning, heterosexuality and the human in Kazuo Ishiguro's *Never let me go*", *Journal of Gender Studies*, 19:1, pp. 59-71, DOI: 10.1080/09589230903525445, 2010.
- Fisher, Mark, "Precarious Dystopias: The Hunger Games, in Time, and Never Let Me Go", *Film Quarterly*, Vol. 65, No. 4, Ishiguro, pp. 27-33, University of California Press, 2012.
- Heljetorp, Louise, *Life as a Spare Part: Brainwashing and Power in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go and Jodi Picoult's My Sister's Keeper*, Lund University, Degree Essay in English Literature, 2013.
- Huang, Yu-min, *Life in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, The Asian Conference on Ethics, Religion and Philosophy, Official Conference Proceedings, National Changhua University of Education, Taiwan, 2015.
- Geçikli, Kubilay, *A Postcolonial Reading of 'Desertion' by Abdulrazak Gurnah*, CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık, Cilt: 39, Sayı: 2, ss. 117-133, 2015.
- Ishiguro, Kazuo, *Never Let Me Go*, New York, Alfred A. Knopf, pdf., 2005.
- Matti, Hyvärinen, *Friendship, Care, and Politics: Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, Redescriptions: Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory, 12. 202-223. 10.7227/R.12.1.10., 2008.
- Petrillo, Stephanie, "Moral Theories and Cloning in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me*

⁶⁴ Huang, Yu-min, *Life in Kazuo Ishiguro's Never Let Me Go*, The Asian Conference on Ethics, Religion and Philosophy, Official Conference Proceedings, National Changhua University of Education, Taiwan, 2015.

⁶⁵ Kazuo Ishiguro, *Never ...*, op. cit., p. 237.

- Go", *Berkeley Undergraduate Journal*, 27(1), <http://escholarshiishiguro.p.org/uc/item/8vh3v7bd>, 2014.
- Robbins, Bruce, "Cruelty Is Bad: Banality and Proximity in *Never Let Me Go*", *Forum on Fiction*, Vol. 40, No. 3, Ishiguro's Unknown Communities, Ishiguro, pp. 289-302, Duke University Press, 2007.
- Toker Leona, Chertoff Daniel, "Reader Response and the Recycling of Topoi in Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 6, No. 1, Ishiguro, pp. 163-180, The John Hopkins University Press, 2008.
- Whitehead, Anne, "Writing with Care: Kazuo Ishiguro's *Never Let Me Go*", *Contemporary Literature*, Vol. 52, No. 1, Ishiguro, pp. 54-83, University of Wisconsin Press, 2011.

DANSUL CONTEMPORAN ȘI AVATARURILE SALE

La danse contemporaine et ses avatars

Dans le sillage des expérimentations artistiques de l'avant-garde chorégraphique de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle – Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limón, Pearl Primus, Merce Cunningham, Anna Halprin etc. – la danse contemporaine poursuit son processus de légitimation et d'auto-définition. Andreea Tănăsescu signale certains aspects de cet épineux parcours historique, théorique et créatif.

Mots-clés: *danse contemporaine, contexte, corps, identité*

1. Metamorfoze ale spațiului invizibil din noi: despre corp

S-a scris mult despre acest vehicol numit corp, micro-structură a unei mecanici profunde, universale sau reflexie în oglindă a unei anatomii divine. S-a spus că ar fi un amestec de esențe superioare, dintr-o natură necunoscută, o biomecanică perfectă îmbinând legi nescrise, un prilej de autocunoaștere. Cine descifrează fie doar și un aspect al corpului sau al corporalității lansează o ipoteză, prinde din zbor o idee, se măsoară cu el însuși, dintr-o perspectivă nouă, pentru că a avea un corp înseamnă a avea acces la o lume și cel mai probabil, a fi pe scena infinită a vieții în propriul rol, creator de substraturi simbolice.

Fie că ne gândim la corp din perspectiva filozofiei sau a științelor naturii, fie că îl considerăm subiect sau obiect, corpul este real, consistent, dar și invizibil, inconștient. Este prezent sau absent, este cu noi sau împotriva noastră. Suntem în sau dincolo de el și mai mult decât el. Uneori îl uităm, însă revenim permanent la realitatea lui fizică. Uneori, uităm emoțiile sinelui profund, pentru că ne pierdem în realitatea exterioară sau ne lăsăm purtați de organismul social de care suntem legați printr-o interdependență stranie. Trăim intens această permanentă mișcare interioară, între real și iluzoriu, între aici și dincolo.

Pendulând între obiectivare și subiectivitatea impresiilor noastre, relația cu corpul propriu este la fel de paradoxală ca relația noastră cu lumea. Corpul nu trăiește în întregime în realitatea exterioară în care ne manifestăm, el este oglindirea unei minți interioare ce depășește realitatea fizică. Mentalul uită totuși universul interior în care zace infinitatea ființei noastre și se referă la corp ca la un obiect sau ca la o limită a finitudinii noastre. Mentalul ne restituie mai degrabă o imagine statică și răsturnată a corpului, lipsită de interioritate, de profunzime. Fugim adesea dinspre emoție către formă, dinspre conținut spre lipsa lui și preferăm o abordare materialistă, care ne blochează, ne îngrădește: totul se măsoară, se divide, se recunoaște. În ce fel indefinit și subtil am putea totuși deveni obiectivi în raport cu propriul corp, făcând abstracție de ceea ce falsifică, de ceea ce se construiește din exterior spre interior, deconstruind interiorul?

¹ Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București.

Dar corpul poate fi o poartă către invizibil, către ceea ce intuim atunci când el este pus în mișcare prin dans. Mișcarea e mai ales interioară: deplasarea ideilor, transformarea emoțiilor, alunecarea gândurilor... Relevă corpul invizibilul necuantificat de cuvânt, devenit vizibil prin dans? Poate fi dansul un instrument revelator de metarealități, de interfețe simbolice care se nasc la contactul cu o energie superioară? Acea energie pe care o accesăm inconștient în dialogul de la corp la corp, în lipsa cuvântului, atunci când dansăm. Este întrebarea pe care o lansăm și care ne face să regândim coregrafia ca o transmitere inconștientă de ritualuri interioare, pulsații ancestrale, energii subtile ce au darul să reveleze în dansator, realități ce țin de un alt nivel de conștiință.

În dansul contemporan, corpul nu-și mai este suficient sieși, de multe ori nu-și mai aparține sau nu se mai supune unei minți pragmatice care să-l ordoneze. Corpul rămâne totuși atașat unor puncte energetice care formează o coloană vertebrală de tip eteric. Aceasta se conectează la rădăcinile profunde ale energeticii universale, o dimensiune ce conectează gesturile fizice și imaterial-spirituale, asociind planul fizic și cel mental, idei, concepte și amprente energetice.

Am putea să ne întrebăm: câtă vreme corpul nostru scapă propriei noastre minți, în ce realitate trăim sau ce tip de realitate percepem senzorial? De ce fel de simțuri am avea nevoie pentru a o transcende? Coregraful pare că se află permanent în căutarea unui răspuns, a unui echilibru între gândire și simțire, într-o permanentă mobilitate între lumea reală și cea imaginară, a subiectivității. Caută să refacă prin intermediul reflexelor, al percepțiilor, ori al simbolurilor, identitatea pierdută a sinelui sau a lumii, pentru a recrea în timpul reprezentației, o versiune mai cuprinzătoare a omului. Corpul minții, al conștiinței, al gândirii noastre, dimensiune secretă a afectelor, este de fapt locul în care arhivăm o cunoaștere. Și astfel, memoria impulsurilor interioare- murdare, bolnave sau curate, luminoase, revelatoare de sensuri superioare, se face scut ce ne apără de lume, de zbaterea și focul ei, dar ne și delimitează pentru că, prin prisma acestei cunoașteri, devenim și o limită a lumii, un capăt al ei.

