

CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 9/NR. 18

AVANGARDA ȘI ARTELE PLASTICE

Revistă întemeiată la București, în mai 2013,
de un grup de intelectuali în frunte cu prof. univ. dr. **ION POP**

Editor

IOAN CRISTESCU, directorul Muzeului Național al Literaturii Române

Coordonator științific

ION POP

Redactori asociați

DAVID ESRIG

PAUL CERNAT

RODICA ILIE

OVIDIU MORAR

TEODOR DUNĂ

EMILIA DAVID

RALUCA DUNĂ

EMANUEL MODOC

Copertă

MIRCIA DUMITRESCU

Redactare

VASILE GRIBINCEA

IULIANA MIU

Tehnoredactare

EMILIA PETRE

Coperta 1: Daniel Harms, *Manuscris*

Coperta 4: Olga Rozanova, *Pagină de cart*, 1912; Vasili Kamenski, *Tango cu vacile*, 1914;
V. Hlebnikov, *Autoportret*

ISSN 2344 – 2786

ISSN-L 2344 – 2786

Sumar

AVANGARDA ȘI ARTELE PLASTICE

Paul Cernat, *Stil „cubist” în romanul Patul lui Procust* / 5

Cătălin Davidescu, *Arthur Segal, o schiță de portret* / 11

Nicolae Tzone, *Desemnele lui Geo(rge) Bogza* / 30

Ovidiu Morar, *The Romanian Surrealism after the War* / 43

Giovanni Rotiroti, „*Libérer le souffle, et chaque mot devient un signal*”. *Despre poemele grafice ale lui Gherasim Luca* / 56

Ion Pop, *Quelques « situations surréalistes de l’objet » chez Gellu Naum* / 61

Florin Balotescu, *O marginalia. Despre „posibilul încet”, „contra-lume” și poezia lui Dan Stanciu* / 66

Dan Gulea, *Imaginea avangardei, de la manualul unic la manualele alternative ale învățământului preuniversitar românesc* / 77

Andreea Apostu, *La relation texte-image dans les « livres de dialogue » surréalistes : Les Répétitions, Les Malheurs des immortels et Les Mains libres* / 82

Balázs Imre József, *Suprarealism textual și vizual în opera lui Marcel Jean* / 88

Michael Finkenthal, *Interludiul antisuprarealist al pictorului Wolfgang Paalen* / 95

Leo Butnaru, *Sinteze și sinestezie (poeti-pictori, pictori-poeti în avangardismul rus și ucrainean)* / 100

Valery Oisteanu, *The Noise of Beuys* / 112

Cristinel Popa, *Cu ce se ocupau unii procurori în perioada interbelică* / 115

EXPOZIȚII

Ion Pop, *Retrospectivă Jules Perahim* / 120

Rodica Ilie, *Restitutio 111 – Jacques Hérold* / 122

Cristina Simion, *O colecție Jacques Hérold* / 124

Note bio-bibliografice / 125

Paul Cernat

STIL „CUBIST” ÎN ROMANUL *PATUL LUI PROCUST*

SYNOPSIS

This study aims to examine the incidence of the Cubist and Constructivist movements in one of the most important Romanian modernist novels: Patul lui Procust by Camil Petrescu. Based on the figure of Miss T., promoter of the Art Deco furniture in Romania, we investigate the occurrences of the Modern Art in this book that was not only a sophisticated masterpiece but also representative for the new style of the 1920s.

Cuvinte-cheie: cubism, constructivism, modernism, mobilier, Art Deco.

Keywords: cubism, constructivism, modernism, furniture, Art Deco.

Prima expoziție internațională de „artă nouă” a revistei și grupării *Contimporanul* (noiembrie-decembrie 1924¹) va fi evocată literar nouă ani mai târziu prin romanul *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu – autor mai degrabă ostil avangardelor, cu excepția relativă a cubismului și constructivismului. Manifestarea din roman e ușor deplasată cronologic în raport cu momentul desfășurării reale (acțiunea are loc între 1926-1928). În 1924, Camil se afla la începuturile carierei sale de dramaturg, debutase ca poet și se manifesta ca publicist fervent. Colaborase anterior și la prima serie – cu caracter social-politic – a revistei conduse de Ion Vinea, pe care-l cunoștea din perioada colaborării la *Cronica* (1915). Cadrul ficțional în care Fred Vasilescu o „enfilează” pe doamna Maria T. Mănescu, proprietara unui magazin de mobilier cubist pe Calea Victoriei, are ca model sala Sindicatului Artiștilor care a găzduit importanta manifestare constructivistă, avându-l drept comisar pe M. H. Maxy și co-organizaatori pe Ion Vinea, Marcel Iancu și Artur Segal. Evocarea

evenimentului are loc, pe un ton persiflant, prin intermediul lui Fred: „Era la vernisajul unei expoziții colective a unui grup de pictori și sculptori de avangardă... O expoziție foarte frecventată, cel puțin la vernisaj, din pricină că era moda de a fi ostentativ, de a fi neapărat îndreptat împotriva cuiva... Ciudat era însă că această expoziție era îndreptată chiar «împotriva artei» (Jos arta!), mai curînd însă împotriva tuturor camarazilor care n-aveau talent, nici unul, pare-se, deloc. Mai venea lume și din pricină că avea să vorbească un ziarist foarte cunoscut², combativ și revoluționar permanent”.³ Expoziția conținea (potrivit catalogului) și o secțiune de „mobile”: *Scrin* de Marcel Iancu, *Masă cu scaune* de M.H. Maxy, *Vaze* de Marcel Iancu și Marigo; au fost expuse, de asemenea, machete, statuete exotice și reproduceri arhitectonice și decorative – elemente care ar fi putut-o interesa, la rigoare, pe doamna T., prezentă la vernisaj⁴. Există în text și unele inadvertențe: la un

1. Cîteva luni mai târziu (aprilie-octombrie 1925), avea loc la Paris Expoziția Internațională a Artelor Moderne Decorative și Industriale, unde vedetele vor fi Le Corbusier și sovieticul Konstantin Meinikov.

2. Eugen Filotti, militant de stînga și director al primei serii a revistei *Cuvîntul liber* (1924-1925).

3. Un comentariu avizat și comprehensiv la adresa expoziției semnează, în *Mișcarea literară*, an. I, nr. 4, decembrie 1924, Tudor Vianu (*Prima expoziție internațională a „Contimporanului”*)

4. Și Ladima are o pasiune pentru expoziții, unde „o cară”, spre exasperarea ei, și pe Emilia Răchitaru; în 1926, cei doi frecventează

moment dat, George Demetru Ladima face *en passant* câteva observații apreciative asupra „scenelor apocaliptice, geometrice” din tabloul unui pictor rus („- Mare pictor... Asta da... e un progres în artă...”), deși la expoziție nu a fost prezentă nici o delegație rusă și nici un artist rus (delegațiile „naționale” prezente au reprezentat România, Germania, Flandra, Polonia, Ungaria, Suedia, Serbia și Cehoslovacia)⁵. La data apariției romanului, revista *Contimporanul* încetase să existe, dar stilul cubist se impusese în urbanistica bucureșteană și în decorațiunile interioare ale locuințelor, prin intermediul unor arhitecți ca Marcel Iancu, Horia Creangă sau G. M. Cantacuzino. „Noul stil” cunoscut mai târziu sub denumirea de Art Deco ieșise de câțiva ani buni din zona avangardei, devenind modernism *mainstream*.

Roman pluriperspectivist, *Patul lui Procust* reclamă o lectură ea însăși pluriperspectivistă; e, în același timp, un roman intelectual și epistemologic, un metaroman, un roman social-politic (radiografia critică a „deceniului liberal” din România de după 1918⁶), un roman de moravuri (culisele mediilor teatrale și publicistice, distracțiile *high life*-ului) și, desigur, unul de dragoste, cu mai multe „dosare de existență” suprapuse. În egală măsură însă, este și un roman al „stilului epocii”, ipostaziat de figura doamnei T. Într-un eseu influent despre tectonica romanului românesc interbelic din volumul *Privind înapoi, modernitatea*, Sorin Alexandrescu nota, stimulativ: „Mi-ar plăcea cândva să «citesc» tablourile lui Pallady în același timp cu *Patul lui Procust*, și să privesc arhitectura lui Marcel Iancu prin ochii doamnei T., fascinantul personaj al aceluiasi roman. Oare o astfel de lectură critică ar fi posibilă?”⁷ Nu numai că ar fi posibilă: ar fi chiar dezirabilă. Însă nu atât arhitectura contează aici, cât decorațiunile interioare ultramoderne.

Prin combinarea unor modele reale incerte și, pînă la urmă, irelevante, despre care s-a speculat mult,

Salonul Oficial, unde au expus „Grupul celor patru” (Francisc Șirato, Marius Bunescu, N. Tönitz, Oscar Han), I. Theodorescu-Sion (Sala „Ileana”), Hans Eder (Sala „Mozart”), H. Catargi („Ateneul Român”), Marcel Iancu și Milița Petrașcu („Căminul Artelor”). Unii dintre acești artiști plastici, fără tangențe cu avangarda (Ressu, Sion, Bunescu), decorează locuința „foarte modernă” din Parcul Filipescu a doamnei T.

5. Catalogul expoziției a fost reprodus în *Contimporanul*, an. III, nr. 50-51, 30 noiembrie-30 decembrie 1924.

6. Este amuzant faptul că, după ce pledează cauza „documentului brut” și a „dosarului de existențe” necontrafăcut, Camil Petrescu simte nevoia să precizeze, într-o notă de subsol, că romanul e o „ficțiune pură” atunci când atacă malversațiunile dinastiei liberale a Brătienilor...

7. *Romanul românesc interbelic. Problema canonului*, în *Privind înapoi, modernitatea*, trad. de Mirela Adăscăliței, Șerban Angelescu, Mara Chirișescu și Ramona Jugureanu, Editura Univers, București, 1999, p. 146.

prozatorul construiește o fantasmă feminină ideală, un „obiect imposibil” după canoanele artei noi. Despre doamna T. – a doua *self made woman* din literatura română după Mara lui Ioan Slavici și prima femeie-antreprenor – știm că „trăise doi ani la Berlin, unde arta modernă făcuse începuturi puternice, și păstra legături frumoase cu casele de acolo, fiindcă fostul ei bărbat, fost inginer al unei fabrici de tractoare, frecventa mult industria”. După divorț, excedată de sărăcie și de mizeriile slujbei de dactilografă bancară, se asociase cu o doamnă „în vîrstă dar de familie bună”, proprietară a unui magazin de „mobilier și obiecte naționale” de pe Calea Victoriei, unde vindea, în pierdere, mai ales pirogravuri și țesături sătești; doamna în vîrstă aducea în afacere magazinul cu chiria plătită, iar doamna T. – transporturile de marfă modernă și serviciul de „directoare”. Rezultatele financiare trebuie să fi fost destul de spectaculoase (pe măsura cererii, reflex, și ea, al schimbărilor de gust intervenite la nivelul publicului), din moment ce, după numai doi ani, doamna T. reușește, cu unele împrumuturi, să clădească „în Parcul Filipescu, înspre Calea Dorobanților, o casă mică, dar foarte modernă, cu două apartamente de închiriat, în afară de cel mic oprit pentru ea”.

Prezentarea antreprizei cu personal exclusiv feminin ca marcă a „stilului epocii” de după Război constituie unul dintre nucleele romanului; în definitiv, relația amoroasă dintre un *playboy* privilegiat și dezabuzat ca Fred Vasilescu (secretar de legație la Ministerul de Externe, aviator amator și nepot de milionar analfabet, îmbogățit de război) și doamna T. (tipul femeii stilate și emancipate din *les années folles*) începe prin cumpărarea unei garsoniere în stil cubist de la magazinul de pe Calea Victoriei și se concretizează imediat după inaugurarea ei. În mod eronat, *Patul lui Procust* a fost apropiat de formula unor Proust sau Gide, cu care nu are în comun decît admirația autorului pentru opera lor. Dacă există o înrudire literară, ea este una cu *Marele Gatsby* al lui Francis Scott Fitzgerald și cu stilul *jazz age* de viață asociat⁸ „generației pierdute” (în termenii lui Gertrude Stein). Contactul cu romanul congenerului american (dacă va fi existat) i-ar fi putut fi intermediat lui Camil de prietenul Ion Vinea, care semnase, în 1927, o recenzie la ediția franceză a lui *Gatsby the Magnifique*⁹,

8. Prima apropiere în acest sens îi aparține lui Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, p. 290.

9. Ion Vinea, *Un roman nou*, în *Adevărul*, anul 40, nr. 13313, 14 mai 1927, text reluat în Ion Vinea, *Opere, VII, Publicistica (1927-1928)*, ediție critică, variante și note de Elena Zaharia-Filipaș, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă,

elogiindu-i „poezia” conținută. Același Vinea avea să devină, trei decenii mai târziu, autorul celui de-al doilea mare roman fitzgeraldian din literatura română - *Lunatecii*, elaborat, într-o primă variantă, în aceeași perioadă cu *Patul lui Procust*, dar apărut postum, în 1965. Însă dacă în romanele și povestirile lui Fitzgerald *the american way of life*, voluntaristă și optimistă, se lasă contaminată de melancolia decadenței europene, romanul camilpetrescian surprinde americanizarea stilului de viață european al tineretului din *high life*-ul autohton; escapadele estivale ale „bandei” lui Fred & Co la Constanța, Techirghiol sau Movilă sînt *party*-uri cu *jazz*, *whisky* și *girls* - între care libertina Mouthy, fiica unui petrolist american din România. (Și pe scena primei expoziții internaționale a *Contemporanului* se „produseser”, la vernisaj, un *jazzband* cu instrumentiști de culoare.) Dacă Jay Gatsby vine de „jos”, Fred este ceea ce se cheamă un „băiat de bani gata” cu „pile”. Amîndoi sînt însă destabilizați în succesul lor social de un rău ascuns, incontrollabil.

Trăsăturile fizice ale doamnei T. („femeia iubită de toți bărbații”, îndrăgostită în contratimp), nuditatea și felul ei de a se îmbrăca, de a mânca sau de a face dragoste sînt descrise – fie de Fred, fie de autorul din subsol sau din *Epiloguri*, amestecat rezizoral printre personaje – într-o manieră pe alocuri „cubist-construc-tivistă”, deși fizionomia sa evocă mai curînd portretele feminine „modernist-clasice” ale lui Theodor Pallady (tablouri ca *Pe gînduri*, *Cesemaidă*, *Femeie în interior* sau *Femeie în negru*, mare parte a nudurilor stilizate ș.a.). Față de canoanele feminității tradiționale (ipostaziate de actrițe vulgare ca Emilia Răchitaru sau Miți Mărculeanu), Maria T. Mănescu pare „slabă” (pentru inițiați, „înșelător slabă”, cu un trup *fausse maigre*) și chiar „urîtă”, cu trăsături asimetrice (de o „geometrie în asimetrie!”), fluctuînd derutant în funcție de starea interioară. Oricum, „ca fizic, era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obicinuit al cuvîntului”; o frumusețe „incertă”, „pe muchie de cuțit”, cu trăsături neregulate, asemuită cu staruri ale ecranului precum Elisabeth Bergner sau Joan Crawford. În raport cu canoanele de gen dominante, obiceiurile sale par „apucături bărbătești”: bunăoară, lectura curentă a ziarelor și a cărților de specialitate („nu numai romane, ci tot soiul de cărți: tratate de drept și medicină, colecții de acte, sociologie, dar mai ales istorie”) sau

faptul că „rămînea totdeauna pe gînduri”. Iubirea e privită de ea sub specia efemerității inevitabile, dezidealizate, acel „fugitiv” artistic pe care Baudelaire îl asocia, de la 1860, spiritului modern: „Ba da, mă atrage... Poate că e singurul rost al unei vieți mărginite, comune, cum e viața noastră. Și-mi place... dar știu că nu durează... că nu corespunde unei realități... Îmi place mult să privesc o noapte cu lună... și uneori stau vreme îndelungată la fereastra mea, privind, dar știu bine că luna e altceva decît ceea ce pare... Nu întind mîna s-o prind... E mult și ceea ce dă, fără intenție și efortare...”.¹⁰ În privința gusturilor culinare, cînd Fred face observația că „Mîncărurile acestea curate și simple sînt mult mai bune”, doamna T. îl confirmă entuziast: „- Nu-i așa? (...) Dau o impresie de curat și sănătos... Nu de putred și amestecat”. Nu sîntem prea departe, s-ar zice, de stilul „bio” contemporan; totuși, avem de-a face cu un „neo-primitivism purist”, amintind esențialitatea sculpturilor lui Brâncuși: „Îmi place lumina... apoi pămîntul... cartea... rochia.. fructele... zăpada... tot ce e neprefăcut... net”. Deloc frustă, simplitatea se dovedește a fi una paradoxal rafinată, elaborată: „Mai târziu m-am mirat mai puțin, cînd am văzut ce îngrozitor de complicate sînt aceste gusturi simple”.