Așadar, ne întrebăm: acest corp ne aparține, totuși? E oare corpul un instrument al lumii, sau al nostru propriu, sau locul în care am plasat butoanele noastre secrete prin care accesăm dinamicele de fond și forță ale unei conștiințe superioare, regeneratoare? Sau poate că însuși cuvântul "ne aparține", nu este decât iluzia unei minți în conflict, în opoziție cu mintea creatoare care nu-și aparține, fiindcă dăruiește în permanență. Există oare două minți în noi la fel de vii: o minte care ne forțează să ne atingem limita punând bariere ființei noastre, bariere univoc recognoscibile și deci materiale și mintea creatoare, infinită, care nu ne aparține, echivocă dar căreia îi aparținem în mod firesc? Nu e oare corpul instrument al unei dinamici mai fine, mai evolute, al unui organism superior spre care tindem inconștient prin mișcare?

Această separare între cele două minți, această diviziune menită să ne despartă de noi înșine, ne face să ne limităm la o cromatică binară, lipsită de profunzime multi-dimensională, ne conduce să credem că suntem corpul nostru, iar el însuși e doar unul, din materie, din carne și fluide. Și totuși ceva ne împinge mereu spre un alt nivel, spre un alt început, spre o altă dinamică de emoții și relații. Atunci când dansăm, pare că ne negăm corpul în ceea ce are el mai opac, dar de fapt, lăsăm în mod inconștient loc altor perspective ale cunoașterii, racordându-ne la însăși cunoașterea autentică ce ne străbate, din care și noi suntem un simplu segment, dar un segment vital.

Așadar, prin dans, și în mod particular prin dansul contemporan, corpul are acces la o cunoaștere, se racordează la energii și la realități subtile ce există în noi și dincolo de noi, realități ce pot fi astfel intuite. În dansul contemporan, corpul nu organizează doar fizicalitatea sa, ci, deopotrivă, o minte productivă, creativă, capabilă să contureze o infinitate de posibilități.

2. Condiționări

În loc să expunem complexitatea formulelor conținute de dansul contemporan, multitudinea experimentelor sale esențializate în permanente căutări și confruntări, în loc să ne grăbim să intrăm în teritoriile subversive și avangardiste pe care dansul contemporan le cucerește clipă de clipă aproape cu lăcomie, sau să analizăm minunatele sale construcții din ce în ce mai surprinzătoare- mari realizări ale dansului contemporan din acest secol, vom enumera limitările acestui domeniu, lipsurile dezarmante, condiționările. Doar înțelegându-i limitările îi vom înțelege specificitatea și frumusețea.

Coregrafia contemporană este un domeniu special și complex cu toate că este condiționat de factori multipli: mai întâi de factorul social-istoric. Dansul contemporan are nevoie de resurse pentru a exista și a se manifesta: financiare, umane, logistice, tehnice etc... Dansul contemporan este de esență occidentală. Acest tip de artă provine și se menține în anumite zone de gândire ale societății occidentale, într-un context specific. Deși dansul contemporan se vrea cât mai deschis și apropiat de oameni, auto-generează un context particular, în care se auto-exprimă și se auto-definește, dar din păcate, tocmai această trăsătură îl face să se și auto-izoleze. Într-o societate occidentală, care timp de secole și-a definit granițele, indivizii, a creat instituții care au susținut acest model de valori pe bază de definiții oferite din exterior către interior, dansul contemporan are voința de a se auto-gestiona și defini din „interior”, adică, pornind din interiorul micro-structurilor sale, al artiștilor care îl practică. Prin urmare, el își fixează o poziție în raport cu societatea, uneori se plasează în frondă, face corp discordant față de context, se deconstruiește alteori, își reprogramează rădăcinile identitare, își inversează categoriile, structurile cu care își țese perspectivele. Cu alte cuvinte devine atât de schimbător, uneori atât de voit revendicativ încât ajunge să bulverseze, să șocheze și chiar să se îndepărteze de contextul pe care singur l-a produs.

Din acest punct de vedere, din dorința continuă de a-și defini sau a-și nega reperele, dansul contemporan clamează existența unei identități proprii și mai mult decât atât, a unei personalități proprii. Datorită acestor permanente transformări și permutări, dansul contemporan este mai degrabă un produs paradoxal prin faptul că înglobează mai multe dimensiuni ale cunoașterii într-un singur gest artistic.

Se adresează unui anumit public și din acest punct de vedere, își selectează atent adresa, dar și contextul sau contextele în care evoluează, interpreții care redau, dar și trăiesc propunerile. Între dansul contemporan și omul contemporan, există uneori o corespondență. Dar dincolo de contextul social, simbolic sau filozofic, dansul contemporan este condiționat și limitat de anumiți factori obiectivi. Însăși reprezentarea coregrafică este mai totdeauna condiționată de spațiul în care se derulează, de unghiul în care este poziționat spectatorul, de viziunea obținută. Coregrafia contemporană a demonstrat-o din plin. Astăzi, spectacolele sunt realizate în cele mai ciudate spații: fabrici dezafectate, dormitoare, băi publice sau private, biblioteci și muzee, acoperișuri de bloc, piețe, parcuri, stații de metrou, apartamente etc... Modul în care este construit spațiul influențează, desigur, construcția lucrării și

mesajul. În ceea ce privește diversitatea spațiilor alese pentru dans, coregrafii tind să redefinească anumite granițe conceptuale, public/privat, prin inversarea lor. Astfel, cotidianul își pune amprenta asupra reprezentației. Pe de altă parte, misterul dansului va impregna spațiul comun al orașului, iar banalul binom arhitectural spațiu-obiect capătă o nouă identitate. Spațiul însuși, în cadrul reprezentației, devine din obiect, subiect. Iată că inversarea noțiunilor, a granițelor, a categoriilor este o tendință actuală a dansului contemporan, iar transformarea genurilor, a sub-genurilor e o caracteristică nu doar a dansului, ce se dorește a fi liber de orice limitare, dar și una a omului contemporan.

Dansul contemporan este mai apoi condiționat, ca orice artă vizuală, de simțurile noastre, ale spectatorilor... Un orb, spre exemplu, nu va putea vedea o piesa coregrafică, tot așa cum un surd nu va gusta o lucrare muzicală. Dar un orb s-ar putea impregna totuși de o anumită energie transmisă de interpret în timpul reprezentației. Va fi însă așa ceva suficient pentru a „citi” mesajul dansului? Se poate percepe dansul și cu alte simțuri în afară de cel al văzului? Va avea dansul același impact asupra orbului, va transmite el aceleași emoții? (Îmi amintesc că la un spectacol creat de mine, venise, două reprezentații la rând, un domn care era orb. Îl urmăream cum pășește cu grijă și cu emoție în rândul spectatorilor, ferindu-se de oameni cu bastonul său alb. Nu credeam că va fi prezent și a doua oară. Ceva l-a făcut să revină totuși...)

Dansul este de asemenea condiționat de mișcarea însăși. Niciodată un coregraf ca Maurice Béjart sau ca William Forsythe și încă mulți alții nu au lucrat cu interpreți care sufereau de un handicap fizic. (Știu însă coregrafi români și străini care au făcut-o cu succes, spre cinstea lor!) S-a încetățenit ideea că dansatorul trebuie să fie un individ sănătos, de regulă tânăr, puternic din punct de vedere fizic, apt pentru un efort de cele mai multe ori dificil, mergând până la extrem, până la limita epuizării fizice și mentale. Interpretul și coregraful se antrenează zilnic. Dorința de afirmare, de performanță pune la grea încercare rezistența fizică și mentală a unui artist care-și începe antrenamentele încă din copilărie și le termină odată cu senectutea. Selecția interpreților este una destul de dură pe toate continentele. Principalele calități căutate sunt experiența în domeniu, vârsta, aspectul fizic, sănătatea și nu în ultimul rând, impresia plăcută și expresivitatea. Cum noțiunea de „expresivitate” conține o mare doză de relativitate, fiind influențată de factori ce țin de educație, percepții, simț estetic etc..., selecția interpreților va fi și ea inevitabil subiectivă. Ceea ce este cât se poate de firesc.

Așadar, interpretul trebuie să fie disponibil și motivat, e necesar ca el să asigure cu trupul și cu mintea sa calitatea interpretării. Pe de altă parte, interpretul ar trebui să aibă o memorie excelentă a mișcărilor. Sunt indivizi care au o bună memorie muzicală – de exemplu, rețin lucrări orchestrale de mari dimensiuni –, dar nu pot ține minte un calup de mișcări simple. Cum în dans nu există partitură, interpretul devine partitura vie a coregrafului.