Ca întreprinzătoare „modistă”, doamna T. își cîștigă autonomia personală – am putea spune chiar: autonomia estetică –, înțelegînd prin aceasta libertatea de mișcare, independența intelectuală și erotică (e, de altfel, divorțată, după un mariaj precoce, după canoane tradiționale): „- Munca aceasta înseamnă pentru mine independența, banii cîștigați îmi dau dreptul să fie eu însumi [*sic!*], să cumpăr cărți și lucruri frumoase, să nu fiu jignită de proprietar și să fiu scutită de oferte necuviincioase”. De tiparele feminității „tradiționale” ține în schimb simțul intimității și al interiorului: „Stau acolo între lucruri frumoase, alese, uneori gîndite, mîngîiate de mine... Dacă n-am nimic de făcut, citesc toată ziua, și tot e un cîștig. În fiecare seară merg la cinematograful... O lună pe an călătoresc, dar e cinstit să adaog că nu uit interesul magazinului, vreau să văd ce mai aduce nou modernismul în mobilier”.

Identificarea intimă a doamnei T. cu garsoniera pe care-o amenajează și vinde provoacă, în perspectivă, gelozia lui Fred, prin sugestia „serializării” erotice:

„Și uite nici azi nu-mi dau bine seama, dar cred că dacă mi-a plăcut s-o rețin la masă, a fost, nu ca

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, București, 2005, pp. 87-88. În studiul ei monografic, Sanda Cordoș avansează ideea unei întîlniri la Paris între Vinea și Fitzgerald cu puțin timp înainte, v. Sanda Cordoș, *Ion Vinea, un scriitor între lumi și istorii*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2017, p. 43.

10. Toate citatele din roman sînt preluate după Camil Petrescu, *Opere III*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, Colecția „Scriitori români”, București, 1981.

femeie, ci ca parte a acestui moment nou pentru mine... Era așa de potrivită acestui interior aranjat de ea, încât mi se părea că dacă o să plece, are să plece sufletul casei. Mă gândeam mai târziu, îndurerat, dacă nu cumva, mobilând atâtea case, ea nu va mai fi făcut cumva parte integrantă și pentru alți beneficiari... Știm vreodată?”

Iar cariera ei „managerială” anterioară e reconstituită detaliat, via același Fred, cu suspectă acuratețe de expert în domeniu:

„Cu puținii bani pe care i-a obținut de acasă, cu bunăvoința prietenilor de la Berlin, i s-au dat o seamă de obiecte de artă în comision. La început o garnitură de biou, de nuc placat, cu lac modern cafeniu, alt biou cu plăci groase de stejar sprijinite pe două plăci ca un paralelipiped culcat. Etajere mici, asimetrice, scăzând ca treptele, capricios... biblioteci cubice, de arțar placat sau lăcuit, tot cu rafturi asimetrice... Pe urmă lămpi ca zarurile mari, mate, și nu mai știu ce statuete, subțiate, stilizate.

Succesul a fost neîntârziat și-au primit comenzi mai ales pentru bănci. Cum doamna T. cunoștea o mulțime de reviste de artă, peste puțin timp au renunțat complet la pirogravură și țesături naționale, introducând noul stil cubist. Au botezat magazinul: «La arta decorativă». E drept că au început cam în același timp cu un pictor modernist. (...) Ore întregi ea studia retrasă în nișa care semăna cu un birou al magazinului, și pe urmă, fie că indica direct modelul, fie că făcea schițe proprii, căci învășase admirabil desenul, dădea în fiecare zi, timp de o oră sau două, indicații șefului de atelier. De altfel, nimic nu se întâmpla în magazin și atelier fără știrea ei... Când era invitată se scuza, și la mirarea celorlalți adăuga, surîzând cu amărăciune: «E mai bine totuși decât dactilografă...»

Acum avea cele mai diverse modele și realizări, pe principiul dispariției oricărui ornament înflorat, și al geometriei chiar în asimetrie, căci luxul sta numai în prepararea și calitatea lemnului.

Paturi-divane joase, cu o singură tăblie la căpătii, placată, fără nici un fel de zorzoane, alte paturi-divan, cu niște lăzi geometrice la un capăt, pe care se puteau pune vase moderne și statuete stilizate, iar înăuntru așternutul. Fotolii ca niște cuburi scobite liniar, sau scaune simple ca acelea țărănești, dar din lemn placat, dădeau o impresie de lux nou. Un paralelipiped, pe el o placă mare pătrată, era o masă de sufragerie. Lămpi-sfeșnice de birou, făcute din arcuri negre simple, sau lămpi de tavan, în loc de

lustre, ca niște cutii de sticlă mari, mate. Covoare colorate împărțite geometric și asimetric, împreună cu draperii de culoare întregau totul”.

Pictorul modernist care ar fi „început” odată cu doamna T. promovarea artei decorative în România pare a fi Marcel Iancu. Ideile acestuia despre „interiorul nou”, expuse într-un editorial din *Contimporanul*, se regăsesc, pînă la detalii, în romanul lui Camil Petrescu:

„Economia și utilitarismul au creat necesitatea micilor înălțimi, cari prin contrast creează un efect spațial mai bogat și dau interiorului o intimitate specifică. Estetica nouă, simplă, ca și cerințele igienice, preconizează înlăturarea tapetelor, perdelelor, covoarelor, tablourilor și cer pereți zugrăviți după scop și împrejurări. Interiorul, loc de odihnă, cere claritate. Ochiul vrea dintr-o privire să cuprindă tot spațiul. Încăperea modernă cere mobilă mică, cât de joasă și puțină. Pereți și plafoane unitar tratate. (...) Corpurile de lumină artificială vor fi așezate în locurile unde sînt mai utile, fără a se ține seamă de axialitate. Mobila noastră searbădă și plină de înflorituri trebuie, prin adăugiri de invenții utile și un maxim de simplificare, să realizeze maximul de confort. În arta nouă, utilitatea, scopul, va dicta ultima formă, care va fi și frumoasă cu prisosință”.¹¹

Plasarea strategică a magazinului pe Calea Victoriei – loc privilegiat de promenadă a protipendadei – are un rol decisiv în atragerea lui Fred prin insolitul firmei: „Cam în vremea aceea am cunoscut-o eu. Hotărîsem să-mi montez o garsonieră, și, cum nu știam ce-mi trebuie, am intrat așa, la întâmplare, la «Arta decorativă», atras de vitrină. Am fost întâmpinat de o vînzătoare simpatică. (...) Figura era prea pronunțată în trăsături, ca de băiat, cu ochii destul de mari, dar cam apropiăți...”. De notat, de asemenea, compatibilitatea între trăsăturile „masculine” ale vînzătoarei și abaterea de la canoanele feminine a frumuseții doamnei T.

Descrierea garsonierei are loc pe cîteva pagini (un mic tur de forță al romanului), din care selectez doar un fragment, elocvent pentru „modernismul” recuzitei:

„În colțul liber dinspre fereastră îmi cumpărase, cu o amuzantă competiță, aparate de gimnastică de cameră, visle și minge de box.

Am trecut apoi în sufragerie prin baie, pe care o lăsase montată cum a fost, adăogase numai o etajeră

11. Marcel Iancu, *Interiorul*, în *Contimporanul*, anul IV, nr. 57-58, aprilie 1925, p. 2.

de sticlă și nichel, în fața unei oglinzi mari de cristal. Sufrageria, cu tapete ca nisipul, avea un dulap scăzut și lung cât peretele, iar în fața lui o masă lungă...

Dacă ai prieteni, ori o așezi în mijloc, ori o transformi în galantar cu gustări... Când mănânci singur acasă, ai masa asta pătrată, din mijloc. Ți-am pus scaune înalte, țărănești, ca formă, dar modernizate. Ușa astălaltă dă în hol, adică e aproape lipită cu ușa biroului, deci când le deschizi pe amîndouă, musafirii dumitale pot avea biroul, holul și sufrageria la dispoziție, lăsîndu-ți odaia de dormit în pace. De aceea i-am pus și o perdea groasă de stofă... Știi, uneori e bine să nu știe camera din stînga ce face camera din dreapta. Mai lipsesc, firește, multe lucruri... Tablouri... bibelouri... Poate un aparat de radio¹², patefon, telefonul, pentru ca lucrurile să devină confortabile pentru dumneata”.

Comentariile adiacente ale lui Fred despre mobila cubistă par a ilustra percepția unui nespecialist în materie, dar și atitudinea publicului-țintă față de acest tip de artă:

„Azi, mobila cubistă s-a generalizat și nu mai face impresie, dar acum patru ani nu erau în București decît extrem de puține locuințe mobilate astfel. Abia dacă începuseră unele bănci. Mie îmi place nespuse de mult și cred că e îndreptățită această preferință a mea... La o masă oficioasă, cînd eram la legația de la Paris, numaidelic după război, se discuta despre epoca noastră... Pe drept cuvînt, un invitat francez spunea că e o epocă mare, căci are în ea războiul mondial cu întîmplările și forțele manifestate în el. Un scriitor tînar, de la secția de propagandă a Ministerului de Externe francez, susținea însă, dimpotrivă, că e o epocă de imitație și crasă vulgaritate. (...) «În schimb – a întregit cineva ironic – avem revoluția în artă: cubismul», și toți au început să rîdă. Mi se pare însă, dacă mi-e permis și mie, un profan, să am păreri în această privință, că dacă acest cubism e poate caraghios cînd desenează capete din triumfiuri diferit colorate sau alte năzbîtii, nu se poate însă tăgădui că în arta decorativă (căci e singura artă care se schimbă de la epocă la epocă, pentru că Shakespeare sau Racine rămîn etern valabili), adică în arhitectură și mobilier, cubismul a creat «stilul epocii», cum se va zice probabil mai tîrziu, dîndu-ne semnul deosebirilor din alte timpuri, și deci chiar titlul de noblețe

pe care îl cerea tînarul scriitor încă din 1919. Dacă o fi așa, dacă n-o fi așa, eu tot eram plin de bucurie”.

Fragmentul exprimă, evident, gustul *upper middle class* din România deceniului al treilea, mefient față de „aberațiile” nonfigurativismului plastic, dar atras de simplitatea funcțională a arhitecturii, interioarelor și mobilierului cubist. Căci, dacă pictura abstracționistă are, deocamdată, un caracter necomercial, „mobilierul nou” devine ultimă modă, iar comercializarea sa are loc, *nota bene*, mai întîi prin intermediul băncilor. Față de doamna T., Fred Vasilescu are profilul unui *client* tipic; la fel ca mulți eroi fitzgeraldieni de bani gata, el își depășește condiția prin sensibilitate, disponibilitate față de noutatea artistică și alergia la prostul-gust (vezi repulsia față de Emilia Răchitaru sau față de cinismul grobian al unor ariviști precum Penciulescu, Cibănoiu și Bulgăran). Nu e totuși numai atît; putem identifica, în filigranul evaluărilor neverosimil de avizate ale lui Fred, inclusiv punctul de vedere al lui G. Călinescu, care tăgăduia „mutația valorilor estetice”, pledînd pentru „eternitatea capodoperelor clasice”, dar saluta evoluția modernă a artelor ambientale, așezate sub semnul efemerului hedonist. Rămîne de discutat în ce măsură un atare punct de vedere îi aparține chiar lui Camil Petrescu. Unele dintre articolele acestuia din anii `20 pledează, în fond, cauza unui modernism clasicizant¹³, iar formula „stilul epocii” devenise curentă nu doar în rîndul simpatizanților avangardei, ci și în vocabularul noilor noștri artiști și filosofi ai culturii, influențați de expresionismul german și de morfologia lui Spengler. Atîta cîtă a fost, influența avangardistă a grupării de la *Contemporanul* s-a manifestat mai ales în planul arhitecturii și artelor decorative, mai puțin în domeniul picturii sau literaturii. Sub acest aspect, *Patul lui Procust* oferă un „barometru” elocvent al asimilării cubismului în interiorul modernismului. Prin comparație cu mobilierul comercializat de doamna T., poemele „geniului neînțeleș” și „proletarului intelectual” George Demetru Ladima, abundent citate în subsolul romanului, amintesc hermetismul minor al unor Simion Stolnicu sau Emil Gulian, unii – prezenți în paginile ultimei serii a *Contemporanului*.¹⁴ Excepție

12. Radio România a început să emită, oficial, în noiembrie 1928. Aparatul de radio preconizat de doamna T. era programat, probabil, pentru alte posturi, dacă nu cumva e vorba de (încă) un anacronism al romanului.

13. Un exemplu: „De unde să știe tinerii noștri că nici modernismul, nici constructivismul, nici suprarealismul nu mai sînt ultimul cuvînt al modei în artă? (...) Adevărul e că s-a întîmplat și cu modernismul ceea ce s-a întîmplat cu orice școală literară: elementele lui creatoare au observat că, în ceea ce realizaseră mai bun, făcuseră, fără să știe, clasicism substanțial” (Camil Petrescu, *Modernism modern*, în *Rampa*, an XIII, nr. 3026, 24 februarie 1928).

14. Un dialog despre poezie dintre Ladima și autor din subsolul romanului încearcă să aproximeze formula poetică a celui dintîi;

face poemul care dă titlul romanului, în care întâlnim mărci ale lui Arghezi și Ion Barbu („Triunghiul tău înscris albatroșii,/ Și doare mlaștina cu viermii roșii,/ Dar cum, mirajul frumuseții nevalente,/ Când ochiul meu spre cruguri, sus, atent e?”).

După moartea misterios-accidentală a lui Fred Vasilescu (o „moarte care nu dovedește nimic”, ca în romanul omonim al lui Anton Holban), „avangardista” doamnă T. își descoperă reflexe tradiționaliste – păstrînd mobilierul „vechi” în propria locuință. O formă de doliu, dar și o posibilă depășire a noului. Schimbarea e remarcată în al doilea epilog al romanului, „povestit de autor”:

„— Mi se pare atît de ciudat și atît de conform unui proverb, ca dumneata, care ești socotită printre cei care au introdus mobila cubistă la noi, să păstrezi mai departe mobilierul vechi. Îmi închipuiam că voi

găsi aci totul schimbat într-un adevărat studio, acel gen de cameră modernă care folosește de sufragerie, odaie de lucru, odaie de primire, toate, în afară de odaie de dormit./- Și mie îmi place nesfîrșit mobila modernă (...) bineînțeles cînd nu e de prisos strîm-bată și împovărată, în loc de ornamentația veche cu flori, cu muchii inutile și cu temelii greoaie, care nu înseamnă nici un cîștig pentru frumusețe. Dar poți să-ți schimbi familia, chiar dacă o găsești puțin demodată? Poate că e și o slăbiciune a mea... Nu știi, dacă e un fel de oroare de necunoscut și de nou, sau mai mult o înrădăcinare în ceea ce a fost...”.

Opțiunea doamnei T. pentru mobilierul modern de ultimă generație se dovedește a fi, de fapt, o formă (abstractă) de nou clasicism „funcționalist”, lipsit de calofilia manieristă a „detaliilor inutile” și a „temeliilor greoaie”. La fel ca autenticismul programatic al lui Camil Petrescu.