Pe lângă toate acestea, interpretul va avea un excelent simț al coordonării, al comunicării, va fi capabil să lucreze în echipă, să se pună, cu alte cuvinte, total la dispoziția echipei de proiect. Apoi va asuma partitura coregrafică în întregime, cu toate nuanțele și amănuntele prescrise de coregraf. Va transmite, prin intermediul reprezentației, semnificații, emoții, va implica toată creativitatea sa pentru a da sens materialului artistic. Coregraful are nevoie de toate aceste aspecte pentru ca un prim nivel al reprezentației, cel puțin, să funcționeze. Or, acestea sunt condiționări pe care, spre exemplu, pictorul sau scriitorul nu le are.

Apoi există limitările coregrafului, legate mai întâi de el însuși, de dispozițiile sale emoțional-funcționale, de sănătatea sa, de vârsta sau de experiența sa în domeniu... E limpede că un artist care nu se află într-o bună formă fizică sau mentală nu va avea abilitatea de a crea lucrări coregrafice, de a-și manifesta plener creativitatea. Picasso a murit cu caietul de schițe în brațe. Picta în pat, grav bolnav. Un coregraf care n-ar mai putea să se miște, cu greu ar mai putea să coregrefieze. El ar putea indica eventual interpreților, prin cuvânt, ceea ce ar fi trebuit să le arate cu corpul. De altfel, mulți coregrafi contemporani recurg astăzi la aceasta metodă, preferând să se folosească de cuvânt pentru a găsi o anumită calitate a mișcării, profunzimea ori subtilitatea emoției.

Coregraful este limitat și de capacitatea lui de a comunica. Nu toți artiștii comunică la fel de bine cu mediul din jur, nu toți au șansa găsirii unor echipe de lucru adecvate. În mod paradoxal, deși coregrafia se bazează în primul rând pe limbajul nonverbal, ea se explicitează, se particularizează tot prin recursul la cuvânt, prin indicațiile verbale ce trebuie folosite cu justă măsură, cu exactitate și pertinență. Unui interpret căruia îi ceri să execute un traseu de mișcare, nu-i poți spune „sări în cerc”! Va trebui să-i dai indicații clare de direcție, durată, viteză de execuție, coordonare, de calitate a mișcării. Vei folosi termeni desprinși din matematică, arhitectură, literatură, muzică, teatru, arte plastice, dacă trebuie. Îi vei arăta cum să-și proiecteze corpul în spațiu, îi vei vorbi despre intenția gestului și densitatea lui, îi vei da o durată, o traiectorie în spațiu etc... Mai mult, unii artiști le cer interpreților să vină cu soluții privind structura coregrafică. Așadar, cuvântul este indispensabil în precizarea mecanismului coregrafic, atât în ceea ce privește macrostructura, cât și în realizarea microstructurilor.

Dar comunicare înseamnă mai mult și specialiștii în acest domeniu știu că prezența fizică a coregrafului trebuie să fie acompaniată de una mental-energetică. Interpreții percep corpul, percep motivația coregrafului și au radare superioare prin care intuiesc calitatea ideilor, văd în spațiu mișcarea, uneori chiar mai înainte ca artistul coregraf să o exprime. Cu alte cuvinte, de multe ori între interpret și coregraf se instalează un soi de comunicare bazată pe alte resorturi: emoționale, intuitive. Atitudinea corporală, mentală a coregrafului, funcționează ca o rețea fină de semne care sunt reperate de către interpret în mod conștient și inconștient. Interpretul caută orice semnal prin care să-și deslușească partitura, orice indiciu vizibil sau mai puțin vizibil, ca să creeze astfel o conexiune cu sursa, cu artistul care a emis-o, dar și cu opera generată.

Coregrafia în general și cea contemporană în mod particular este limitată și de lipsa posibilității de a nota dansul, în ciuda încercărilor realizate cu mult efort de-a lungul timpului. Mijlocul cel mai popular de a arhiva dansul este desigur video, însă, de cele mai multe ori, filmarea nu captează decât un produs finit, or dansul este rezultatul unui proces complex. Captarea pe video va pierde în totdeauna o parte importantă, partea ce ține tocmai de indicațiile verbale date pentru realizarea partituri coregrafice și alte substraturi mai profunde. Reproducerea video va lăsa deoparte chestiuni ce țin de „agogică”, adică de totalitatea indicațiilor ce reglează expresivitatea actului artistic (legato, creșteri în intensitate și/ sau descreșteri, accelerări sau răririi de tempo etc). Cu alte cuvinte, semnul „plat” nu va reda complexitatea aspectelor ce sunt încorporate în mișcare: particularitățile coordonării, direcția de execuție, viteza, caracterul, postura, intenția gestului, calitatea sa, respirația etc. Acestea nu sunt decât câteva aspecte, sunt mulți parametri de care trebuie să se țină cont concomitent, toți

încorporați într-o singură mișcare... Poate tocmai de aceea mișcarea este atât de complicat de notat.

Așadar, deși mișcarea este primul nostru mijloc de comunicare, ea tinde să-și formeze în cadrul dansului contemporan, de fiecare dată, un alt punct de reper, alt sistem lingvistic. Niciun coregraf nu va dori să se exprime la fel cu un altul, sau folosind aceleași mișcări. Mișcările nu au rolul cuvintelor și poate și de aici greutatea de a forma un mod și un cod de scriere a dansului. Coregraful construiește alte și alte noi limbaje corporale, din ce în ce mai complexe, cu care desemnează alte contexte, alte situații. Prin urmare, poate condiționarea cea mai dramatică a coregrafiei contemporane este faptul că aceasta nu poate fi arhivată și conservată ca atare decât sub forma imaginilor video, prin intermediul cărora se aplatizează de fapt toată bogăția de elemente enumerate mai sus. Spectacolul de dans contemporan este un act de comunicare pe viu, se întâmplă acum, pe loc, în aceste situații, cu oameni vii, prezenți. Nimic nu poate înlocui acest prezent pe care coregrafii și-l doresc perpetuu, dar....

Din acest punct de vedere dansul e ca „scrisul pe apă”, așa cum afirmă celebrul coregraf suedez Mats Ek. Dansul dispare odată cu deplasarea prezentului înspre viitor, cu alte cuvinte, reprezentăția este un rezultat al prezentului și, din clipa următoare, devine trecut și va aparține veșnic acelui timp. Reluarea produsului va schimba întotdeauna ceva în cadrul reprezentației. Niciodată corpul de azi nu rămâne același cu cel de ieri, niciodată ecourile indicațiilor verbale ale coregrafului nu se mențin la fel în timp, fiindcă memoria alterează uneori informația sau realizează o selecție.

Mintea operează anumite modificări în funcție de noile influențe trăite de interpret. De aceea, de multe ori, odată cu dispariția coregrafului, dispare și cea mai vie reprezentare a operei sale, reluarea acesteia nefiind decât o copie a ceea ce odată fusese viu și proaspăt. Și totuși, ce poate fi mai frumos decât această perpetuă reinventare a contextelor? Ce poate fi mai înălțător decât să scrii poeme pe apă, să sculptezi în vânt, să construiești cu focul, să meșterești cu sunete, să zbori cu aripi de ceară, cum spune titlul minunatei lucrări coregrafice a lui Jiry Kylian, *Wings of wax* („Aripi de ceară”)? Așa este și dansul contemporan și de aceea ne inspiră, ne place, ne incită, de aceea ne simțim liberi atunci când îl practicăm. Poate și pentru că știm că este la fel de efemer ca viața. Sau poate că, în mod paradoxal, tocmai acest dans ne amintește de măreția spiritului în raport cu materia.