Ladima respinge, pe rînd, catalogarea producțiilor sale drept poezie pură, în linia abatelui Bremond („pură incantație muzicală, indiferentă față de conținutul material al vorbelor, prețuind numai unicitatea lor formală”), sau suprarealistă, în linia lui Breton („care socoate că poezia are ca obiect subconștientul, exprimat mai bine în incoerența paralizicilor generali, frenetici”). Ladima răstălmăcește noțiunea de poezie pură, înțelegînd prin ea o poezie pur formală („Nu există o poezie pur formală. E o aberație”); la rîndul său, Camil Petrescu reduce, conservator, suprarealismul la o caricatură, văzînd în el o formă de „anormalitate” patologică. Opțiunile lui Ladima se situează la granița dintre romantismul negru și Decadență, marcate prin preferința pentru Poe, Baudelaire, Nerval și proza lui Huysmans. Pentru el, teatrul, romanul sau critica sînt, spre deosebire de poezie, „genuri vulgare”, iar indiferența față de adunarea versurilor proprii în volum îl evocă nu doar pe Eminescu, ci și pe Ion Vinea.

Cătălin Davidescu

ARTHUR SEGAL, O SCHIȚĂ DE PORTRET

SYNOPSIS

This essay presents the life and work of Arthur Segal, one of the first Avant-garde painters born in Romania. Although he is considered a secondary actor in the Avant-garde movement, he deserves more interest from researchers, not only in the context of the Romanian art historiography, where his presence is almost nonexistent, but also in the field of the German and English art historiography, where, so far, his personality is still to be explored, after the important contribution of the catalogue Arthur Segal 1875-1944, published by Wulf Herzogenrath and Pavel Liška at Argon Verlag GmbH, Berlin 1987. Our text follows the artistic evolution of Segal, whose beginnings were born under the sign of Neo-Impressionism and Dada movement and whose maturity is associated with the Equivalence and with the New Objectivity movement. We present as well some less known details regarding the artist's relationship with the Roumanian milieu.

Keywords:

Neo-Impressionism, Pointillism, theory of equivalences, Gleichwärtigkeit, New Naturalism, Christianity

Cu ani în urmă, m-am ocupat de viața și opera lui Arthur Segal¹ și de implicațiile acestei personalități în cultura națională, atunci când numele artistului era puțin cunoscut la noi. Ulterior, subiectul nu a stârnit decât un interes limitat în țară, iar în Europa apogeul l-a constituit marea expoziție retrospectivă din 1987, realizată de *Kölnischer Kunstverein*, Köln, itinerantă la Muzele de Artă din Berlin, Regensburg (Germania), Ascona (Elveția) și Tel Aviv (Israel), ocazie cu care a fost editat și un important catalog științific². În ultimele trei decenii nu a apărut nicio monografie a artistului, iar alte

expoziții sau studii majore nu i-au fost dedicate, ceea ce mă face să consider că așezarea sa deplină în istoria artei aparține, în continuare, viitorului. Așadar, adevărul crud enunțat de soția sa, Ernestine, acum mai bine de o jumătate de veac este în continuare valabil: „Arthur Segal a fost de la început și până la sfârșit un *outsider*”³.

Arthur Aron Segal s-a născut la Iași, pe 13 iulie 1875, ca fiu al lui Israilu Sigalu, 25 de ani, de profesie comerciant, sub protecție austro-ungară, și al lui Tambei Sigalu, în vârstă de 19 ani, în casa părinților săi din Strada Mare, nr. 526⁴.

Copilăria și-a petrecut-o la Botoșani, care în acea perioadă era un orașel cu o populație de 2500 de locuitori. Aici exista o importantă comunitate de evrei,

1. Cătălin Davidescu, „Arthur Segal en Roumanie”, în *Revue Roumaine d' Histoire de l'Art*, Tome XXIV, 1987, Editura Academiei Române, pp. 59-68. Trebuie menționată și contribuția importantă pe care Amelia Pavel a avut-o pe acest subiect: *Traietorii ale privirii*, Editura Meridiane, București, 1990, pp. 189-201; *Pictura românească interbelică, un capitol de artă europeană*, Editura Meridiane, București, 1996.

2. *Arthur Segal*, Catalog coordonat de Wulf Herzogenrath și Pavel Liška, Editura Argon, Köln, 1987.

3. Arthur Segal, *Autobiography*, Part I, *My Boyhood in Roumania 1875-1892*, Cuvânt înainte de Ernestine Segal, manuscris aflat în arhiva Leo Baeck Institute, New York, p. 1.

4. Conform unui extras din registrul actelor de naștere, nr. 6573, din 1 aprilie 1930.

de o bogată tradiție hasidică, aceștia fiind în majoritate comercianți prosperi. Ei își pusese rămpreda asupra orașului, creând o ambianță urbanistică intimă, influențată puternic de arhitectura vieneză, păstrând, bineînțeles, proporțiile.

Așa cum relatează Arthur Segal, într-o autobiografie scrisă la Londra în 1939,

„Tatăl meu și fratele său mai mare erau proprietarii unei firme bancare. Cei doi frați locuiau împreună cu familiile lor în două case alipite, iar mama tatălui meu stătea și ea în aceeași curte, într-o construcție mai mică. Între cele două case era o mare curte și o grădină, iar în spate erau grajdurile și magaziile de cereale. Întreținerea casei era comună și exista obiceiul ca, după masă, cele două familii să se reunească”⁵.

Copilul crește în această atmosferă de familie numeroasă, cu principii mic-burgheze destul de rigide: o chinuitoare supraveghere, prejudecăți, educație clasică în spiritul practic al existenței și datoriei. Tânărul însă nu avea nicio aplecare spre acest tip de valori. Era sensibil, plin de fantezie, introvertit și departe de a fi un elev model. Spiritul locului, implicit al familiei, era unul conservator, privind cu suspiciune orice inițiativă sau schimbare, ceea ce i-a accentuat încă din copilărie caracterul nonconformist, făcându-l să deteste școala, iar cu familia să întrețină o relație destul de rezervată, după cum singur mărturisește: „...am detestat școala și orice avea legătură cu ea. Eram un visător care încerca să își depășească condiția, *milieu-ul*. Mi-am construit lumea mea. Nimeni nu avea o cât de mică înțelegere pentru mine, nici părinții nu mă cunoșteau”⁶.

În amintirile sale, scrise târziu, într-un moment sensibil, la Londra, unde fusese obligat să se refugieze în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, toate aceste neînțelegeri familiale sunt estompate, accentul fiind pus pe mici întâmplări sau personaje care reușesc să contureze imaginea vie a vieții molcome de provincie, într-un oraș cosmopolit din Nordul Moldovei. Este rememorată figura bunicii care locuia la Iași într-o casă mare, unde, în zilele călduroase de vară, după masă, toată lumea se odihnea, și a unchiului Shaje, fratele mai mare al tatălui, care, în ciuda ipostazei sale nonconformiste și aspre cu membrii familiei, era foarte înțelegător cu cei mici. Mătușa Amalia și fata ei, Regine (care vorbea curent franceza, germana, engleza și îi citea pe Goethe și Schiller), sunt imagini pe care,

la vârsta maturității, artistul le conturează cu multă căldură și cu o detașată înțelegere. Evident, nu întotdeauna lucrurile se petreceau așa: bunica din partea tatălui, care îi cere două perechi de porumbei, de care era foarte atașat, pentru a-i mânca, îi stârnește copilului un sentiment de ură atât de profund, încât își amintește chiar și peste decenii că în acele momente îi dorise moartea. Segal a fost încă de mic foarte atașat de animale, pe care le considera prieteni de încredere, semnificativ fiind faptul că *Autobiografia* sa este dedicată lumii animale⁷.

După un contact nefast cu școala, în ciclul primar, perioadă din care se desprinde doar un scurt portret al „domnului Süssmann”, profesor de cultură tradițională, admirator al lui Jean Paul și Heinrich Heine, tânărul Arthur își continuă studiile la Iași, pentru a-și îmbunătăți cunoștințele de limbă germană. Aici stă la fratele mamei sale, unchiul Ignatz, care era considerat „în familie ca fiind foarte educat și progresiv deoarece își făcuse studiile la Leipzig”⁸.

Este perioada în care începe să se simtă atras de artă. Interesul său pentru pictură a fost stârnit de un coleg de școală care picta și scria poezii. Ceea ce la început, chiar și pentru el, părea ceva întâmplător, în scurt timp a devenit o pasiune, apoi o certitudine a drumului pe care avea să-l urmeze.

Abia la 15 ani, adolescent fiind, Segal va avea posibilitatea să vadă o pictură originală pe peretele unui club ieșean, unde a fost invitat cu ocazia unei nunți. Ea reprezenta un băiat care se uita atent la o monedă. Adolescentul a rămas impresionat de modul în care era redat banul, printr-o simplă pată de culoare, ceea ce l-a făcut să înțeleagă relația dintre întreg și detaliu. Tot cam în aceeași perioadă, o influență puternică asupra sa au avut-o și ideile socialiste. Atât la Botoșani, cât și la Iași, luaseră ființă mai multe cluburi unde o serie de intelectuali dezbăteau probleme sociale. Printre ei se afla și pictorul Octav Băncilă. Este probabil ca ei să se fi cunoscut la aceste întâlniri. Nu există nicio mărturie în acest sens, însă debutul artistic al lui Segal stă, într-o bună măsură, și sub semnul artei lui Octav Băncilă, a cărui operă este posibil să o fi cunoscut.

La Iași se înscrie ca membru într-un asemenea club înființat de un oarecare Zosin⁹, devenit ulterior

7. Pe pagina de gardă a volumului este scris: „I dedicate this book to the ANIMAL WORLD. A.S.”. Iar în finalul ei, capitolul X este dedicat „To my dogs” (*Ibidem*, pp. 71-76), în care autorul povestește despre cei trei câini ai săi: Zigan (Țigan), Garonne și Hector.

8. *Ibidem*, p. 31.

9. Panait Zosin (1873-1942), medic și publicist român, reprezentant al mișcării aiste din România.

5. Arthur Segal, *Autobiography*, p. 4.

6. *Ibidem*, p. 18.

profesor universitar. Aici este coleg cu Panait Mușoiu¹⁰, despre care afirma că ar fi ajuns liderul mișcării anarhiste din București, și cu Alexandru Tzăran, fiu de moșier, despre care spune că a devenit ulterior proprietarul editurii și al ziarului de stânga *Adevărul*.

În ceea ce privește motivațiile acestei decizii, de la care nu va abdica de-a lungul întregii sale existențe, Segal explică:

„În socialism mi-am găsit confirmată atitudinea morală pe care o doream; mă fascina viziunea largă spre umanitate. Mi-am găsit, astfel, justificată mentalitatea și mă simțeam întărit în stimă față de mine însumi. Eram, de asemenea, bucuros că toate reproșurile care mi se făceau: că lucrez dezordonat, că-mi pierd vremea, că mă ocup de prostii cum ar fi pictura etc. nu mai acționau asupra mea. Am suferit că nu mai eram liber și independent, dar mi-am pierdut complexul vinovăției”¹¹.

Bineînțeles, părinții și rudele erau șocate de opțiunile adolescentului. Într-o familie de bancheri, un copil cu idei de stânga, mai ales într-un mic târg precum Botoșaniul, era greu de imaginat. Contrar speranțelor că era vorba de o simplă criză de adolescență, activismul său era real, profund, iar dimensiunea sa etică avea să constituie axa majoră a întregului său parcurs artistic și biografic.

Nemaexistând cale de întoarcere, deoarece tânărul Segal atrăsese atenția inclusiv poliției, fapt destul de periculos pentru un evreu „pașaportar”, în urma unei furtunoase reuniuni de familie se decide plecarea sa la Berlin. Și pentru că speranțele părinților nu erau cu totul spulberate, ei doreau ca scopul plecării să fie aprofundarea cunoștințelor de limbă germană, în paralel cu un stagiul de practică la o bancă germană și, totodată, îndepărtarea lui Segal de sub influența nefastă a ideilor socialiste. Tânărul acceptă prima motivație, în schimb rămâne de neclintit în ceea ce privește pregătirea sa pentru o carieră „burgheză”, mai ales după ce încercase să facă practică pentru câteva luni la o bancă din Iași și la cea a tatălui său, în Botoșani. Părinții au fost forțați să se obișnuiască cu ideea că destinul său este altul.

10. Panait Mușoiu (1864-1944) „a fost un anarhist și ideolog socialist român, redactor și publicist, autor al primei traduceri românești a Manifestului Partidului Comunist de Karl Marx și Friedrich Engels, propagator al ideilor marxiste în România” (https://ro.wikipedia.org/wiki/Panait_Mu%C8%99oiu, pagină verificată pe 20.10.2022). Despre el au scris elogios Eugen Ionescu, Tudor Arghezi, Mircea Eliade, Sașa Pană și alții.

11. Arthur Segal, *op. cit.*, p. 53.

Fascinația evadării, mai ales într-un loc cu un suflu cultural important, l-a determinat să accepte fără regrete propunerea tatălui. Nimic nu îl mai lega de țara sa natală: „În România am fost un paria, un evreu, o persoană de rangul doi. Simțeam pentru prima dată aer proaspăt. Nu voi uita niciodată această senzație”¹². Așa ajunge Arthur Segal, pe 2 august 1892, la doar 17 ani, din Botoșani la Berlin. În toamnă se înscrie la *Kunstakademie*, unde studiază pictura cu profesorul Eugen Bracht, cunoscut pictor peisagist, sub a cărui influență va lucra mai bine de doi ani, realizând un prim autoportret și un dublu portret al părinților (1894).

Presiunea academismului pe care îl practica în primii ani de studii, accentuată de *coté*-ul melancolic al sufletului moldovenesc – pe care, în lucrările sale de vârf, Octav Băncilă a știut să îl redea cu atâta delicatețe –, a generat tânărului, încă neeliberat de complexele provinciei natale, o serie de lucrări realiste în diapazon liric, precum *Strada din Botoșani* sau *Coliba țigănească*, lucrare care, expusă în 1895 la *Expozițiunea anuală a artiștilor în viață* din București, va obține o nesperată medalie de bronz¹³. Acest premiu a însemnat mult pentru destinul său creator. Era prima recunoaștere oficială a calităților sale artistice, iar faptul că a fost obținută în România avea pentru el un plus de semnificație deoarece era o victorie în fața familiei, care încercase cu îndârjire să se opună deciziei sale de a fi pictor, și, nu în ultimul rând, în fața unei societăți închise, prea puțin tolerante. Participă și la următoarele manifestări ale *Expoziției artiștilor în viață*, prezența sa fiind remarcată de cronicari precum Gall, dar mai ales de Th. Cornel¹⁴, cu care împărtășea aceleași idealuri etice, în sensul năzuințelor socialiste. Acesta din urmă, într-un text din *Adevărul*, pleda pentru „arta cu tendință”, afirmând că „în manifestarea artei moderne, în toate ramurile, se observă dominarea completă a unei tendințe generale către un ideal. Această tendință... se îndreaptă către un ideal al cărui subiect e perfecțiunea frumosului, frumosul perfecționat, neînchipuit, ideal”¹⁵.

În același an, descoperind impresionismul, pleacă la Paris timp de o lună, pentru a studia la Academia „Julian”. Reîntors la Berlin, realizează portretele psihiatrului și scriitorului Georg Adam¹⁶.

12. *Ibidem*, p. 69.

13. Arthur Segal, *Kölnischer Kunstverein...1987, cat. cit.*, p. 21.

14. Theodor Cornel (1873-1911), ziarist, critic și istoric de artă. Potrivit criticilor de specialitate (Amelia Pavel, Th. Enescu, Paul Cernat etc.) are meritul de a fi impus, prin textele sale publicate în presa vremii, „proiecția sa teoretică” asupra evoluției artei moderne la noi.

15. Th. Cornel, „Salonul”, în ziarul *Adevărul*, 28 iunie 1909, p. 3.

16. Georg Adam (1874-1948), scriitor, psihiatru, publicist de origine bulgară, cu care Segal a corespondat ani de zile. Acesta îl

Un an mai târziu, pleacă la München pentru a-și continua studiile în școala privată a pictorilor Schmid-Reutte și Friedrich Fehr, urmând în paralel cursurile profesorului Carl von Marr, la Academie.

Din 1899 se stabilește ca pictor profesionist în München și ulterior la Dachau, unde va lucra sub „tutela” Școlii *Neues Dachau* și a inițiatorului acesteia, pictorul Adolf Hölzel¹⁷. Opțiunea majoră a perioadei rămâne, cu oscilații ne semnificative totuși, pictura de tip impresionist și pointilist, ale cărei expresii directe le cunoscuse la Paris și ale cărei ecouri își făceau simțită prezența în toată Europa, mai ales în Germania.

Cu ajutorul confesiunilor pictorului, istoricii de artă au reușit să identifice o serie de influențe punctuale, precum aceea a pictorului italiano-elvețian Giovanni Segantini, a norvegianului Edvard Munch și a olandezului Vincent van Gogh. Una dintre problemele majore ale artei lui Segal din acești ani era rezolvarea raportului dintre culoare și lumină, problemă la care meditaseră îndelung neoimpresioniștii și pointiliștii. Arta oficială germană era încă sub puternica rigoare a academismului, aceste idei fiind împărtășite doar de o minoritate, în general tineri care își doreau experiențele novatoare ale artei pariziene.

Șederea la München, unde atmosfera era destul de conservatoare pentru firea sa mereu neliniștită, a fost influențată și de faptul că aici a cunoscut-o pe viitoarea sa soție, Ernestine Charas, studentă la Universitate, botoșăneancă și verișoară a lui. Ernestine era cu patru ani mai tânără (n. 25.11.1879), iar părinții ei, evrei „fără stare”, emigraseră în 1896 din Botoșani la Berlin din cauza atmosferei generale puțin favorabile evreilor și a dorinței ca odraslele lor, Ernestine și fratele ei mai mic, să aibă șansa unei educații mai bune.

În 1904, Segal află vestea morții mamei sale, care îl afectează enorm, deoarece ea a fost singura care a încercat să-l înțeleagă și să-l ajute împotriva unui tată autoritar și a unei familii prea închistate în propriile-i tradiții.

frecvența pe Georgi Sava Rakovski, o figură marcantă a mișcării socialiste din Balcani, sub a cărui influență a realizat numeroase traduceri din literatura bulgară.

17. Adolf Hölzel (1853-1934), între 1888-1905 lucrează la Dachau, unde va întemeia împreună cu Ludwig Dill, Alfred Bachmann și Otto Modersohn gruparea *Neu-Dachau*. Aici, pictura sa va evolua spre un modernism expresiv sub influența *Teoriei culorilor* a lui Goethe, teorie care l-a influențat și pe A. Segal, amândoi ajungând la concluzii plastice apropiate. Adolf Hölzel va evolua ulterior spre nonfigurativ, pictând cu patru ani înaintea lui W. Kandinsky o lucrare de artă abstractă, *Compoziție în roșu* (1905). Cu toate acestea, istoria l-a reținut pe Kandinsky, a cărui notorietate este net superioară. Printre studenții lui Hölzel s-au numărat: Oskar Schlemmer, Willi Baumeister, Johannes Itten.

Câteva luni mai târziu decide să se stabilească definitiv la Berlin, împreună cu Ernestine, închiriind o mică locuință cu atelier în Stuttgarter Platz. La Berlin aveau loc anual două expoziții importante: *Der grosse Berliner Kunstausstellung*, care reunea arta de tip academic, și *Der Berliner Secession*, unde inițial expuneau mai ales tinerii care optau pentru o artă modernă. În 1907, Segal va fi admis la *Expoziția Secesiunii* berlineze cu lucrarea pointilistă *Femeie la fereastră*. În anii următori, în 1908 și în 1910, toate lucrările trimise îi vor fi respinse. Artistul era în situația ingrată, sau mai curând frustrantă, de a nu mai putea expune decât la București, în cadrul expoziției *Tinerimii Artistice*.

Încă în formula care îl consacrase, „Secessionismul” berlinez devenise tot mai opac la opțiunile artistice ale „noului val” pointilist. Același fenomen se mai întâmpla la Dresda cu expresioniștii de la *Die Brücke*. Tinerii respinși la cele două manifestări anuale vor hotărî să urmeze exemplul colegilor lor parizieni și să organizeze o expoziție-protest care să le dea șansa să își expună lucrările. Noua grupare, *Freie Secession*, a fost înființată la Berlin, în 1914, iar Segal figurează printre fondatori, alături de alte nume binecunoscute azi în plastica europeană: Heckel, Kirchner, Müller, Pechstein, Richter, Schmidt-Rottluff și a. Arthur Segal a fost numit în comitetul director, iar Ernestine îndeplinea munca de secretariat a grupării. Interesul stârnit în jurul primei expoziții i-a încurajat să continue câțiva ani această manifestare oarecum spontană, iar presa, având opinii împărțite, i-a catalogat, nu fără motiv de altfel, drept expresioniști. Pictura postimpresionistă își epuizase seva artistică și noul secol debuta în forță cu mișcările foviste și expresioniste.

Profilul artistului din secolul al XX-lea nu mai seamănă cu cel din secolul precedent. La nivelul imaginii are loc o treptată degradare a viziunii „obiective”, însoțită de o paletă cromatică tot mai violentă. Această formă de resetare este reflexul unei schimbări de mentalitate și chiar de așezare. Artistul modern își asumă identitatea unei superiorități înnăscute, a unui drept natural la dominație, în virtutea faptului că își dedică opera propriului său *eu*. El are curajul aristocratic de a afirma acest adevăr, eliberând spațiul cultural de ceea ce considera ipocrizia moralei, efortul de a-și ascunde orgoliul, în absența căruia nu ar putea exista creație performantă. Descoperirea *eului* creator, ca o necesară experiență interioară, impusese această radicală schimbare de ton.

În 1901 avusese loc la Paris expoziția retrospectivă a lui Vincent van Gogh. Ea va avea o influență

determinantă asupra tinerilor pictori, care realizează importanța culorii în pictură. Printre ei se numără și Segal. Căutările în registrul post-impresionist încep să se estompeze treptat, el fiind marcat de explorarea unui nou univers, acela al culorilor pure, pe care îl revelase van Gogh, dar și prietenul său, Gauguin. Era debutul unei noi viziuni asupra artei, iar desfășurarea alertă a mișcărilor plastice la începutul secolului trecut devenise deja istorie. Merită menționat anul 1910¹⁸, pentru că el reprezintă un moment important în mișcarea artistică europeană, românească, dar și în activitatea expozițională a lui Segal. Acum este publicat *Manifestul pictorilor futuriști*¹⁹.

În ceea ce-l privește pe Segal, pe lângă obligațiile ce-i reveneau lui și Erestinei în organizarea *Noii Secesiuni* berlineze, deschide acum, la București, în luna martie, o expoziție personală în saloanele *Arta*, din str. Lascăr Catargiu, nr. 7, cu lucrări reprezentative din perioada pointilistă.

Este evident că atitudinea față de România se schimbese mult în cei 18 ani câți trecuseră de la plecarea sa, de vreme ce decide să participe la mai multe expoziții colective și chiar să-și organizeze prima expoziție personală la București, și nu la Berlin, unde, probabil, ar fi fost mult mai dificil. Motivul real al venirii sale în țară, pentru o perioadă ceva mai lungă, l-am aflat într-un anunț publicat într-un ziar local, probabil din Botoșani, în care este menționat faptul că artistul a reușit la examenul de ofițeri și este înrolat în Regimentul 13 Infanterie din București²⁰. Este o informație prețioasă în sensul clarificării statutului său și al explicitării deciziilor pe care artistul le va lua în viitor.

Ecourile acestei manifestări vor fi contradictorii în presa bucureșteană. Cronicari de artă, mai mult sau mai puțin diletanți, vor încerca să apere „pudoarea publică” de aceste „bizare”²¹ expresii picturale, căci, după cum

afirmau ei, „nu credem că pictura este numai un joc de vâpșe, îi trebuie oricum un alt substrat, un subiect, un gând, un sentiment și tocmai aceasta n-am găsit în lucrările domnului Segal”²². Există însă și cronici favorabile despre expoziție, cum este cea apărută în ziarul *Minerva*, care a manifestat de la început o atitudine favorabilă, deși neasumată prin semnătură:

„În strada Lascăr Catargiu nr. 7 e deschisă o expoziție de pictură care pare a fi ignorată de public. E prima încercare de acest fel la noi și indiferența publicului nostru e întristătoare. Până pe 18 martie se pot vedea interesantele pânze datorate pictorului Arthur Segal. Expozantul dă probe de pricepere și originalitate. Am avut ocazia să vedem pânzele domnului Mütznner, un alt pictor înregimentat tehnicii pointiliste. Superioritatea domnului Segal e vădită. Originalitatea pânzelor sale constă în reducerea petelor pointiliste în puncte mici aproape imperceptibile. Dl. Mütznner nu are curajul culorilor complementare. Dl. Segal îl are, cu aceasta intră cu adevăr în cadrul școlii și reușește în cele mai multe tablouri. E interesant progresul realizat de dl. Segal. Alături de intrare în partea stângă, vizitatorul rămâne displicat impresionat de câteva tablouri. Sunt începuturile de carieră. Începând de la un peisaj reprezentând o cascadă, un oraș în stil secesion, până la «Un vas» și în sfârșit până la «Coliba țigănească» (medaliată la 1895), face progrese repezi. Pointilismul dl. Segal reușește admirabil în scenele de interior și în flori. «Un colț de atelier», «Un colț de atelier privit din afară», «Interior (sufragerie)», «Flori în ghiveci țărănesc» sunt toate pline de interes. Pointilismul însă nu reușește în portrete sau capete de expresie. «Cap de studiu», «Napolitană» nu impresionează. Termin citând un fragment din *Leipziger Vollszeitung*: «Deși se întrezărește influența lui Segantini, lucrările d. lui Segal dovedesc totuși o mare concepție artistică personală precum și o tehnică foarte sigură și puternică»²³.

Printr-o inexplicabilă opacitate, un profesionist al condeiului și un extraordinar „practicant” al mese-riei, Iosif Iser, va semna, sub pseudonimul său obișnuit de cronicar plastic, „Rembrandt”, un text în care recunoaște că „domnul Segal este de meserie” și continuă: „Pe un desen solid face pointilism și virgulism

18. Vezi Theodor Enescu, *Scieri despre artă*, vol. II, capitolul „Momentul 1910 în istoria artei moderne românești”, Editura Meridiane, București, 2003, pp. 9-28.

19. În februarie, un grup de artiști, printre care Balla, Boccioni și Severini., semnează manifestul care va apărea în revista lui Marinetti, *Poesia*.

20. „Reușiți – printre militarii bacalorați reușiți la examenul de ofițeri, ținut la începutul lunii acesteia la București, cu deosebită plăcere găsim și scoatem și noi în relief numele a doi bravi fii ai urbei noastre, anume: d. Max Blumenfeld, doctorand în medicină la Universitatea din Paris, înrolat la Reg. 35 de Infanterie, și pictorul Arthur Segal, fiul d-lui bancher Segal, absolvent al Academiei de Belle-Arte din Berlin, înrolat în Reg. 13 de infanterie. Felicitările noastre cordiale ambilor distinși laborioși și la cel mai frumos viitor îndreptățiți tineri!”, în arhiva „The Leo Baeck Institute”, New York, documente Arthur Segal, Box 5, folder 4.

21. Vasile Ravici, „A IX-a expoziție de pictură și sculptură a societății «Tinerimea Artistică», Salonul Oficial 1910”, în revista *Arta*

Română, mai-iunie, 1910, pp. 89-99.

22. Léo Bachelin, „Expoziția Tinerimii Artistice”, IV, în *Seana*, an I, 6 mai 1910.

23. ***, „Artistice”, în ziarul *Minerva*, din 10 martie 1910.

și, cu toate că trăiește la Berlin, își ia modelele de la George Seurat, Paul Signac și Henri-Edmond Cross. A. Segal știe însă că nu șade frumos imitația să iasă în relief și atunci a devenit brutal, atât în culoare, cât și în desen²⁴. În final conchide că „această nouă tehnică pe mulți îi înspăimânta și nici pe mine nu mă încântă²⁵. Surprinzător în aceste afirmații este faptul că, nici cu un an înainte, Iser organizase și el la București o expoziție de artă modernă, împreună cu André Derain, Demetrius Galanis și Jean-Louis Forain, invitându-l și pe Brâncuși, care nu a participat, iar ecourile în presă au fost și mai puțin favorabile, venite însă din partea unor cronicari de ocazie²⁶.

Tributar și el atmosferei de aversiune ce se manifesta în presa românească în jurul acestor teribiliste „jocuri cu văpsele”, cronicarul revistei *Secolul*, Ion Gruia, este totuși singurul care a subliniat, fie și parțial, importanța acestei expoziții în context național, înțelegând doar ca un act de curaj și nicidecum din perspectiva performanței artistice: „...s-a deschis întâia expoziție de artă modernă la noi. Și e cu atât mai însemnat acest lucru cu cât nimeni nu a îndrăznit până acum să expună numai asemenea lucrări²⁷”.

Theodor Cornel, un tânăr educat la Paris, a fost cel care a susținut competent, la nivel teoretic, demersul novator al celor din recent formată grupare *Tinerimea Artistică*. Solicitat de artiști să îi prezinte, afirmațiile sale din textul catalogului pot fi considerate ca un început de maturitate a conștiinței critice la noi. Arthur Segal, invitat să expună împreună cu gruparea, a prezentat două lucrări: *Colț de atelier* și *Rufe la uscat*.

În aceeași perioadă, în Germania, eferescența noilor tendințe artistice luase amploare și Segal era deplin implicat în această luptă. Expozițiile grupării *Freie Secession* continuau să obțină adeziunea unor nume importante precum Pechstein, Tappert, Müller, Kirchner ș.a. și chiar să se dezvolte, proiectând pentru iarna lui 1911 o mare expoziție, împreună cu cei de la *Neuen Kunstlergermeinschaft München* și *Der Blaue Reiter*. Aceasta va reprezenta apogeul implicării sale în organizarea unor evenimente expoziționale, dar și etapa de separare a grupării de la *Freie Secession*.

24. Rembrandt, „A XII-a expoziție a societății Tinerimea artistică” II, în *Flacăra*, „Cronica artistică”, an I, nr. 28 din 28 aprilie 1912, pp. 223-224.

25. *Ibidem*.

26. Manifestarea deschisă în noiembrie, în sălile Ateneului (1909), este printre primele de acest fel la noi și, cu toate acestea, singura cronică pozitivă este scrisă de N. D. Cocea, „Expoziția de pictură și desen Derain, Forain, Galanis, Iser”, în *Noua Revistă Română*, nr. 5, 22 noiembrie 1909, pp. 74-75.

27. I. Gruia, „Întâia expoziție de artă modernă Arthur Segal”, în *Secolul*, an XI, 10 martie 1910, p. 9.

Sub influența mișcării expresioniste, în perioada 1911-1913 artistul va publica o serie de reproduceri de gravuri pe lemn sau linoleum în cunoscuta revistă a lui Herwarth Walden, *Der Sturm*. Colaborarea cu această importantă publicație de artă și cultură modernă din Berlin (și nu numai) este un semn de recunoaștere a importanței lui Segal în arta germană, nu doar în cea berlineză.

Până în 1914, el își continuă activitatea, participând la numeroase expoziții în Germania și Elveția (Frankfurt am Main, Düsseldorf, Aachen, Karlsruhe, Konstanz, Basel, Leipzig, Essen, Berlin) și, probabil, la o expoziție a grupării *Der Sturm*, la Budapesta, în 1913²⁸.

Un scurt material de promovare, nesemnat, dintr-un ziar românesc, apărut în perioada 1911-1913, însoțit de un portret în tuș al artistului, text aflat în arhiva „Arthur Segal” de la Leo Baeck Institute²⁹, merită citat pentru informații precum aceea că artistul își petrece vacanța de vară într-o localitate montană din „Svitera”, unde era „în tovărășia înțeleptei sale soții care-l sprijină cu sfatul și-l îmboldește cu entuziasmul, artistul își îmbată privirile contemplând grațioasele frumuseți ale priveliștilor alpine și redându-le pe pânzele sale”. Iar ceea ce mi-a atras atenția a fost finalul, în care, într-o notă sentimental-patriotică, cronicarul își exprimă dorința de a-l vedea acasă, cu o nouă expoziție, subliniind faptul că locul unde a debutat a fost țara sa natală: „Nu ne îndoim că atunci când împrejurările îi vor îngădui, talentatul artist își va aduce aminte și de patria sa și de faptul că, oricât s-ar zice, ea a fost ce-a dintâi care a știut să-l aprecieze³⁰”.