În secolele al XX-lea și al XXI-lea, dansul a vorbit despre oameni care pășesc cu tălpile goale în roua dimineții, a redat trupuri pictate de umbre, ne-a făcut să auzim corpurile îngropate în zăpadă, să vedem chipuri scăldate în nisip și soare. Datorită lui am traversat lumi dezagregate de timp, am văzut oameni născându-se și oameni murind. Am căutat și am găsit prin mâinile goale ale interpreților de geniu, ploaia, lumina, adevărul. Dansul contemporan ne-a coborât în cele mai de temut tenebre ale infernului, apoi ne-a făcut să credem că am putea urma drumurile visului...și apoi...

BIBLIOGRAFIE

- Colrat, Jean, *Des lieux incertains*, Paris, Actes Sud, 2001.
Clark, Kenneth, *Revolta romantică*, București, Meridiane, 1969.
Dulcan, Dumitru C., *Inteligența materiei*, ediția a III-a, București, Eikon, 2009.
Frétard, Dominique, *Danse contemporaine*, Paris, Cercle d'art, 2004.
Read, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Le livre de poche, 1965.
Tugearu, Liana, *O lume întreagă din fărâme*, București, Eikon, 2015.

Recenzii și cronici

Exil în pământul uitării

La Centrul Național al Dansului București s-a întâmplat un lucru care nu se mai petrecuse cam de mult: s-a dansat. Mult și cu miez. Adică ceea ce au vrut să transmită creatorii spectacolului *Exil în pământul uitării*, prezentat de curând acolo, au făcut-o prin mijloacele artistice ale mișcării, în cadrul unei formule de teatru-dans, în care dansul a fost principalul pion în configurarea piesei. Este primul lucru care trebuie spus în legătură cu acest spectacol, în actualul context în care majoritatea coregrafilor de dans contemporan de la noi au eliminat complet dansul din demersul lor artistic sau l-au marginalizat, reducându-l la nivelul unei anexe care însoțește, eventual, mișcarea unor obiecte, care devin astfel adevăratele eroine ale „spectacolului”. A avut întru totul dreptate Florin Fluieraș, unul dintre reprezentanții acestei direcții, când, la o întâlnire petrecută nu demult la Centrul Național al Dansului București, a spus că dansatorii noștri de dans contemporan se regăsesc mai curând în forme de *performance* din artele plastice ale anilor '60 – '70 – '80, decât în dansul de la *Nocturnele* lui Miriam Răducanu sau de la spectacolele companiei Contemp. Firește, pentru că în spectacolele de dans contemporan de atunci mișcarea era modalitatea de exprimare a oricărei idei sau trăiri. Astăzi se teoretizează mult pe tema corpului, dar corpul și posibilitățile lui de expresie sunt reduse adesea la simpla lui prezență ca obiect și nu ca subiect care se exprimă pe sine. În această situație, cei care practică această formulă de expresie scenică trebuie să își găsească o altă modalitate de a se prezenta pe ei înșiși, pentru că nu mai au acoperire atunci când se numesc coregrafi.

Andreea Tănăsescu, creatoarea spectacolului *Exil în pământul uitării*, este însă, în mod cert, o coregrafă și anume o creatoare care ne-a propus o formulă complexă de spectacol, prin care a reușit să ne transpună într-un univers poetic și totodată tensionat. Un univers asemenea celui al creației și al vieții lui Barbu Fundoianu – Benjamin Fondane, poetul, eseistul și „intelectualul de o rară calitate umană” cum îl caracterizează Mircea Martin, scriitor român de origine ebraică, emigrat în Franța la începutul secolului XX și ucis la Auschwitz în 1944. În România, s-au comemorat cei 65 de ani de la moartea sa printr-o serie de manifestări culturale, simpozioane, colocvii și numere speciale de revistă închinat lui, cărora li se adaugă și acest spectacol al Andreei Tănăsescu, iar în Franța, Le Mémorial de la Shoah din Paris a deschis în octombrie o expoziție consacrată vieții și operei sale, inclusiv a celei românești, cu dezbateri care vor dura până în ianuarie. Așa cum ne-a bucurat faptul că noul Teatru de Balet din Sibiu a abordat una dintre tematicile culturale ale acestui an, prin *Trilogia Ionesco*, montată de Monica Fotescu Uță, tot astfel salutăm intrarea în sfera dansului a acelei dezbateri larg europene, asupra creației și vieții lui Barbu Fundoianu, prin spectacolul *Exil în pământul uitării*. De altfel, însăși realizarea lui este rezultatul unei încercări culturale europene, fiind conceput cu sprijinul Centrului Național al Dansului București, al Centrului de Cultură „George Apostu” din Bacău, dar și al Programului Cultural Elveția în România și dezvoltat în cadrul unei rezidențe ArtistNe(s)t la Luxemburg, managementul fiind asigurat de unul dintre cei mai buni coordonatori de proiecte de la noi, Cosmin Manolescu. În același spirit, de cooperare a câtorva domenii ale artei scenice, spectacolul reunește dansul, interpretat de Vanda Ștefănescu, Andreea Tănăsescu însăși, Sanno Momo Peter, un dansator de culoare și Valentin Stoica, cu textele rostite de actorii Alexandra Ioniță și

Richard Bovnoczky și cu omulețul mănuit de artistul păpușar Ana Crăciun, cărora li se alătură, în strânsă interdependență, proiecțiile artistului media Vali Chincisan, scenografia cu trei semnături, Ana Crăciun, Andreea Tănăsescu și Nela Voicu și colajul muzical realizat de Andrei Constantinescu. Un lucru esențial este însă faptul că toți artiștii implicați colaborează în așa fel încât spectacolul este un tot unitar, în care nu doar dansatorii ci și actorii dansează, chiar remarcabil de bine, iar artistul păpușar se integrează și el, în unele momente, mișcării scenice. Textele preluate din Barbu Fundoianu – Benjamin Fondane sunt interogații și strigăte ultimative, sentințe necruțătoare asupra stadiului în care ajunsese atunci omenirea și în care se află și astăzi și dureroase constatări, destinate neuitării: „Am avut un chip. Un chip de om”. Și acest chip nu trebuie să dispară, spectacolul dorindu-se a fi, și reușind a fi, „un strigăt împotriva uitării”. Colajul muzical, foarte bun, asociază arii de operă cu șueratul unor șrapnele, o muzică apăsătoare cu șlagăre care sunt departe însă de a aduce o notă destinsă, întregul spectacol evoluând într-o atmosferă încordată, încărcată de neliniște, hipertensionată. Interpreții se izbesc adesea de ziduri invizibile dincolo de care nu pot trece, capetele omenesci zboară prin scenă ca niște mingi și omulețul păpușă asistă la toate aceste scene, uneori fiind și el antrenat în iureșul scenei. Partituri întinse sunt încredințate Vandei Ștefănescu și lui Valentin Stoica, foarte buni dansatori de dans contemporan. Ultimul este angajatul Operei Naționale București, unde a făcut roluri de prim balerin, dar în mod cert este precumpănitor dotat pentru formele de dans pe care le face în acest spectacol, după cum și la Operă a excelat, pe o linie asemănătoare, în *Acarul din coșmar*, personaj din spectacolul *Anna Karenina*, în coregrafia lui Ioan Tugearu. Vanda Ștefănescu și Valentin Stoica, evoluând împreună sau fiecare separat, susțin, cu linia expresivă a corpurilor lor, o parte însemnată a întregului spectacol, cărora li se alătură toți ceilalți interpreți, formând împreună o echipă omogenă și total dăruită ideii spectacolului.

Absolventă a Universității Naționale de Teatru și Film, București, Andreea Tănăsescu a obținut licența și masterul în cadrul departamentului Art du Spectacle al Universității Paris 8, și apoi doctoratul în muzică la Universitatea Națională de Muzică, București, prezentând spectacole, în calitate de coregraf și dansator, la o serie de Festivaluri din România și din străinătate. Spectacolul ei, desfășurat de curând la Centrul Național al Dansului București, a scos din uitare – alături de toate celelalte manifestări din România și din Franța – nu numai creația și viața exemplară a unui om care nu și-a salvat propria viață dacă prin acest gest ar fi trebuit să-și sacrifice libertatea interioară, ci a scos din uitare și posibilitățile de exprimare ale corpului omenesc, instrument sensibil, capabil să pună în valoare idei contemporane, deschizând astfel o cărare aparte în sfera mai lagă a dansului de astăzi de la noi¹.

Liana Tugearu

Exil în pământul coregrafiei contemporane

Deși cunosc traiectoria Andreei Tănăsescu de câțiva ani buni, *Exil în pământul uitării* a fost primul spectacol semnat de ea la care am asistat, iar surpriza a fost de proporții, încât am simțit nevoia să-l revăd, fiindcă nu știam ce să urmăresc

¹ Inițial, această cronică a apărut în revista *România literară*, nr. 51–52 (2009). Prin bunăvoința autoarei, o reluăm în volumul de față, a cărui tematică o completează (n. red., N. P. B.).

mai întâi (ideea, interpretarea, organizarea, subtextul?).

Premiera de la Sala Atelier a Naționalului, la sfârșit de noiembrie, a fost rezultatul unui proiect la care au contribuit, printre alții, Centrul Național al Dansului București și Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău și care s-a conturat în decursul unei rezidențe încrucișate la Luxemburg, în vara acestui an. Cu un asemenea back-up mai înțelegi cum de apare de nicăieri un spectacol dens, închegat, care presupune un efort de echipă susținut, nu doar inspirație și transpirație.

Având un parcurs educațional singular (câți coregrafi de contemporan se pot lăuda cu studii profesionale de pian și balet, masterat la Sorbona, doctorat în muzică la București, burse în Canada și Franța, colaborări și invitații la festivaluri importante și experiență în predare la nivel universitar înainte de a fi implinit trei decenii de viață?), coregraful e în egală măsură interpretă în propria lucrare, despre care îți dai seama pe parcurs că e croită în jurul propriului său personaj.

O primă mirare produce tema („un strigăt împotriva uitării” atrocităților comise de oameni împotriva semenilor) și oprirea asupra destinului tragic al poetului, eseistului și filozofului evreu Barbu Fundoianu (Benjamin Fondane). Dispărut împreună cu sora sa în lagărul de la Auschwitz-Birkenau cu 65 de ani în urmă, Benjamin Fondane este prezent prin crâmpoșe de corespondență dintre soția sa și familia Maritain, în care sunt reluate ideile de exil în mijlocul mulțimii, de paradis pierdut, de univers al copilăriei ca stare de grație. Gândirea sa de evreu răătăcitor, revelată intermediat, este cea a unui filosof neliniștit, interogativ, iar exprimarea eliptică trădează deruta și frământările existențiale.

Surprinderea mea, ca privitor al unui „spectacol de teatru-dans despre iubire, trădare și neputință, despre absurditatea relațiilor umane” este alimentată de dramatismul perspectivei creatoarei, a cărei vârstă ar fi putut-o îndreptăți la viziuni mai roze. Dacă extrapolăm preocupările ei filosofice la epoca noastră și luăm în considerare anii petrecuți în țări occidentale, lucrurile mi se par aproape descurajante...

Șase personaje, potențiale cupluri, însemnate la propriu, traversează o succesiune de momente, întâlniri, duete, despărțiri, permutări, încercări, renunțări, resemnări, respingeri etc. Emoția nu e niciodată explicită, asumarea de roluri le încorsetează, lucrurile nu ajung până la capăt, ajutorul pare inutil, la tot pasul există bariere invizibile, iar visul cel mare se întâmplă „dincolo”. Scurgerea vieții e fragmentată de alergarea ca urmărire, ca ambuscadă sau evadare, târâtul devine o știință, iar ciclicitatea rimează cu întoarcerea la punctul mort. Personajele trăiesc crâmpoșe de existență, fără certitudini sau coerență, înfrângerile lor sunt lipsite de sens și de măreție.

Martorul este o marionetă umanoidă, reverberată într-un buchet de capete numai bune de jucat șotron sau de aruncat la țintă, tristă victimă a agresivității gratuite, ce nu ține seama de maternitate sau de înțelepciunea vârstei. (Un moment de emoție găuitoare este cel cu pantofii de copil, subliniat de muzica lui Wagner.) Colajul audio construiește astfel un prim nivel al atmosferei, alăturând jazzul underground al lui Eivind Aarset cu mixurile aproape insuportabile ale Bang on a Can, sfâșietoare intervenții din Richard Wagner și armonii burgheze (Accordion Tribe și Kurt Weil); muzica e mereu „murdară”, iar eclectismul contribuie la accentuarea derutei.

Excelente sunt proiecțiile alb-negru ale lui Vali Chincișan, însoțind mișcarea sugestiv, dar fără să acapareze atenția de la planul apropiat.

O mare și agreabilă surpriză este consistența materialului coregrafic. Se dansează mult și bine, cu o totală și fericită ignorare a conceptualismului, încă la modă pe plaiuri dâmbovițene, deși în mama-Franța e deja uitat. Vocabularul e divers, compozit, echilibrat ca pondere a elementelor dinamice și cu o remarcabilă constantă energetică. Spre deosebire de cuvinte, frazele dansate curg fără poticniri, simbolurile se construiesc din mișcare în aceeași măsură ca și din situații, limbajul corporal umple hiatusurile exprimării verbale, fără să-și propună construirea unui scenariu propriu-zis.

Și nu în ultimul rând, interpreții sunt surprinzători: e rar (la noi) ca un creator să susțină cu egală disponibilitate o partitură dansată, de intensitate și durată, atunci când nu acesta este jobul său de bază. Apoi Sanno Momo Peter, venit din lumi mai colorate special pentru această colaborare, frapează prin aspect și prin disponibilitatea de a-și asuma rapid orice stil coregrafic. Nu se poate să nu-ți sară în ochi Vanda Ștefănescu, minionă și mobilă, cu o plastică sigură și expresivă, o dansatoare căreia i-ar sta bine în orice mare companie occidentală. (Unde dansează, de fapt? Nu știu, la noi singurele două companii de contemporan de stat au fost desființate în vremea ministeriatului lui Adrian Iorgulescu, iar altele particulare nu s-au constituit încă, din întemeiate temeri materiale.)

M-a bucurat să-l văd pe Valentin Stoica în ipostaza de dansator de contemporan și să constat că evoluează la fel de degajat și la același nivel valoric ridicat ca la Operă, unde este prim-solist. (Cu excepția lui Cristian Tarcea de la Opera din Constanța, nu cunosc alt caz similar printre balerinii români activi la noi, deși polivalența este nu doar dezirabilă ci de-a dreptul o condiție în alte țări.) Actorii Alexandra Ioniță și Richard Bovnoczky se integrează perfect între dansatori, iar marionetista Ana Crăciun bănuie cu discreție între cele două lumi, în simbioză cu omulețul de burete.

Mă strădui să evit formulările publicitare, de tipul „Andreea Tănăsescu a explodat în peisajul coregrafic românesc”, deși realitatea nu e departe. Deprimant ca mesaj dar reconfortant ca vigoare a manifestării artistice, *Exil în pământul uitării* este un demers interdisciplinar de maturitate, al unui creator care a filtrat îndelung înainte de a se exprima. În mod paradoxal, pesimismul coregrafei ne dă speranțe în creșterea unor „flori de mucigai” în dansul contemporan românesc.

Vivia Săndulescu²

Cultură și frazeologie românească privitoare la alimentație

Petronela Savin, *Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească*, Iași, Institutul European, 2018, 225 p., ISBN 978-606-24-0234-1

Cartea *Bucate din bătrâni. Frazeologie și cultură românească*, scrisă de Petronela Savin, bazată pe un vast material empiric, reprezintă o contribuție importantă la dezvoltarea direcției culturale de studiere a frazeologiei.

În lucrare au fost sintetizate cele două perspective de abordare a disciplinei în lingvistica românească reflectată și prin termenii ce desemnează obiectul de cercetare,

² Articol apărut în revista *Cultura*, nr. 255, 24.12.2009.

frazeologia, și, respectiv, *discursul repetat*. Este vorba, pe de o parte, de o așezare a frazeologiei sub însemnul limbii ca un mod istoric de a vorbi conform unei tradiții, iar pe de altă parte, de o așezare a acesteia, ca discurs repetat, pe terenul vorbirii, în general. Premisa care stă la baza întregului demers de cercetare al lucrării este studierea unui câmp onomasiologic pentru a clarifica probleme legate de eterogenitatea frazeologiei ca ansamblu complex de structuri fixe. Astfel, relațiile stabilite la nivelul unui câmp ar contribui la decriptarea unor mecanisme de manifestare a figurativității la nivelul frazeologiei în general.