Primul Război Mondial va tulbura brutal viața artistică europeană și cu precădere pe cea germană. Pentru cei care reușeau să se retragă din vârtoarea evenimentelor, Elveția era o șansă. Segal, pacifist convins, se va muta în septembrie 1914 la Ascona, o mică localitate de lângă Locarno. Încă înainte de Război, aceasta devenise o adevărată colonie de artiști. Aici s-au stabilit, pe perioade mai lungi sau mai scurte, personalități precum: Marianne von Werefkin (1918-1938), Jawlensky (1918-1922), o parte a viitorilor dadaști de la Zürich (Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Hans Richter, Paul Klee) și scriitori precum James Joyce și Rainer Maria Rilke.

28. Conform *Gordon – Modern Art Exhibition*, München, 1974, p. 654. În 1913, la Budapesta, au avut loc două expoziții importante, una „futuristă”, cealaltă „postimpresionistă”, la care au participat și pictori expresioniști, precum Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Erich Heckel, Max Pechstein și alții. Nu am găsit în nicio altă sursă, în afara celei menționate, numele lui Segal printre participanți.

29. *Arthur Segal*, arhiva Leo Baeck Institute, New York.

30. ***, „Un pictor român”, fără referințe, *Arthur Segal*, arhiva Leo Baeck Institute, New York.

Unul dintre motivele care l-au determinat pe Segal să plece a fost, probabil, teama că ar putea fi extrădat, artistul fiind ofițer al armatei române. Optează pentru Ascona deoarece își petrecuse câteva vacanțe de vară într-o localitate apropiată, la Engelsberg, și costurile erau mai accesibile decât într-un mare oraș. În zonă exista o comunitate stabilită acolo încă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, la sanatoriul „Monte Verità”, pe malul lacului Maggiore. Această comunitate era structurată în jurul unor principii utopice de libertate, un amalgam de anarhism, mistică teozofică, vegetarianism și primitivism social. De-a lungul anilor trecuseră pe aici gânditori și artiști libertari precum Mihail Bakunin, Carl Gustav Jung, pictorii Jawlensky și César Domela, majoritatea viitorilor dadaști de la Zürich, scriitorii James Joyce, Rainer Maria Rilke, Hermann Hesse și mulți alții³¹. Manifestările lor, atât de atipice pentru lumea în care trăiau, conțineau germeii noatori ai negației pe care o vor propune și dadaștii în 1916, la Zürich, ca soluție pentru reinventarea lumii, a artei. Trei dintre ei, Segal, Arp și van Rees, fuseseră rezidenți la Monte Verità, acest loc atât de special și de puțin studiat, situat în inima unei Elveții conservatoare, la intersecția dintre culturile germanice și cele mediteraneene. Aici a fost exersată timp de mai bine de un secol o teorie atât de des vehiculată ulterior, aceea a „haosului fertil”, premegător reșezării și creației, reprezentare care îi va face celebri pe dadaști.

În ceea ce-l privește pe Arthur Segal, personaj complex, informat și cu o structură pozitivă solidă, merită subliniat acest scurt interval, de doar 6 ani, deoarece este perioada când, din punct de vedere spiritual și artistic, traversează cele mai interesante experiențe, care îi vor marca întregul parcurs creativ. Putem considera, de asemenea, că acest interval este cel mai consistent din întreaga sa existență, un segment temporal pe care istoricii de artă nu l-au reliefat însă niciodată îndeajuns. Este perioada în care Segal renunță la artă pentru ca, ulterior, să reînceapă să lucreze, elaborând inițial o serie de texte teoretice care îi conceptualizează noua doctrină artistică; trece printr-o criză identitară de natură religioasă când scrie poemul filozofic *Jehova: tragedia Genezei* și aderă la spectaculoasa revoltă a mișcării Dada.

Grupul boem care a invadat Ascona, asemenea celor de la Monte Verità, a stricat liniștea micii localități elvețiene timp de câțiva ani, generând însă un adevărat loc de pelerinaj intelectual. Familia Segal

și-a cumpărat aici o casuță cu grădină, cunoscută sub numele de „Casa dell Angelo”, care i-a salvat adesea în perioadele de mari îngrădiri financiare. Aceasta a fost, în toată perioada exilului, un loc de întâlnire pentru creatori de diverse orientări, artiști, unii dintre ei adepți ai dadaismului, scriitori, pacifiști, idealști, dar și refugiați politic.

Odată cu intrarea României în Război (1916), Segal este declarat dezertor și decăzut din drepturi, pierzându-și implicit cetățenia. Debusolat de barbaria acestui conflict, va abandona o perioadă pictura și se va concentra asupra studiilor de filozofie, dar mai ales de religie. Pierzându-și încrederea în destinul artei, el trăiește, asemenea altor transfugi, Hugo Ball, Ludwig Rubiner, Leonhard Frank ș.a., o dramă identitară, motiv din care cochetează cu ideea convertirii la creștinism. Într-un moment în care existența umană își pierduse valoarea, el încearcă, din perspectiva acestor principii, să lupte împotriva dezumanizării, ajungând la concluzia că orice ființă sau lucru ar trebui să fie egale în fața lui Dumnezeu. Primul semn al convertirii, sau mai curând al încercării de înțelegere a propriilor neliniști, se va materializa, în anul 1915, printr-un lung poem filozofic, rămas în manuscris, *Jehova: Tragedia Genezei*. Lucrarea este structurată în patru părți care urmăresc destul de fidel și, în mod intenționat, impersonal, capitolele, amplu citate, din Biblie: I) *Vechiul Testament*, II) *Despre Cristos și Noul Testament*, III) *Profeții*, IV) *Despre Mesia și propriile-i neliniști*. Compus din versuri scurte, poemul este totodată o interogație, mărturisire, dar și o formă de penitență prin medierea căreia artistul invocă divinitatea pentru a-l ajuta să-și înțeleagă propriul destin. Valoarea estetică a lucrării este sufocată însă de dimensiunea sa, precum și de amprenta, încă nedigerată deplin, a lui Friedrich Nietzsche, din poemul *Așa grăit-a Zarathustra*. Poemul, scris inițial în germană, deși a fost tradus și în limba engleză, nu și-a găsit încă un editor.

Ca mărturie a convertirii spirituale, Segal va picta în 1916, pe zidul Capelei *San Materna*, aflate în cimitirul orașului, trei lucrări. Această experiență în pictura murală va rămâne unică, de altfel, în creația sa. Cele trei scene reprezintă *Punerea în mormânt*, *Înălțarea* și *Judecata universală* care, contrar încercărilor sale filozofico-literare, vor fi tratate într-un mod foarte personal, neavând nimic din conformismul unei comenzi sociale. Datorită manierei originale în care a reușit să trateze scene cu o iconografie destul de rigidă, lucrarea reușește să contureze o perioadă destul de bine definită în creația sa – aceea a temelor de factură religioasă, prin intermediul cărora se va apropia din

31. Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes*, pp. 93-95, Editura Gallimard, Paris, 2011; Harald Szeemann, *Museum of obsessions*, catalog, Kunsthalle Bern, 09.06-02.09.2018.

nou de pictură. Ca aspect formal, piesele acestui ciclu împărtășesc dimensiunea epică a creației sale, unde dominantă este tușa de tip expresionist, dublată de un desen sumar, conturat în linii expresive. Compozițiile sunt susținute în tonalități de ocru, verde și albastru *ceruleum*, alternate cu spații mari de alb și negru. O privire exersată ar putea surprinde asceza de linie și culoare și, poate, o subtil asimilată lecție a picturii murale din Nordul Moldovei, similare, în acest sens, picturii bisericești din cantonul Tessin. În multe dintre localitățile din jurul Asconei pot fi întâlnite aceleași tipuri de desfășurare compozițională pe zidurile micilor biserici protestante.

Este, așa cum am menționat, perioada în care traversează un grav moment de depresie, o criză identitară generată de război, dar și de neîncrederea în conceptul de ordine propus de liberalismul burghez, toate accentuate de faptul că se descurca greu într-o țară străină, cu doi copii și fără o sursă sigură de existență. Credița îi oferea acum certitudinea sau măcar iluzia susținerii de care avea nevoie. În plus, vechile sale convingeri despre o societate echitabilă își regăseau suportul în iubirea aproapelui, ideea-forță pe care o promovează religia creștină, motiv pentru care își va continua căutările în această direcție și în următorii ani, realizând mai multe lucrări pe această temă (*Venirea lui Cristos, Biserica din Ascona, Regii din Saba, Elyahu, Fuga din Egipt ș.a.*).

Expulzat din Franța, sub acuzația de spionaj, simulând o boală mentală, Hans Arp va fi găzduit de Segal la Ascona. Pentru a putea supraviețui, la rândul său, va face împreună cu olandezul Otto Van Rees o pictură murală pentru o școală de fete din Ascona³². Arp îl va introduce pe Segal în grupul dadaistilor care începea să se coaguleze la Zürich. Aici îi va întâlni pe compatrioții lui, poetul Tristan Tzara și pictorul Marcel Iancu, membri fondatori ai noii mișcări.

Acceptând, mai mult decât agreând, programul extremist al lui Tristan Tzara, care afirma că „orice operă picturală sau plastică este inutilă”³³, Segal, spirit echilibrat și structural pozitiv, revine treptat la vechea sa pasiune – arta, prin intermediul religiei:

„Războiul din 1914 m-a scos din parcursul meu tradițional cu care mă obișnuisem. Arta își pierduse aura. Încetase să îmi mai ofere ceea ce așteptam de

la ea. Astăzi mă apropii de artă cu aceeași încredere ca în trecut, în schimb am învățat să îi înțeleg misiunea etică de așa manieră încât să nu mai am dezamăgirile din trecut. Îmi pierdusem încrederea în artă pentru că nu mai eram convins de funcția sa, esențial etică... Nu este surprinzător că m-am aplecat spre filozofia abstractă și religie încercând să găsc o soluție pe acest drum. Pictura în sine era doar un obicei superficial. Pictam pentru că îmi plăcea să amestec culorile”³⁴.

Deși nu va adera la principiile radicale impuse de „nucleul dur” al grupării, lucrările sale vor fi prezentate adesea în cadrul manifestărilor Dada. În 1916 va expune la Cabaret Voltaire, alături de Pablo Picasso, Marcel Janco, V. Kissling, Hans Arp ș.a., câteva xilografuri din cel mai recent ciclu, *Împotriva războiului*. Maniera în care sunt realizate acestea este specific expresionistă, artistul reușind să transmită stările de angosă, ură, disperare pe care i le provoca războiul.

Este perioada în care viziunea sa plastică suferă o schimbare majoră. Atât în pictură, cât și în gravură începe să folosească structuri geometrice, să-și divizeze motivul în forme regulate, uzitând repetiția și reversul, pentru a-și complica imaginile și pentru a crea ritmuri compoziționale unghiulare. Metoda deriva din cubofuturism, însă formula îi aparținea. Mulți dintre artiștii berlinezi fuseseră influențați de marea expoziție a futuriștilor italieni pe care galeria *Der Sturm* o organizase în 1912. Pentru futuriști, geometria liniilor de forță sugera dinamismul vieții moderne. Pentru Segal, însă, este o modalitate de a-și exprima aspirația spre echilibru.

Era preocupat de *teoria echivalențelor*, a echilibrului, *Gleichwertigkeit*, concept care propune o formă de echilibru universal atât în spațiul social, cât și în cel artistic, o viziune de tipul utopiilor umanitariste, apropiate și de conceptul hasidic de unitate, egalitate a tuturor elementelor ce compun lumea. Discursul de natură teoretică și aplicarea sa practică în spațiul artelor vizuale reprezintă încercarea artistului de recreare a unei armonii universale pierdute, a cărei forță consta în egalitatea perfectă a tuturor elementelor ce compun întregul. Fascinat de gândul unei armonii universale, Segal va cerceta ani buni această problemă în pictură, experimentând forme de egalizare a spațiului compozițional. Este primul care propune chiar o formă de unificare „mistică” a spațiului pictural cu universul înconjurător prin anularea cadrului care delimitează

32. *Dada*, Catalog, publié sous la direction de Laurent Le Bon, Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 202.

33. Tristan Tzara, *Șapte manifeste DADA, Lampisterii, Omul aproximativ*, versiuni românești, Prefață de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996, p. 59.

34. Ernestine Segal, *The life and work of Arthur Segal*, Published by „Arthur Segal’s Paintig School”, London, 1955, p. 7.

cele două universuri. O rezolvare este continuarea lucrării pe ramă. Pictarea acesteia apropie spațiul artistic de cel al realității. Egalitatea non-ierarhică, simptomatică în contextul orientării sale umanitariste, poate fi reflexul convingerilor marxiste din tinerețe, când frecvența cu asiduitate cluburile anarhiste din Iași. Este o perioadă în care se preocupă mai ales de linogravură, aceasta fiind tehnica artistică cea mai adecvată demonstrațiilor sale de natură teoretică, dar nu abandonează experiențele picturale, una dintre piesele sale emblematice fiind *Peisaj cu valori egale*.

Conform obiceiului, ceea ce îl preocupa devenea subiect în „dezbateri publice” cu prietenii, în cursul deselor întâlniri pe care le organiza la el. La una dintre aceste reuniuni, Picabia i-a replicat în glumă: „egalitate înseamnă pantaloni = nori?”, iar Hans Richter i-a făcut un portret caricatural foarte expresiv, în care este ușor de „citit” sentimentul de bonomie care luminează fața personajului. Participau aici, printre alții, Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings și Tristan Tzara, inițiatorii mișcării Dada, inaugurate oficial în februarie 1916, odată cu deschiderea Cabaretului Voltaire de la Zürich, când a fost prezent și Segal, expunând alături de Marcel Iancu, Hans Arp, Alberto Giacometti, Otto van Rees, Max Oppenheimer. Participă cu patru lucrări și la expoziția din iunie de la Cabaret Voltaire, dar și la expozițiile Dada organizate la salonul „Wolfsberg”, în iulie 1916, noiembrie, decembrie 1917, decembrie 1918, ianuarie, martie, iunie 1919.

Tot acum încearcă, firesc, să își „ilustreze” teoria „echivalențelor” concepând prima lucrare „narativă”, *Der Spaziergang*, urmată de o întreagă serie a cărei realizare se întinde pe perioada mai multor ani. În toamna lui 1919 va participa la una dintre cele mai importante expoziții colective deschise la „Kunstsalon Wolfsberg”, împreună cu Hans Arp, Hans Berger, Ernst Egger, W. Helbig, unde prezența sa este destul de consistentă: 34 de picturi în ulei și 6 gravuri.

În prefața catalogului expoziției *Kollektiv-Ausstellung Arthur Segal*³⁵, deschise în ianuarie-februarie 1919 la „Kunstsalon Wolfsberg” din Zürich, artistul își publică suportul teoretic despre principiul „echivalențelor”, argumentându-l prin compozițiile picturale care răspund dorinței de a aboli ierarhiile și de a face să se estompeze celelalte relații subalterne, firești în actul de creație. Artistul oferă fiecărui element pictural o valoare egală și dreptul la o existență independentă, raportându-și teoria la viața socială căreia aplicarea acelorași principii îi poate oferi echilibrul

de care are nevoie. Compozițiile de tip nonfigurativ devin, pentru o scurtă perioadă, modalitatea optimă de a-și teoretiza și ilustra concepția despre o societate în care nu trebuie să existe relații de putere între oameni și nici în spațiul creativ.

Egalitarismul de natură socială pe care îl promovează Segal, cu aplicabilitate la nivelul creației artistice, întâmpină în mod tacit o rezistență din partea celui care devenise portdrapelul anarhiei dadaiste, conașionatul său, Tristan Tzara. O serie de scrisori inedite aflate în arhiva Jacques Doucet³⁶ atestă relația destul de apropiată dintre cei doi, dar și o serie de inerente divergențe. Toate cele 9 scrisori aflate în acest important fond datează din intervalul 1918-1919. Corespondența este în limba germană, însă există și o scrisoare a lui Segal în limba română (datată aprilie 1919). Din păcate, fondul cuprinde doar scrisorile lui Segal către Tzara, nu și răspunsurile acestuia din urmă, pe care deocamdată nu putem decât să le intuim. Ele tratează relații profesionale, cu Tzara în calitatea sa de coordonator al revistei *Dada* și de redactor la *Der Zeltweg*.