Studiile de caz prezentate cu privire al drumul imaginilor din expresii probează faptul că frazeologismele, ca rezultate ale gândirii metaforice, sunt elemente ale unui sistem care transgresează limbile și culturile, iar, ca modalități de expresie ale unei comunități lingvistice, rămân legate de universul de imagini și de reprezentări ale lumii în care s-au creat.

O altă direcție de cercetare a lucrării de față este reprezentată de studiul mai amănunțit al dicționarelor limbii române, cu scopul de a identifica în operele lexicografice întemeietoare soluții ale tratării frazeologismelor, ținându-se cont de specificitatea acestui tip de corpus. Reîntoarcerea la lucrări lexicografice fundamentale a prilejuit revederea unor raționamente științifice care au servit ca punct de plecare a unor analize punctuale asupra frazeologiei hrănirii. Este discutată abordarea lui A.T. Laurian și I.C. Massim, B.P. Hasdeu, H. Tiktin, Lazăr Șăineanu, A. Philippide, Iuliu Zanne, Sextil Pușcariu, Iorgu Iordan, Al. Graur, Ion Coteanu, Marius Sala, Gheorghe Mihăilă, Stelian Dumitrăcel, pe terenul concepției legate de tratarea frazeologiei în dicționare, pas obligatoriu al formulării unei concepții originale cu privire la crearea de corpusuri lingvistice în condițiile actualității.

Articolele analizate privesc frazeologismele privitoare la alimentația omului, considerându-se că cercetarea consecventă a acestui corpus este relevantă pentru profilul fiecărui instrument lexicografic în ceea ce privește tratarea frazeologiei.

În partea a doua a lucrării a fost ilustrat rolul frazeologismelor din discursul privitor la alimentație generat prin cercetări de teren în localitățile din județul Bacău. Frazeologismele înregistrate la nivelul discursurilor privitoare la alimentație dovedesc particularități de utilizare în funcție de trăsăturile fiecărui tip de discurs. La nivelul celor două mari categorii de discursuri colectate în urma anchetei, un repertoriu de rețete și un repertoriu de discursuri libere despre coduri și comportamente alimentare, se poate identifica o motivație comună a utilizării frazeologismului. Acesta ține de necesitatea întreținerii legăturii de comunicare care impune, firesc, utilizarea unei întregi strategii de stimulare a interesului față de subiectul propus, reflectat prin secvențe fatice. Mai pe scurt, expresia, locuțiunea expresivă, proverbul, zicerea atrag auditoriul prin sentimentul unui fond de cunoștințe comune, ale căror semnificații sunt împărtășite în sânul comunității de utilizatori ai structurii lingvistice.

În ultimul capitol al cărții este descris proiectul realizării unui corpus integrat de resurse etnolingvistice privitoare la alimentație. Resursele principale ale acestui corpus au fost alcătuite din materialul terminologic și frazeologic extras din cele mai importante dicționare și colecții ale limbii române, la care s-a adăugat colecția de discursuri audiovizuale și de etnotexte rezultate ale cercetărilor de teren inițiate și conduse de către autoare în cadrul proiectelor *Digitalizarea patrimoniului cultural alimentar. Județul Bacău – eCULTFOOD* (2016-2018) și *e-FestMemoria. Valorificarea patrimoniului imaterial. Sărbătorile de iarnă din județul Bacău* (2017).

Un astfel de corpus integrat de resurse etnolingvistice referitoare la hrănire, organizat sistemic potrivit unor markeri digitali, construit ca o bază de date cu facilități de conectare și de vizualizare a informațiilor prin tehnologii web, ar fi, după părerea autoarei, prima încercare de valorificare electronică a unui câmp onomasiologic de resurse etnolingvistice. Pus în act, acest corpus ar oferi o altă perspectivă asupra resurselor de limbă și cultură valorificate electronic, fiind un real câștig pentru studiile etnolingvistice și oferind soluții atât în fundamentarea frazeologiei ca disciplină, cât și în dezvoltarea unor resurse tehnologice de prelucrare automată a limbajului natural.

Această carte depășește, așadar, perspectiva prezentării unor soluții la problemele actuale ale frazeologiei, ea lansează și ipoteze menite să fie puse în act în condițiile unei colaborări complexe, bazate pe specializare și interdisciplinaritate.

Florinela Floria³

Nadia N. Morărașu, *A Dictionary of Similes: from Phrasemes to Tropes*, Iași, PIM, Iași, 2010, ISBN 978-606-520-723-3

După lucrări lexicografice dedicate tropilor, limbajului artistic, în general, iată, a venit momentul în care, una dintre figurile de stil aparent banale, *comparația*, figura de stil prin care sunt alăturați doi termeni pe baza unor trăsături comune, reale sau fanteziste (DEXI s.v.), să fie subiectul unei lucrări de o asemenea factură. Într-o abordare inedită, pluriperspectivistă a comparațiilor din limba engleză (din punct de vedere lexical, morfosintactic, semantic, stilistic și retoric), *A Dictionary of Similes: from Phrasemes to Tropes* [*Un dicționar de comparații: de la frazeologisme la tropi*] propune un studiu lexicografic de o factură mai aparte. Structura cărții este una surprinzătoare prin maniera de combinare a elementelor frazeologice și retorice. Fiecare set de intrări lexicografice este prefațat de capitole teoretice care prezintă principalele caracteristici ale tipurilor de comparație, grupate după modelul lui Pierini, de la convențional (idiomatic), standard spre original (dar nu total neașteptat), la extrema figurilor retorice (comparațiile literare sau poetice) (p. 12).

În prima parte este abordată categoria frazeologismelor bazate pe comparație, deschizându-se cu un cadru teoretic amplu care face referire la expresiile frazeologice, figurative și nonfigurative, incluzând idiomuri, colocații restrânse, aforisme, maxime și citate, precum și expresii gramaticale (p. 10).

Dicționarul comparațiilor cu structură fixă aranjate alfabetic are o structură tripartită, cu comparații obișnuite, extrase prin intermediul resurselor electronice oferite de Sardonicus (<http://afflatus.ucd.ie/sardonicus/tree.jsp>), comparații idiomatice cu prepoziția *as* „ca” și comparații cu prepoziția *like*, „ca”, colectate sistematic din dicționarele de expresii idiomatice, proverbe și metafore tradiționale, cu variante locale, regionale, naționale și inter-culturale (p. 5). Inventarierea comparațiilor convenționale a mai fost realizată și în alte lucrări de specialitate, însă, aranjamentul alfabetic al adjectivelor ca indicatori ai trăsăturilor adjectivale relevante, atribuite arbitrar sau convențional entităților selectate ca vehicule (oameni, animale, obiecte), justifică folosirea acestor „vehicule” pentru a reprezenta caracteristici

³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

individuale și asocieri culturale. În itinerarul anunțat prin titlu, tranziția spre tropi este facilitată de o prezentare a categoriei mai largi a figurilor retorice bazate pe comparație pentru a se concentra ulterior pe comparații și metafore ca structuri comparative explicite, respectiv implicite.

Dicționarul de comparații literare, care cuprinde jumătate din materialul lexicografic al cărții, se bazează pe surse literare caracterizate de o mare bogăție și variație stilistică. Observând îndeaproape exemplele, comparațiile poetice pot fi evocatoare într-un mod în care comparațiile fixe nu ar reuși, dat fiind faptul că puterea de asociere a termenilor de comparație depășește granița proprietăților pe care le evidențiază explicit (p. 119).

Comparațiile literare sunt aranjate diferit față de celelalte tipuri: „vehiculele” lor sunt grupate tematic (profesiile, mediul în care trăim, părți ale corpului etc.) în funcție de trăsăturile lor semantice. În scopul de a facilita interpretarea lor, autoarea a preferat să păstreze unități contextuale mai mari. Pe lângă o inventariere a comparațiilor convenționale (1300 de intrări grupate în funcție de trăsătura pertinentă comună a celor doi termeni ai comparației), stereotipe, idiomatice (peste 1100 de expresii cu structură fixă cu valoare intensivă, superlativă, hiperbolică), se remarcă și reflectarea cuprinzătoare a categoriei comparației literare/poetice prin cele 2000 de figuri retorice metaforice, personificatoare și sinecdotice.