Prima scrisoare, din 8 februarie 1918, conține răspunsul lui Segal la o epistolă trimisă de Tzara despre colaborarea artistului plastic la – probabil – nr. 3-4 al publicației la *Dada* nr. 3-4. Materialul trimis spre publicare era un capitol din cunoscuta sa lucrare despre teoria echivalențelor, *Gleichwertigkeit*, iar Tzara insista să elimine anumite pasaje, ceea ce îl nemulțumea evident pe artist. Câteva zile mai târziu, pe 11 februarie 1918, Segal îl roagă pe Tzara să-i găzduiască în *Dada* și câteva fragmente din cartea *Grundlagen der wesentlichen Kunst (Bazele artei esențiale)*, informându-l despre conținutul albumului care urmează să-i fie publicat de Grafische Anstalt J.E. Wolfensberger Zürich. Manifestul lui Segal, *Gleichwertigkeit*, va apărea în numărul unic al revistei *Der Zeltweg* din noiembrie 1919. În urma unor discuții destul de tranșante, artistul, supărat pe faptul că textul îi era din nou cenzurat, îi reproșează poetului că diferențele dintre ei pornesc de la aspirații. Segal pledează pentru o poziție etică în artă, spre deosebire de Tzara, care are doar o perspectivă estetică. Iritarea pictorului pe această temă este atât de mare încât merge până la refuzul de a mai publica reproducerea după lucrările sale dacă nu îi apare integral și programul teoretic, pe care îl consideră mai important decât lucrările. Disputa a fost rezolvată, din moment ce textul apare împreună cu reproducerea. Deși nu dispunem decât de o serie de informații fragmentare, cred că acestea sunt relevante pentru a înțelege tipul de raportare a celor doi și, extrapolând, putem înțelege

35. Arthur Segal, text catalog *Kollektiv-Ausstellung Arthur Segal*, Kunstsalon Wolsberg, 18 ianuarie-16 februarie 1919.

36. Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, *Fonds spécifiques TZR*.

motivul pentru care s-a petrecut scindarea din cadrul grupului dadaist de la Zürich. Tipul de radicalism absolut promovat de Tzara era contestat, mai ales după 1919, chiar din interiorul grupării, de o serie de artiști care aderaseră inițial la mișcare, în frunte cu Marcel Janco, Arthur Segal, Alberto Giacometti ș.a. Aceștia se reuniseră tacit în gruparea *Das Neue Leben* și considerau, asemenea lui Segal, că opera de artă trebuie să aibă și o componentă etică, deoarece ea este reflexul sincer al artistului față de spațiul social și moral în care există.

În ianuarie 1920, expune la Berna împreună cu liniștita grupare *Das Neue Leben*, care susținea redefinirea rolului artistului în societate și integrarea tuturor formelor de manifestare estetică, plastică și decorativă, structurarea unui concept integrator pentru întregul domeniu creativ. M. H. Maxy, elevul lui Segal, va continua mai târziu, în România, această direcție, dezvoltând-o în programul revistei *Integral*.

Exilul elvețian, în final, se dovedise benefic pentru distilarea concepțiilor sale despre viață și artă. Faptul că a cunoscut și a expus împreună cu mai toți marii artiști ai vremii, că operele sale i-a fost recunoscută calitatea, a făcut ca, odată cu revenirea sa în Germania, să fie considerat un nume respectabil în arta modernă europeană.

În februarie 1920, artistul se întoarce la Berlin împreună cu soția și cei doi copii, Walter și Marianne, instalându-se inițial, din considerente materiale, în casa socrilor săi. Deși cunoscut în lumea artistică, financiar stătea la fel de rost, singura modalitate de a-și întreține familia fiind aceea de a oferi lecții de pictură pentru profesioniști, dar și pentru amatori. Avea o deja o experiență în acest sens și exercita cu dăruire profesoratul, care se va dovedi repede o adevărată vocație. În perioada elvețiană își câștigase existența dând lecții, rar ce-i drept, celor care voiau să practice pictura ca hobby. Era firesc ca, reîntors la Berlin, să-și continue activitatea didactică. Spre deosebire de perioada exilului, însă, când o făcea incidental, acum o va practica organizat, înființându-și propria școală de pictură, care va constitui până în 1933, când va fi din nou obligat să emigreze, principala sa sursă de venit.

Timp de 13 ani, profesoratul s-a dovedit a fi la fel de important ca și creația, artistul dobândindu-și și în această zonă o bună reputație. Există, în acest sens, nenumărate mărturii ale elevilor săi, mulți dintre ei devenind personalități cunoscute ale artei europene din secolul al XX-lea. Printre primii săi elevi se numără și Lou Albert-Lasard (1885-1969). După ce trecuse prin atelierul lui Fernand Léger la Paris, s-a implicat în mișcarea *Blaue Reiter* și, ulterior, în grupul dadaist de

la Berlin, cunoscându-l astfel pe Segal, al cărui atelier îl va frecventa până în 1927, când se întoarce definitiv în Franța. Între timp, din student devine profesor, iar, în ultimii ani, chiar asociat la Școala de pictură a maestrului.

Fiind o fire jovială, comunicativă, Arthur Segal a avut toată viața ușa casei deschisă, nu doar prietenilor, ci tuturor celor care doreau să-l cunoască. Din informațiile furnizate de Helga Kliemann³⁷, de fiul său, Walter Segal³⁸, și de Pavel Liska³⁹, într-o anumită perioadă aici aveau loc întâlniri cu *jours fixes* la care participau personalități precum: Salomo Friedlaender (cu pseudonimul Mynona) (filosof), Adolf Behne (istoric de artă), Ludwig Hilberseimer (arhitect), scriitorii Ignaz Ježower, Herwarth Walden și, bineînțeles, artiștii Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Dr. Desiderius (Hugo Boettinger), Kurt Schwitters, O. Freitag ș.a.

Într-un interviu acordat criticului de artă Mihai Drișcu, M. H. Maxy, student al artistului, a evocat aceste vizite: „În fiecare joi seara, Segal «primea». Ne dădea ceaiuri fără zahăr, zahărul îl aduceam noi, dar venea toată protipendada Berlinului”⁴⁰.

Pe lângă acest grup constant, întrunirile au fost onorate de multe alte personalități europene. Walter Segal, fiul său, își amintește de vizite ale lui Eggeling, Feininger, Gropius, Kandinsky, Moholy-Nagy, Richter ș.a. Arthur Segal devenise cunoscut și căutat în lumea artistică berlineză, iar întâlnirile din casa sa își câștigaseră în timp o bună notorietate, ceea ce nu înseamnă că nu s-au făcut și numeroase glume pe marginea caracterului său foarte calculat.

Nenumărate mărturii (fotografii, desene, scrisori etc.) sunt în continuare inedite, ele fiind răspândite în arhive din Germania, Statele Unite și Anglia. O mică parte dintre ele a fost dată publicității în albumul din 1987 dedicat artistului⁴¹, restul așteaptă încă să vadă lumina tiparului, pentru că abia apoi să poată fi conturată o imagine mai clară a acestei personalități atât de complexe care a fost Arthur Segal.

În ceea ce privește activitatea didactică, printre studenții săi de suflet se numără Nikolaus Braun⁴² și

37. Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin, 1969.

38. *Walter Segal im Gespräch mit Wulf Herzogenrath*, Londra, 13.02.1984, apud „Arthur Segal”, Kölnischer Kunstverein..., 1987, op. cit., p. 16.

39. *Ibidem*, pp. 41-43.

40. Mihai Drișcu, „Interviu cu pictorul M.H. Maxy”, în revista *Arta*, nr. 4-5, 1971, pp. 52-54.

41. „Arthur Segal”, 1987, op. cit., pp. 17-19.

42. Nikolaus Braun (1900, Berlin–1950, New York), pictor, student și ulterior asociat la Școala de pictură din 1920 până în 1933, când Segal e nevoit să emigreze în Spania. Membru al *Novembergruppe* din

Anneliese Ratkowski⁴³, care ulterior îi vor deveni prieteni apropiați. Până la emigrarea lui Segal în Spania (1933), aceștia vor rămâne atașați de școala sa, predând la rândul lor aici.

O comunicare artistică, dar mai ales umană va avea cu Nikolaus Braun, figură cunoscută în arta secolului al XX-lea, publicând împreună un consistent studiu teoretic: *Licht-Probleme der bildenden Kunst*⁴⁴. Cei doi, profesor și student, realizează această cercetare în ideea de a clarifica raportul dintre lumină și formă în arta lor. Studiarea modului de descompunere a spectrului de lumină, care a constituit inițial preocuparea soților Delaunay, a generat la Segal o stilizare formală, un sistem repetitiv de benzi colorate, dispuse pe verticală sau pe orizontală, care acopereau inclusiv rama lucrării. Structura cromatică a picturii este dinamizată de opoziția sau simetria gamei cromatice care, la nivel compozițional, folosește un nou sistem de 16 secvențe repetitive, dispuse juxtăpus, în serii de câte patru, asemenea benzilor desenate. Demersul teoretic al lui Segal și Nicolas Braun a marcat experimentele cinematografice ale lui Viking Eggeling și Raoul Hausmann, mai ales prezentarea făcută în 1924 filmului *Diagonal Symphony*, la a cărui proiectare au participat împreună cu mulți alți prieteni comuni: Moholy-Nagy, Laszlo Peri, Ernő Kallai și Alfréd Kemény. La apropierea tuturor acestor personalități a contribuit Arthur Segal, cu schimbul fertil de idei care se petrecea la binecunoscutele sale întâlniri săptămânale.

Licht-Probleme der bildenden Kunst a apărut aproape concomitent cu volumul *Farblichtmusik (Color Light Music)* al lui Alexander Laszlo⁴⁵, care, tratând același subiect, exprimă opinii diferite, ambele având meritul de a releva o viziune contemporană asupra explorării luminii, a culorii și a formei în opera de artă. Ele conturează cele mai originale teorii asupra culorii și luminii la începutul modernismului. În plus, cartea lui Segal și Braun reprezintă o raritate bibliofilă, astăzi fiind cunoscute doar patru exemplare, toate

1923. Apropiat al grupării *Der Sturm*, va expune în 1924 împreună cu Lajos Kassak și va participa la prima expoziție de artă germană la Moscova. În 1938 emigrează în Ungaria, iar în 1949 pleacă în S.U.A. Vezi și Georg Bruhl, *Hervarth Walden und Der Sturm*, Köln, 1984, și Amelia Pavel, *Traietorii ale privirii*, Editura Meridiane, București, 1990, p. 190, H. Kleimann, *Die Novembergruppe*, Berlin, 1969.

43. Anneliese Rotkowski (1903-1996, Braun, Wagner). Elevă a lui Segal, ulterior, împreună cu Nikolaus Braun, soțul ei, profesori ai școlii. A făcut parte din *Novembergruppe* (1923-1931) și, pentru o scurtă perioadă, din *Neue Naturalisten*.

44. Arthur Segal, Nikolaus Braun, *Licht probleme der bildenden Kunst*, Berlin, 1925.

45. Alexander Laszlo (1895-1997), muzician, compozitor. A publicat studiul menționat în 1925 la Leipzig.

aflate în biblioteci publice.

După plecarea lui Segal, Nikolaus Braun aderă la mișcarea național-socialistă, iar după război, stigmatizat, va ajunge la Budapesta și în 1949 la New York, unde se va sinucide. Dintre elevii săi ajunși celebri și care i-au recunoscut autoritatea didactică trebuie menționate nume precum: César Domela (1900-1992), Ernst Neuschul (1895-1968), Arthur Bryks (1890-1970), Gottfried Matter (1891-1967), Otto Niemeyer-Holstein (1896-1984), Annemarie Oppenheim-Zweigenhaft ș.a.

De-a lungul multor decenii de activitate didactică, printre sutele de elevi pe care i-a avut s-au aflat și câțiva români. Cel mai apropiat și cel mai cunoscut dintre ei a fost Max Hermann Maxy, figură marcantă a avangardei noastre. El a studiat la Berlin în perioada 1922-1923, Segal facilitându-i accesul în mediile avangardiste de acolo. În calitate de student favorit, Maxy era adesea chemat și la celebrele mese duminicale organizate de maestru. Aici erau invitate săptămânal diverse personalități ale vieții culturale berlineze. Există o mărturie fotografică a uneia dintre aceste întâlniri la care este prezent și Maxy alături de Segal, familia Buchholz și Moholy-Nagy, publicată de Michael Ilk⁴⁶. Faptul că între ei a fost o legătură specială este atestat și de un alt document fotografic, publicat în același catalog⁴⁷, în care, mentor și discipol, pe un vas de croazieră, își petrec vacanța împreună, pe insula Rügen, în Marea Baltică.

Maxy va participa alături de mentorul său la expozițiile organizate de grupările *Novembergruppe* și *Juryfrei*, iar ulterior va deschide o expoziție personală la *Der Sturm*. În interviul acordat lui Mihai Drișcu⁴⁸, el povestește despre această perioadă a vieții sale când, tânăr fiind și ajuns la studii în Berlin, îl întâlnește pe Segal. El este cel care l-a convins pe Segal să participe la expoziția de artă plastică *Contimporanul* din 1924, al cărei comisar a fost. Această amplă manifestare a grupării artistice din jurul revistei cu același nume a reunit, alături de cei mai importanți avangardiști români, și nume importante ale artei europene, dintre care, împreună cu Segal, trebuie menționați: Kurt Schwitters, Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, Viking Eggeling, Lajos Kassák ș.a. Mulți dintre ei erau cunoscuți și chiar apropiați ai artistului, de aceea nu ar trebui exclusă varianta ca Segal să-i fi determinat pe unii să participe la această manifestare unică în peisajul plastic autohton. Este posibil, în ceea ce-l privește

46. Michael Ilk, *M.H. Maxy artist integralist*, catalog, 27.09-24.10.2003, Berlin, p.23.

47. *Ibidem*, p.24.

48. Mihai Drișcu, *Interviu cu... art. cit.*, p.53.

pe Paul Klee, să se fi întâlnit cu Segal și în 1923, pentru că atunci când Klee a ținut o conferință la Jena, Segal era și el prezent acolo, la *Konstruktivismus Ausstellung*, împreună cu Willy Baumeister, Erich Buchholz, Walter Dexel, Oscar Fisher și alții. Ipoteza ca Arthur Segal să-i fi convins, cu această ocazie, pe prietenul său, Klee, și, prin intermediul lui, pe ceilalți să participe la expoziția *Contimporanul* este susținută de Cristian-Robert Velescu⁴⁹ într-un text substanțial referitor la această manifestare la care s-au întâlnit singura dată, pe aceeași simeză, Constantin Brâncuși, Paul Klee și Victor Brauner. Segal a trimis la București patru lucrări: *Peisaj*, *Femeie șezând*, *Moise cu toiag* și o gravură. Soția sa, Ernestine, va trimite o broderie și, din informațiile mele, este singura ei participare la o expoziție internațională.

M. H. Maxy îl considera pe Arthur Segal unul dintre mentorii săi cei mai apropiați, motiv pentru care, de-a lungul anilor, „s-a aplecat”, în mai multe rânduri, cu dragoste și mai ales înțelegere asupra operei acestuia, ceea ce nu-i prea stătea, altfel, în fire. El va ilustra un număr din revista *Integral*⁵⁰ cu lucrările sale, dedicându-i, totodată, un amplu text critic care să-i familiarizeze pe cititori cu toate perioadele creației lui Segal.

Dar M. H. Maxy nu a fost singurul artist român care i-a frecventat școala. Ceva mai târziu a studiat cu Segal pictorița Lola Schmierer Roth, a cărei adevărată identitate artistică a fost relevată de curând, cu ocazia expoziției retrospective organizate de Muzeul Național de Artă al României și întregite de mărturisirile inedite ale lui George Radu Bogdan⁵¹.

În ultimii ani de funcționare a școlii, 1927-1933, o altă artistă, din Cluj, Grete Csaki-Copony⁵² și-a făcut ucenicia acolo. La expoziția de final de an, 1929-1930,

ea este prezentă cu două portrete⁵³ expuse alături de lucrările maestrului, dar și de ale altor colegi, precum Nikolaus Braun, Niemeyer-Holstein, Annemarie Oppenheim-Zweigenhaft ș.a.

Privind retrospectiv, această a doua perioadă berlineză, 1920-1933, s-a dovedit a fi cea mai prolifică etapă a existenței lui Arthur Segal, nu doar în calitate de dascăl, dar și ca artist. Această etapă debutează, așa cum am mai menționat, cu teoria „echivalențelor” cromatice, derivată din experiențele cubismului și ale futurismului, fiind marcată în perioada 1920-1924 de lucrări cu o accentuată tendință de abstractizare. Deși unele dintre ele sunt realizări de excepție, Segal a decis să nu insiste pe această cale a abstractizării, atașamentul său fiind în mod evident pentru elementul figurativ. De aceea, în economia întregii sale opere, lucrările abstracte au o pondere relativ mică. Poate aceasta este explicația faptului că, peste ani, soția sa, Ernestine, afirma, fără acoperire însă, că Arthur Segal nu a fost niciodată tentat de arta abstractă. Era prea mult interesat de aparențe și de exercițiile intelectuale ale culorilor⁵⁴.

În aceeași perioadă a „echivalențelor”, specifică lucrărilor abstracte, trebuie incluse și piesele sale „narrative” începute după 1916, la Ascona, și continuate până spre sfârșitul anilor '20. După propriile-i declarații, „aparțin de asemenea perioadei echivalențelor acele lucrări ale mele care sunt de o descripție narativă. Ele încearcă să găsească o formă de expresie pentru literatură. Sunt un protest împotriva opiniei că elementul narativ, literar, nu are ce căuta în pictură. Suprafața tabloului este divizată în părți egale, fiecare ilustrând câte un episod al poveștii. Legate unele de altele prin raporturi grafice, povestea devine un întreg pictural”⁵⁵.

Artistul consideră și pictura „prismatică” parte din aceeași perioadă, deoarece toate căutările sale erau, în esență, ilustrări ale preocupărilor teoretice despre lumină și raporturile ei cu materia colorată. Dezvoltarea teoriei despre pictura „prismatică” a fost generată de discuțiile prelungite cu Friedlander-Mynona⁵⁶, în 1921, și sub influența teoriei culorilor a lui Goethe: „În anul 1923 am fost stimulat de teoria culorilor la Goethe și am început să fac picturile mele prismatice, care sunt o continuare a problemelor de lumină pe care mi le puneam în perioada mea neoimpresionistă dinainte de 1916”⁵⁷.

49. Cristian-Robert Velescu, „Contimporanul 1924 – Brâncuși, Klee, Brauner et l'interférence de leur poétique”, în *Ligeia*, XVI-II, nr. 57-58-59-60, Paris, ianuarie-iunie 2005. În legătură cu participarea artiștilor germani la expoziția *Contimporanul*, cred că trebuie amintit și un alt artist născut în România, Ernst Stern (1876-1954). Vâr cu Maxy, Stern, puțin cunoscut la noi, plecând din țară în 1905, era unul dintre cei mai apreciați scenografi din Germania. A lucrat peste 20 de spectacole cu Max Reinhardt și a fost în contact cu mulți artiști importanți din epocă, mediindu-i și lui Maxy accesul în lumea artei și mai ales a filmului.

50. M. H. Maxy, „Arthur Segal”, în *Integral*, nr. 5, din iulie 1925, pp. 12-13.

51. George Radu Bogdan, „Lola Schmierer Roth”, în *România literară*, nr. 51-52, 28 decembrie 2005-10 ianuarie 2006, pp. 34-35.

52. Despre artistă vezi: Andrei Pintilie, *Ochiul în ureche*, Editura Meridiane, București, 2002, pp. 187-189, și Mircea Deac, *Două sute cincizeci de pictori români: 1890-1945*, Editura Medra, București, 2003, p. 127.

53. Arthur Segal, Kölnischer Kunstverein...1987, *op. cit.*, p. 240.

54. A. Segal, *The Life and Work...*, p. 2.

55. *Ibidem*, p. 8.

56. Salomo Friedlander – pseudonim Mynona (1871-1946), filozof, om de litere.

57. Arthur Segal, *The Life and work...., op. cit.*, pp. 9-10.

Atât în pictură, cât și în demersul teoretic se simte influența lui Delaunay, foarte cunoscut în Germania și care, la rândul său, fusese marcat de modul în care își elaborau în mod arbitrar forma, cu ajutorul culorii, Picasso și Braque. Segal ajunsese la aceste concluzii cărora le dădea o încărcătură estetică și etică pentru că era în timpul războiului și arta, așa cum spunea și el, își pierduse mirajul.

Încercând să dezvolte tot mai mult această teorie, în urma dialogurilor repetate cu fostul său elev, Nikolaus Braun, scrie studiul deja amintit și realizează în perioada 1926-1928 mai multe reliefuri în ghips, pe care le-a denumit „reliefuri optice”, încercând să estompeze părțile proeminente și să le reliefeze pe cele mai puțin vizibile. Arthur Segal urmărea ca distribuția luminii pe întreaga suprafață a reliefului să fie egală, pentru că, dacă pe o suprafață plană teoria funcționa, pe o suprafață tridimensională interveneau probleme tehnice, cu mult mai complexe, pe care a reușit să le rezolve.

Aceste experimente specific avangardiste demonstrează însă seriozitatea cu care artistul își urmărea proiectele teoretice. Ghipsurile realizate acum, puține la număr, erau pictate în culori contrastante, pentru a supralicita impactul optic asupra retinei. Ele reprezentau în general peisaje, naturi moarte, dar și portrete. Cele mai cunoscute piese ale ciclului sunt: *Dorfstrasse I* – o compoziție cu peisaj citadin și o fetiță în prim-plan, *Natură moartă cu galoși de lemn și vas albastru* și *Autoportret*.

Cu privire la aceste reliefuri pictate, artistul afirma: „Am dezvoltat acest ciclu de «sculpturi optice» care, expunându-le, au fost privite de sculptori ca picturi plastice, iar de pictori ca sculpturi pictate. Eu am creat forme care să forțeze lumina să dea același efect de contrast luminii și umbrei precum întâlnim în natură.”⁵⁸

În cadrul aceluiași ciclu, al „echivalențelor”, își găsesc locul și lucrările din seria *Der Blickpunkt* (a centrului de atenție). Cronologic, ele au fost realizate în perioada 1926-1930, în măsura în care este cunoscut faptul că Segal, asemenea altor artiști de fapt, a avut multe încercări, experimente și reveniri, ceea ce încurcă adesea efortul de datare al istoricilor de artă.

Spațiul este divizat similar, însă există un singur centru de atenție care, prin forța sa, estompează restul suprafeței picturale: „Aceste lucrări sunt complementul polar al picturii echivalențelor: acolo nu era nici o zonă dominantă, aici există o secțiune care domină atât de puternic restul încât o împinge în plan secund. La cele

dintâi, întreaga pictură era în atenție, la cea de-a doua, doar o secțiune. Este vorba de cei doi poli ai vieții sociale.”⁵⁹

Ulterior, din combinația celor două viziuni a realizat lucrări noi, care ridicau alte probleme tehnice și etice totodată. A divizat spațiul, ca în lucrările narative, și fiecare secțiune a avut propriul centru de atenție. Unitatea finală a suprafeței este susținută datorită factorului cromatic. În subtext însă, este vorba despre încercarea de afirmare a unei filozofii a vieții – aceea de a-și putea exprima idealul, adică încrederea în armonia universală.

Periodicul cultural *Adam*⁶⁰, sub direcția dinamicii ziarist I(sac) Ludo, ilustrează numărul din iunie 1929 cu lucrări de Marcel Iancu și Arthur Segal, pe coperta revistei fiind reprodusă cunoscuta sa lucrare *Aus Helgoland*, aflată azi în colecția Gemeentemuseum din Haga.

În vara aceluiași an, petrece o săptămână de vacanță în Sudul Franței, în La Ciotat, departamentul Bouches-du-Rhône. Lumina puternică și peisajul îl entuziasmează într-atât, încât începe să picteze din nou după natură. În 1930 va expune prima lucrare din ciclul *La Ciotat*, iar un an mai târziu va concepe un program teoretic care să statueze noua sa viziune plastică, *Naturalische Manifest*. Este vorba mai mult de un studiu decât de un manifest în sine, care va contura crezul său artistic pentru următorii cincisprezece ani. Sensibil întotdeauna la lumină, dar și la aparența formelor, Segal își concepe această ultimă perioadă nu ca pe o întoarcere sau ca pe o negare a parcursului său avangardist, ci, dimpotrivă, ca pe un corolar al acestuia.

De fapt, *Noul naturalism* nu poate fi considerat o soluție inedită pe care Segal ar fi oferit-o primul. Încă de la începutul anilor '20, mai multe grupări artistice din Franța, Germania și chiar România invocau reîntoarcerea la un realism ponderat. Publicul, la rândul său, dezorientat și iritat de cavalcada manifestelor avangardiste, simțea nevoia unei perioade de repaus, pentru a înțelege dramatica răsturnare de poziții și, mai ales, de mentalitate pe care primele două decenii ale secolului al XX-lea o produsese.

Un fenomen similar s-a petrecut și cu alți artiști de pe scena avangardei internaționale, precum Giorgio De Chirico, Carlo Carrà, André Derain, Émile Othon Friesz și alții. Este și cazul lui Segal, care, așa cum se explică în mai multe dintre scrierile sale, după ce a parcurs nenumărate procese de simplificare, abstractizare, punere în contrast, a realizat că toate aceste

59. Arthur Segal, *op. cit.*, p. 9.

60. *Adam*, an I, nr. 2, 1 iunie București, 1929, copertă.

58. Arthur Segal, *op. cit.*, p. 10.

experimente îi erau aproape și dacă s-ar fi oprit la studiul naturii: „Dacă știi să înțelegi natura, nu mai e nevoie să inventezi alte mijloace și subiecte, pentru că ea conține toate aceste adevăruri”.

În ciuda acestor afirmații, consider că apetitul său pentru experiența vizuală directă nu ar fi fost la fel de important fără parcursul avangardist, care constituie un segment determinant al universului său pictural. Acum, urmând o experiență realistă, cu un accentuat substrat simbolist, el reușește să transmită ceva în spatele imaginii afișate. Pictorul imprimă acestor ultime lucrări o nuanță de mister și, în egală măsură, de tristețe. Este de luat în calcul, la deslușirea acestora, și perioada atât de dificilă pe care o traversează, începând cu anul 1933, când este obligat din nou să emigreze. O încărcătură tensională care, deși nu este afișată, îi este indusă privitorului. Sunt lucrări care provoacă întrebări esențiale despre destin, viață, libertate.

Într-un text scris la Londra în ultimii săi ani de viață, în plin război, artistul justifică acest ultim ciclu astfel:

„În vremuri cum sunt cele pe care le trăim, când nu există nici stabilitate morală și nici economică, când totul este confuz și haotic, meditația asupra legilor eterne ale naturii, văzute din perspectivă optică, sunt salvarea mea; ceva care mă susține și mă relaxează. Ultimele mele tablouri respiră finalul armonios al impersonalului. Le consider *simboluri* [s.n.] ale unei ordini viitoare”⁶¹.

Revenirea la o viziune naturalistă, detașată însă de nota dominant sentimentală în care debutase, constituie o experiență artistică interesantă, care face din Arthur Segal unul dintre promotorii încă nerecunoscuți, dar siguri, ai Hiperrealismului nord-american de la începutul anilor '60.

La 31 ianuarie 1933, Hitler este ales cancelar al Germaniei; dacă până atunci atitudinile antisemite și anticomuniste erau pedepsite, acum devin priorități ale guvernului național-socialist proaspăt instalat la putere. Odată oficializată dictatura, mulți germani pleacă în alte țări europene și chiar peste Ocean.

Segal, având încă proaspătă în minte experiența Primului Război Mondial, decide să ia din nou calea exilului deoarece, fiind evreu, nu mai avea voie nici să-și expună lucrările, nici să predea în propria lui școală, și cu atât mai mult să țină conferințe.

Insulele Baleare erau deja un loc frecventat de intelectualii germani pentru clima blândă și traiul

accesibil. Opțiunea de a pleca în Spania, la Palma de Mallorca, este luată și în virtutea unui amănunt biografic, atunci important. Fiul său, Walter, nevoit să-și întrerupă studiile de arhitectură, tot din cauza originii etnice, fusese mandatat de galeristul Bernard Mayer să supravegheze acolo construcția unei case de vacanță. Walter pleacă primul, iar pe 29 mai 1933 i se eliberează și lui pașaportul în scop de „călătorie de studii”.

Timp de doi ani, artistul își va prelungi viza de ședere în calitate de cetățean german, cu speranța că lucrurile vor reveni la normal. Abia în mai 1935, văzând că situația din Germania nu se calmează, va solicita, fără prea mare speranță, o viză de rezident. Asta deoarece nici în Spania existența nu era ușoară. În ciuda câtorva expoziții pe care le organizează la Palma de Mallorca în holul unui hotel, apoi la Circolo Mallorquin, galeria Costa, și la Barcelona (Galeria Laietanes), vânzările merg prost. Încercarea de a preda ore de pictură pentru amatorii din insulă eșuează din lipsă de elevi, așa că fiica lor, Marianne, este adesea pusă în situația de a-și lua slujbe mărunte pentru a-și întreține părinții.

Pe acest fundal, destul de pesimist, un moment de bucurie a fost solicitarea galeriei *Parsons*, din Londra, de a participa la o expoziție a artiștilor evrei-germani. Faptul că i se vând două dintre cele trei lucrări trimise este de natură să amelioreze situația, dar nicidecum să o rezolve. Îi sunt solicitate, în continuare, paisprezece piese contra comision, ceea ce îl determină să se mute cu întreaga familie la Londra.

În 1935, cu ocazia împlinirii vârstei de șizeci de ani, prietenii săi rămași în Germania reușesc să-i deschidă, cu ajutorul unei societăți de binefacere, o expoziție personală pe care, de altfel, o proiectase încă înainte de a emigra. A fost o mare surpriză pentru că, în situația dată, era greu de imaginat că un asemenea lucru ar mai fi fost posibil. Expoziția a putut fi realizată doar într-un spațiu privat, în casa doctorului London, unde i-au fost expuse cincizeci și una de lucrări, însoțite de un mic catalog. Max Osborn (1870-1946), unul dintre cei mai respectați critici și istorici de artă din Germania, s-a implicat activ în realizarea expoziției și a reușit chiar să publice în presă un text care consemna evenimentul.

Ceea ce îl va determina pe Segal să se despartă de Spania este iarăși situația fiului său, Walter, care își găsisse între timp de lucru la Londra, precum și faptul că pe 18 iunie 1936 în Spania izbucnește Războiul Civil care, ca orice violență, îi repugna organic. În octombrie 1936 primește din partea viceconsulatului britanic din Palma permisiunea de a se îmbarca pe un vas englezesc

61. Arthur Segal, *The Life...*, op. cit., p. 11.

și de a intra în Anglia. Ajuns la Londra, reușește, în 1937, să deschidă o Școală de Pictură pentru artiștii profesioniști și amatori. Vremurile sunt însă tot mai grele și doar firea sa optimistă îl face să continue lupta. Într-o foarte interesantă scrisoare din mai 1938, adresată unei nepoate din România, Graziela, notează că, deși înțelege bine limba română, îi este greu să vorbească, iar școala pe care o inițiasă în Anglia are 32 de elevi, dintre care unul singur este englez, așadar trebuie să corecteze în cinci limbi, motiv pentru care, uneori, e atât de obosit încât începe să încurce limbile.

Segal se simte tot mai rău și coordonarea școlii este preluată de Marianne. Artistul își făcea totuși planuri pentru o mare expoziție retrospectivă, pe care să o realizeze în 1945, cu ocazia împlinirii vârstei de șaptezeci de ani și care să cuprindă lucrări din toate perioadele sale de creație. Din cauza războiului nu reușise să deschidă nicio expoziție de când venise în Anglia și considera că este momentul ca publicul englez să îl recepteze nu doar în calitatea sa de pedagog, ci și ca artist. Expoziția a avut loc, așa cum și-a imaginat-o, în septembrie 1945, sub auspiciile *Royal Society of British Artists Galleries*, însă în absența sa. Artistul, bolnav și slăbit, se stinsese din viață cu un an înainte, pe 23 iunie 1944.