Comparația este prezentă în *A Dictionary of Similes: from Phrasemes to Tropes* nu numai la nivel ilustrativ, prin varietatea și bogăția exemplificărilor, ci și prin cuprinderea ei teoretică. Clasificările, după diferite criterii (*comparații logice, comparații metaforice, contraste*, p.115), noutatea bibliografiei consultate, Pavel (1999), Lakoff & Johnson (1980) conferă valoare științifică. Cadrul conceptual bogat documentat și intrările lexicografice, fac ca acest studiu să se constituie într-un instrument de bază pentru activități practice și analize mai aprofundate. În același timp, prin originalitatea abordării, lucrarea Nadiei-Nicoleta Morărașu își dovedește aplicabilitatea și în cazul altor tropi.

Dicționarul poate servi lingviștilor interesați de studiul structurilor și expresiilor comparative (altele decât cele gramaticale), precum și studenților de la facultățile cu profil filologic, ca material didactic.

Luminița Drugă⁴

Alexandra Marina Gheorghe, *Metamorfoze ale textului literar japonez de la Kojiki la Murakami*, București, Editura Fundației România de Mâine, 2008, 224p., ISBN 978-973-163-273-5

Pe fondul evoluției accelerate a apetitului publicului românesc pentru cultura japoneză, putem remarca într-o notă pozitivă creșterea numărului traducerilor din literatura japoneză a ultimelor două decenii. Într-un context în care se pot strecura de multe ori texte de o valoare îndoielnică, în ajutorul editorilor, dar și al cititorilor, vin publicații precum volumul Alexandrei Marina Gheorghe. Acesta oferă o scurtă istorie a evoluției sensibilității literare japoneze din perioada clasică până în perioadele

⁴ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

modernă și contemporană. Întrucât lucrarea are un pronunțat caracter didactic, la începutul său se află un tablou al lumii japoneze contemporane, privit prin prisma aspectelor sale esențiale: istorie, geografie, administrație, economie și cultură. Lucrarea este alcătuită din unsprezece părți, fiecare având o componentă bine definită încă din titlu. Studiul evoluției literaturii japoneze propriu-zise începe cu primele texte reprezentative pentru literatura cultă a secolului al optulea: cronicile imperiale *Kojiki* („Însemnări despre lucrurile din trecut”) din 712 și *Nihonshoki* („Cronicile Japoniei”) din 720. După epuizarea aspectelor esențiale legate de conținutul acestor texte, Alexandra Marina Gheorghe se oprește asupra celor mai importante opere și personalități care au marcat deopotrivă cultura și literatura japoneză a evului clasic: *Fudoki* („Însemnări din provincii”) din secolul al optulea, călugărul *Kūkai* (774-835) și o selecție riguroasă a poemelor reprezentative pentru evoluția liricii atât din antologiile *Man'yōshū* („Antologia celor zece mii de frunze-cuvinte”) din 759, cât și din *Kokinwakashū* („Antologia de poezii vechi și moderne”) din 905. Se oprește, de asemenea și asupra criticii poetice, a cărei evoluție este prezentată în strânsă legătură cu întrecerile de poezie *tanka*, intitulate *uta-awase*. Abundența informațiilor cu caracter tehnic, precum și exemplele selectate și traduse conferă o valoare inestimabilă acestui studiu în care au fost utilizate surse japoneze destinate în exclusivitate specialiștilor. Proza japoneză – fie că vorbim despre literatura populară, fie despre parabolele *setsuwa* ori romanțurile *monogatari* – este de asemenea prezentată în evoluția istorică a acestora. Meritul autoarei Alexandra Marina Gheorghe este acela că reușește să îmbine criteriile diacroniei prin selectarea textelor cu o importanță deosebită în ordine cronologică, cu modul de a sublinia în același timp felul în care aceste evoluții condiționează alte fenomene semnificative pe plan literar. De la cele mai vechi romanțuri – *Taketori monogatari* („Istoria tăietorului de bambus”) din secolul al nouălea și *Ise monogatari* („Povestiri din Ise”) până la ópusul cu care a culminat această specie a literaturii japoneze clasice, *Genji monogatari* („Povestea Prințului Genji”) finalizat la începutul secolului al unsprezecelea, sunt prezentate toate textele semnificative pentru această categorie. Proza scrisă de femei în perioada clasică, *jōryū bungaku*, fenomen cultural amplu, prezent în Japonia în proporții mult mai mari decât în celelalte spații culturale ale Asiei de Est, este punctat prin exemplele sale cunoscute precum textul *Makura no Sōshi* („Însemnări de perină”) din categoria *zuihitsu* („însemnări din fuga condeiiului”) aparținând autoarei Sei Shōnagon. Acesta este completat de numeroasele jurnale literare începând de la *Tosa nikki* („Jurnal din Tosa”) scris în secolul al zecelea până la *Murasaki Shikibu nikki* („Jurnalul doamnei Murasaki”) finalizat la începutul veacului al unsprezecelea. Textele cu caracter deopotrivă istoric și literar – *kagamimono* („lucrările-oglină”) sau „Oglinzile istoriei”) sunt completate cu menționarea principalelor concepte estetice care caracterizează fiecare ev cum ar fi *mono no aware* („puterea lucrurilor de a impresiona”), *okashi* („fermecător”) sau *miyabi* („elegant”) pentru perioada clasică. Poezia, religia, teatrul *Nō* și romanțurile de război sunt descrise concis și, prin selecția realizată, sunt extrem de bine evidențiate ca principale elemente care dețin valoare într-o epocă a războaielor și a instabilității politice, perioada medievală. Întrepătrunderea realităților istorice cu literatura și gradul înalt de realism obținut mai cu seamă în *gunki monogatari* („povestiri de război”) și în *nikki* („jurnalele literare”) sunt așezate într-o contrapondere remarcabilă cu puterea creației manifestată atât în Culegerea *Ōgura Hyakunin Isshu* („O sută de poeți de la Muntele Ōgura”) din 1235, cât și în eseurile reflexive din categoria *zuihitsu* intitulate *Hōjōki* („Însemnări din

coliba de trei metri pătrați”) din 1212 și *Tsurezuregusa* („Însemnări din clipe de răgaz”) din 1336. Rolul jucat de către *Kan’ami* și fiul său *Zeami* în transformarea spectacolului dat de actori ambulanți într-o formă de artă interpretativă cu o profunzime unică în cultura întregii lumi, teatrul *Nō*, este de asemenea explicat amplu și exemplificat considerabil. Tradiția literaturii cu autoare-femei se încheie în această perioadă cu trei texte prezentate în volum. Conceptele estetice (*yūgen* – „mister și profunzime”, *wabi* – „savurarea calmă a sărăciei” sau *sabi* – „tristețea elegantă”) care influențează artele – inclusiv literatura – sunt evidențiate atât în selecția poemelor din Antologia imperială *Shinkokinwakashū* („Noua antologie de poeme vechi și moderne”) din 1205, cât și în alte texte. Sunt de asemenea prezentate pe scurt ultimele texte de tip *kagamimono*. Prin analiza legăturii dintre psihicul populației confruntate cu războiul iminent și imprevizibil și percepția morții, Alexandra Marina Gheorghe găsește suficiente argumente în favoarea justificării influenței majore a conceptelor budiste (de tip *mujōkan* – „conștiința efemerității”) și a prezenței călugărilor în lumea poeziei medievale.

Pentru perioada premodernă de evoluție a sensibilității literare japoneze, Alexandra Marina Gheorghe selectează aspectele esențiale care marchează cele două perioade distincte de evoluție literară cultă. Prima este epoca *Genroku* (epocă istorică „extinsă” cultural la perioada 1675 – 1725), marcată de trei personalități – poetul *Matsuo Bashō* (1644 – 1694), prozatorul *Ihara Saikaku* (1642 – 1693) și autorul celor mai cunoscute piese interpretate atât în teatrul cu păpuși *bunraku*, cât și în teatrul cu actori *kabuki*, *Chikamatsu Monzaemon* (1653 – 1724). Contribuția autorului de povestiri fantastice *Ueda Akinari* (1734 – 1809) marchează o a doua etapă de evoluție a literaturii japoneze în epoca premodernă și este analizată din această perspectivă – respectiv a revigorării registrului fantastic în literatura japoneză, plecând deopotrivă de la folclorul nipon și chinezesc. Poezia umoristică *senryū*, respectiv textele literare destinate publicului mai puțin educat, *gesaku* („literatura cartierelor de plăceri”) și *yomihon* („cărțile de citit”) sunt prezentate alături de noile concepte estetice ale perioadei – cum ar fi *iki* sau *sui* („cunoașterea manierelor și eleganță”) ori *yabo* („omul rudimentar, needucat”). Pentru perioadele modernă și contemporană sunt aleși atât scriitorii considerați reprezentativi, cât și principalele tendințe prezente fie în școlile literare (romantism, naturalism, idealism, senzualism etc.), fie în atitudinile socio-literare adoptate de unii autori (cum ar fi fenomenul literaturii proletare și *tenkō*). Sunt evidențiate într-o manieră originală modificările prin care trece lumea japoneză în perioada modernizării sale accelerate din perioada Meiji (1868 – 1912) reflectate în literatură, dar și modul în care acest domeniu al culturii nu a mai reușit să îi oprească nici pe liderii militariști și nici să împiedice autoritarismul perioadelor Taishō (1912 – 1926) sau Shōwa (1926 – 1989). Cu mult curaj, alegând doar acele contribuții esențiale pentru fiecare epocă și autor, Alexandra Marina Gheorghe reușește să realizeze un compendiu, din tabloul literar al perioadelor modernă și contemporană nelipsind nici Natsume Sōseki (1867 – 1916), Mori Ōgai (1862 – 1922) sau Shimazaki Tōson (1872 – 1943), dar nici Kawabata Yasunari (1899 – 1972), Mishima Yukio (1925 – 1970), Ōe Kenzaburō (1935 -) sau Murakami Haruki (1949 -). Autoarea reușește să ne poarte cu incursiunea sa literară din perioada clasică până în lumea postmodernă. Într-un stil alert, cu o abundență de informații și comentarii, Alexandra Marina Gheorghe reușește să ofere o sinteză a evoluției literaturii japoneze din perspectivă diacronică. Lucrarea se remarcă atât prin echilibru, cât și prin selecția acelor fragmente literare cu adevărat semnificative, constituind un rezultat atât al

capacității autoarei de a realiza un tablou armonios al tuturor evoluțiilor semnificative din literatura japoneză, cât și al experienței didactice a acesteia.

Simona Dovleac⁵

Un alt Cioran, printre fragranțe textuale

Gabriel Mardare, «O» de Cioran : o introducere în osmologia textului, Iași, Sedcom Libris, 2018, 244 p., ISBN 978-973-670-570-0

„Dacă deschizi această carte – ne avertizează autorul – înseamnă că «Otrava Cioran» se află în tine și cauți fie un antidot, fie un mod de conviețuire cu ea.” (p. 29) Sloganul *Quelque chose en vous est Dior* al parfumului *Poison*, interpretat în cheia imaginarului lingvistic drept „sunteți posedați de atuurile, calitățile proprii lui Dior” (p. 16), inspiră mottoul *Quelque chose en vous est Cioran*, care deschide prima parte a textului lui Gabriel Mardare. Un text în care sunt decantate cu minuție, ca într-un laborator alchimic, reprezentările care însoțesc receptarea autorului francez de origine română în spațiul cultural francez și în cel românesc în anii '80-'90.

Intrat în orizontul literar francez prin articolul din *Dictionnaire de littérature française et francophone* coordonat de Henri Lemaître, publicat la Éditions Bordas în 1981, Cioran este prezentat ca scriitor care se remarcă prin *stilul său*. Atrage atenția comentatorilor săi condiția sa de *străin*, atât datorită originii cât și „poziționării metafizice”, este considerat un precursor al existențialismului, purtând eticheta *nihilismului*. Însuși Philippe Sollers își intitulează un text despre autorul de origine română „Noir Cioran”, preluând numele unui parfum. Acestea ar fi cele mai pregnante repere ale portretului artistului în epocă.

Lucrarea de față trece dincolo de șabloanele receptării „canonice” a lui Cioran, reprezentând încă o contribuție a lui Gabriel Mardare la explorarea imaginarului lingvistic al textului cioranian (respectiv pendularea între două idiomuri), alături de eseul *Arca lui Noica, luntrea lui Cioran* (2003) și de alte studii și articole.

Lectura *Caietelor* revelează un alt Cioran decât cel alcătuit în mediul intelectual francez și mai apoi în cel românesc. Traducerea cărților lui Cioran este interpretată ca o co-scriere, o conformare și, în același timp, o confirmare a portretului deja creionat, în consonanță cu orizontul de așteptare al mediilor respective. Dacă în mediul francez se accentuează imaginea nihilistului, a estetului, în mediile românești din anii '80 receptarea lui Cioran se realiza prin filtrul ideologic al unui program menit să pregătească publicul pentru opera scriitorilor emigranți. Astfel, justificarea pesimismului cioranian urma să se realizeze prin intermediul textelor considerate „științifice”, dedicate utopiei, prin utilizarea argumentelor tipologice – încadrarea, de exemplu, în serii de autori pesimiști. O altă posibilă explicație ar fi fost de natură istorică – pesimismul cioranian și al altor scriitori ar fi avut punctul de plecare în contextul istoric tensionat în care au trăit. Gabriel Mardare surprinde coordonatele imaginii lui Cioran vehiculate atât în filmografie, cât și în mediul online, în „mahalaua internet(nică)”. Se constată aceeași tendință de adecvare a perspectivei propuse cu

⁵ Universitatea București.

privire la Cioran la cadrele de interpretare dominante în epocă : condiția celui care beneficia de libertate absolută, condiția de „parazit”, de „întreținut”, căreia i se opunea condiția creatorului de geniu etc.

Recuperarea notelor dominante ale fragranțelor degajate de textul cioranian este deci susținută, structural, de cele patru părți ale lucrării : *Cartea fragranțelor*, *Cartea recuperărilor*, *Cartea registrelor imaginarului*, *Ultima carte. Parfum de sunete și litere*. „Cartea nu este o apărare a lui Cioran, în raport cu o « defăimare » sau cu interpretări deplasate, ci mai degrabă o reflecție asupra paradoxului consacării, consacrare care aduce de multe ori sau de cele mai multe ori chiar, vulgarizare, trivializare, neînțelegere a spiritului operei”, remarcă Mihai Dinu Gheorghiu, la prima lansare a cărții, în cadrul Târgului de carte Librex de la Iași, pe 13 mai 2018.

„Citind *Caietele* din perspectiva osmoticii și chiar a osmiciei, am comis chiar păcatul de a merge pe urmele parfumurilor cu care a fost stropit Cioran de cohorte de admiratori, fragranțe diluate după modelul «Eau de Cologne»” (p. 211). Osmologia textelor sugerează deci o lectură transversală, care integrează textul într-un continuum pe care l-am putea numi cronotopic, în spiritul lui Bahtin⁶, ori sinestezic, în consonanță cu abordarea inter-medială a simboलिष्टilor, o lectură „literală și în toate sensurile”, à la manière de Rimbaud.

„Desenează-mi un Concept!”, ne provoacă Gabriel Mardare în prefața uneia dintre lucrările sale de lingvistică⁷. Rămânând în același registru osmotice, am putea, oare, să ne imaginăm un Cioran fericit?

Florinela Floria⁸

⁶ Gabriel Mardare dezvoltă modelul bahtinian al cronotopului în teza de doctorat *Cronotopia rostirii* (1998).

⁷ *Breviar de concepte lingvistice pentru studenții care mai sunt vorbitori*, Iași, Universitas XXI, 2008.

⁸ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.