Consider că Arthur Segal a aparținut acelei foarte subțiri categorii de pictori pentru care este mai important ca arta să fie înțeleasă decât evaluată, motiv pentru care nu simțea nevoia să-și găsească o amprentă după care să fie recunoscut. Cele cinci perioade ale creației sale, deși sunt relativ ușor de identificat, nu pot fi distinse temporal pentru că nu au, decât destul de vag, un caracter succesiv, așa cum se întâmplă în mod curent. O primă perioadă, aproape ignorată de critică, este cea a debutului, influențată de școala realistă a sfârșitului de secol al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea, când, marcat de atmosfera conservator-provincială în care își petrecuse copilăria și tinerețea, picta peisaje cu impact emoțional în măsură să amintească de Octav Băncilă, la noi, sau, mai degrabă, de Giovanni Segantini, pe plan internațional. Sunt piesele cu care participă la *Expozițiile anuale ale artiștilor în viață* de la București și pentru care este premiat. Berlinul acelei epoci era la fel de conservator în ceea ce privește fenomenul artistic, motiv pentru care mulți tineri preferau Parisul.

Faza următoare ne relevă un Segal mult mai curajos, aproape fovist, cu un discurs structurat pe o combinație originală de elemente neo-impresioniste din maniera lui Signac, cu o paletă cromatică foarte vie, pe dominante de roșu intens care compun grafia

imaginii. Este, fără îndoială, o formă de manifestare a unei energii tinere, care simte nevoia să erupă, dar, în aceeași măsură, se simte și cenzura interioară a pictorului, care își controlează bine impulsurile afective. Cu acest gen de lucrări a deschis expoziția din 1910 de la București, considerată de presa din România drept prima manifestare de artă modernă de la noi.

Cea de-a treia perioadă de creație, a *Echivalențelor*, are mai multe faze de dezvoltare. Compozițiile rectilinii care divizează suprafața picturală derivă din cubism, în mod particular din arta lui Robert Delaunay, care se bucura atunci de aprecierea tinerilor artiști germani. Nu putem vorbi însă de preluarea unui tipar compozițional sau cromatic, pentru că structura sa intimă era diferită de cea a lui Delaunay sau a altor inovatori din acea perioadă. Motivațiile sale sunt de natură etică și estetică în raport cu firea sa temperată, înclinată spre echilibru. Acest ciclu de lucrări, al *Echivalențelor*, apare în creația sa în perioada tulbură a Primului Război Mondial când, afectat de tragedia din jurul său și aflat într-un moment de criză spirituală, își pierduse încrederea în artă, încercând să reconstruiască echilibrul pierdut. Ciclul *Echivalențelor* poate fi considerat elocvent în acest sens. Din punct de vedere tematic, majoritatea lucrărilor reprezintă peisaje sau naturi moarte, unde întreaga suprafață este tratată egal, fără a construi centre de interes ale lucrării. Compozițional, divizarea geometrică a suprafeței favorizează tratarea sa egală, iar la nivel cromatic se întâmplă același fenomen. Folosind o paletă stinsă, compusă în bună măsură din griuri colorate cu accente de negru, artistul încearcă să impună echilibrul dorit. Chiar și atunci când își diversifică paleta sub aspect cromatic, o face de o manieră controlată în spiritul analizelor spectrale descrise de Goethe în lucrarea sa, *Zur Farbenlehre* (*Despre teoria culorilor*). Atât la nivelul imaginii, cât și la cel al susținerii teoretice, artistul vrea să ne convingă de importanța recâștigării echilibrului pe toate planurile: exterior-vizual, social-etic și interior-spiritual.

O dezvoltare a *Echivalențelor* va accentua filonul narativ al picturii în pofida concepției generale a moderniştilor, refractari la o asemenea legătură. Acest gen de compoziții, în care lucrarea este divizată în mai multe ecrane, fiecare dintre ele constituind o compoziție în sine, începe chiar înaintea revenirii sale din exilul elvețian (mă refer la cele cu tematică religioasă). Asemenea compoziții de factură epică în care sunt tratate teme de natură socială, etică și chiar politică întâlnim destul de frecvent în creația sa din anii '20. Lucrările sunt pictate în mod intenționat naiv. Fiecare scenă în parte este însă atent structurată atât din punct

de vedere compozițional, cât și cromatic, bine individualizată, dar integrată riguros în ansamblul lucrării. Ciclul, în ansamblu, își asumă intenționat un idiom de factură populară, pe care artistul îl consideră propriu mesajului pe care vrea să-l livreze. Aproape în paralel cu lucrările epice, Segal experimentează și o serie de piese abstractizate și uneori chiar nonfigurative. Uneori acestea, la rândul lor, pot fi subdivizate într-un segment de lucrări în care prioritar este un singur centru de atenție sau „punct de vedere”, cum a mai fost numit. Segal experimentează în aceste lucrări, concepute prin anii 1925-1930, fenomenele optice inițiate de Manet și continuate de Seurat, prin care lucrarea, asemenea privirii umane, este focalizată pe imaginea centrală. Detaliile compoziției încep să se estompeze treptat în raport cu distanța față de acest „centru de atenție”.

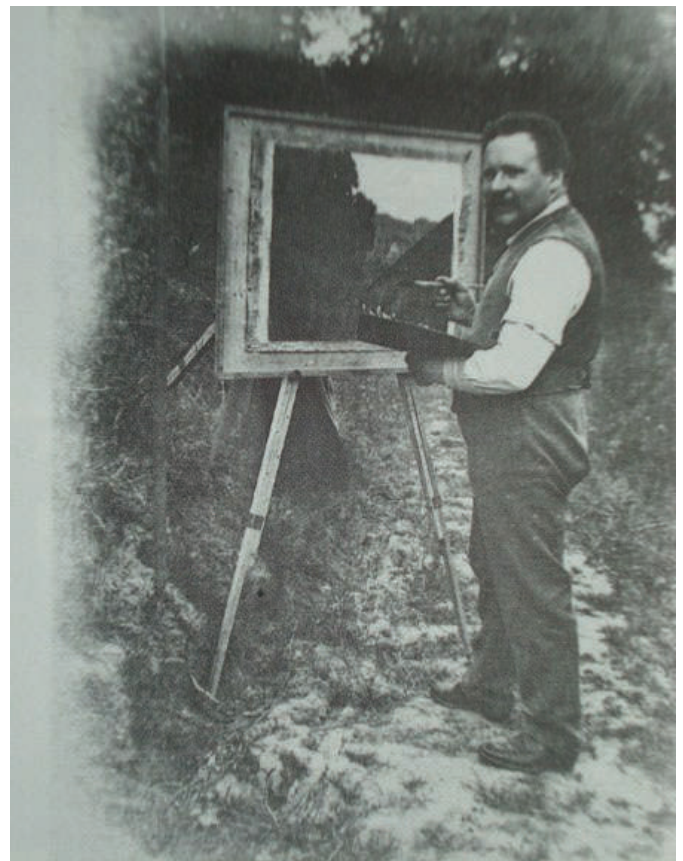
În ultimul deceniu și jumătate de viață, creația sa a suferit o nouă metamorfoză, o reîntoarcere spre figurativism, dar dintr-o perspectivă diferită de cea a debutului. Este relevant în acest sens felul în care Segal se raportează acum la motiv atât ca implicare afectivă, cât și din punct de vedere vizual. Naturile sale moarte și compozițiile conțin o formă de obiectivare sentimentală în acord cu principiile pe care le-a și teoretizat, cele ale picturii obiective. De asemenea, imaginea este construită cu o mare atenție pentru respectarea

realității, ceea ce mă determină să o consider o precursoră a Hiperrealismului anilor '60, dar și a Noului realism contemporan.

Același tip de mesaj îl are și în scrierile sale teoretice despre artă. Volumul rămas încă în manuscris, *Legile obiective ale picturii*, argumentează, ca de obicei, din perspectiva unei etici sociale care conține și viziunea plastică, concepția sa despre viață. Este o formă de înțelegere a relației dintre natură, societate și artă care trebuie să coexiste într-un permanent echilibru, nu o încercare de dominație. Segal nu și-a dorit niciodată să se închidă într-un turn de fildeș, să separe arta de viață sau să își considere opera ca pe o formă de dominare a lumii prin impunerea propriului său univers.

Inițiind această schiță de portret, consider că am conturat personalitatea unui creator complex, cu o operă vastă, care încă rămâne de studiat, a unui profesor cu reale însușiri didactice și cu rezultate ce merită o analiză specială. Nu în ultimul rând, lucrările sale cu caracter teoretic și scrierile literare, uitate în manuscris sau risipite în periodicele vremii, ar putea revitaliza interesul pentru un artist care, în bună măsură, rămâne a fi descoperit.

Iar încercarea de a contura această schiță de portret am făcut-o mai ales din dorința de a reliefa ceea ce nu s-a accentuat în studiile precedente, „filierea românească”.

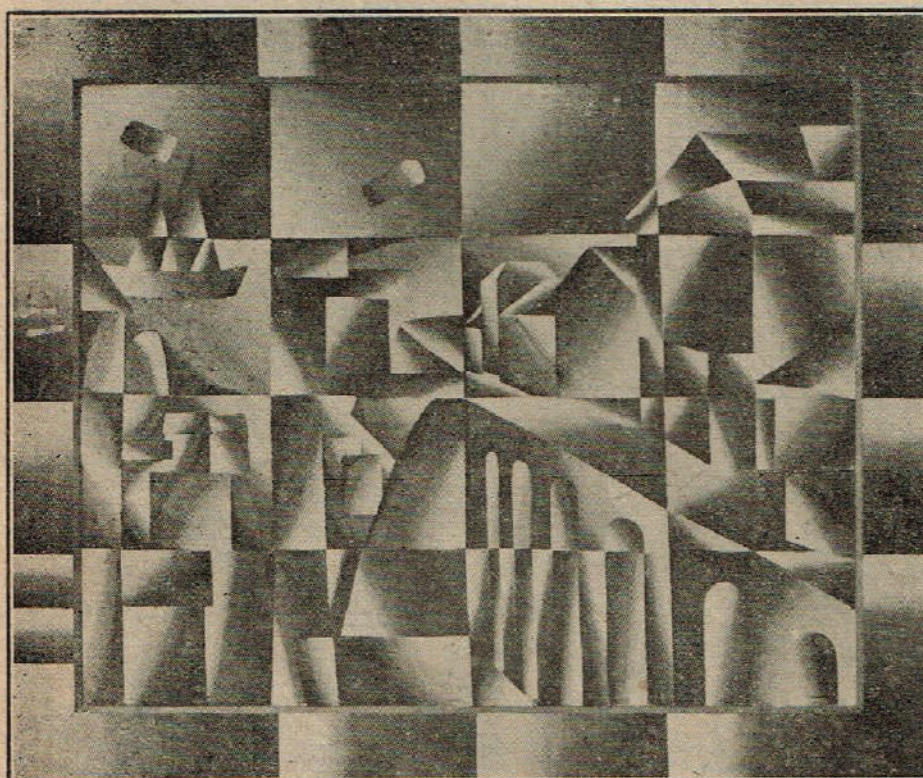


ADAM

ANUL I. — No. 2

Redactor: I. LUDO

I Iunie 1929



HELGOLAND

de ARTHUR SEGAL

COLABOREAZĂ D NII: A. L. ZISSU, THEODOR LOEWESTEIN, BARBU LĂZĂREANU, F. BRUNEA, ARTHUR SEGAL, IACOB STERNBERG, M. H. MAXY, E. RELGIS, GALA GALACTION, I. LUDO. — ILUSTRĂȚII DE D-NII: ARTHUR SEGAL, MARCEL IANCU, I. TRIESTER

REDACȚIA ȘI ADMINISIRAȚIA: STRADA ISMAIL 18, BUCUREȘTI IV
Prețul unui exemplar Lei 6 Abonamentul anual Lei 150



Nicolae Tzone

DESEMNELE LUI GEO(RGE) BOGZA

SYNOPSIS:

The article is focused on Geo Bogza's graphic art and reproduces some images unpublished before. This creative dimension is correlated with some relevant aspects of Bogza's literary activity, from the writer's presence in the Romanian literary Avant-garde magazines to excerpts from the author's diary, as well as with Bogza's relationship with other important figures of the respective cultural field.

Keywords: Geo Bogza's drawings, poetry, diary, Urmuz, unu, Stephan Roll, Constantin Brâncuși

Răsfoind caietele lui Geo(rge) Bogza de până la ieșirea sa voluntară din avangardă (a avut loc deodată cu publicarea, ostentativă, în 1933¹, a revistei *Viata imediată* și a manifestului „Poezia pe care vrem să o facem”), se poate observa fără efort că desenul i-a fost mereu la îndemână. Reușea să realizeze imagini (cu preponderență portrete, dar nu numai) vii, nu o dată memorabile. Adevărul este că foarte tânărul Bogza desena cu ușurință. Mai degrabă – și textele sale de atunci o dovedesc cu prisosință, prin zecile de ștersături și reveniri pentru a găsi o formă cât mai expresivă – făcea un efort evident mai dificil de a scrie.

Firește că exagerez, dar o fac în cunoștință de cauză, având prilejul să-i privesc și reprivesc desenele care se ivesc în paginile manuscriselor sale puse doar parțial în circulație. Poetul pare că se joacă, liniile curg din vârful degetelor cu îndemânare, imaginile ce se nasc fiind tot

atâtea dovezi că talentul său plastic a fost indiscutabil. Sigur, desenele pe care le azvârlea în pagini (de câteva ori a recurs și la foi separate) aveau și darul de a-l conecta, de a-i echilibra respirația, pentru că Bogza trăia pur și simplu căutându-și fără răgaz un drum autentic în literatură.

Avea 20 ani când a luat hotărârea de a-și înființa propria revistă de artă nouă. Era 3 noiembrie 1926². Revine la ideea tipăririi publicației un an mai târziu, pe 27 septembrie 1927³, pentru ca peste câteva zile să-i găsească și titlul: *Urmuz*⁴. E aproape neverosimil cum a putut să-i aleagă acest nume, purtătorul lui, cunoscut doar prin câteva texte mai mult decât ciudate semnalate de Tudor Arghezi în *Cuget Românesc* și de revista de avangardă *Contimporanul*, sinucigându-se, în urmă cu patru ani, la 23 noiembrie 1923, în grădina restaurantului Doina, în apropierea Șoselei Kiseleff din București. Nu ezitase să apese pe trăgaciul pistolului pentru a-și întreprinde călătoria în existența cea de toate zilele.

1. În prefața la *Jurnalul de copilărie și adolescență*, publicat în 1987, la Editura Cartea românească, Geo Bogza nota: „Prima filă a *Jurnalului* poartă data de 21 mai 1923. **Zece ani mai târziu, lăsasem în urmă nu numai marina, ci și AVANGARDA** [s.n.] [...] Scriind un manifest, tipărind o altfel de revistă, am rupt cu cel ce fusesem până în ajun, cu felul de a fi la care se referă *Jurnalul*. [...] întreaga-mi viață s-a schimbat. Fantasticul frunziș al copacului meu lăuntric a amuțit, spre a lăsa să se audă numai fâl-făitul drapelului din vârf. Devenind inconfesabil, n-am mai ținut un jurnal. El ar fi fost cumplit”.

2. „M-am gândit ca la primăvară să fac o revistă de artă nouă la Ploiești”, *Jurnalul de copilărie și adolescență*, p. 86.

3. „La prânz, plec pe jos la Câmpina. Drum foarte obositor. Vorbesc cu tipograful Gheorghiu despre tipărirea unei reviste”, Idem, p. 128.

4. „Vineri 30 Septembrie/ Stare sufletească nebuloasă./ Mă gândesc să intitulez revista de la Câmpina *Urmuz*», Ibidem, p. 129.

Dacă am ține cont de faptul că Bogza locuia la acea dată într-un sat de petroliști, Buștenari, de dincolo de Câmpina, am fi îndreptățiți să zicem că decizia sa de a avea cu atâta grabă propria publicație, și încă una avangardistă, era de-a dreptul teribilistă.

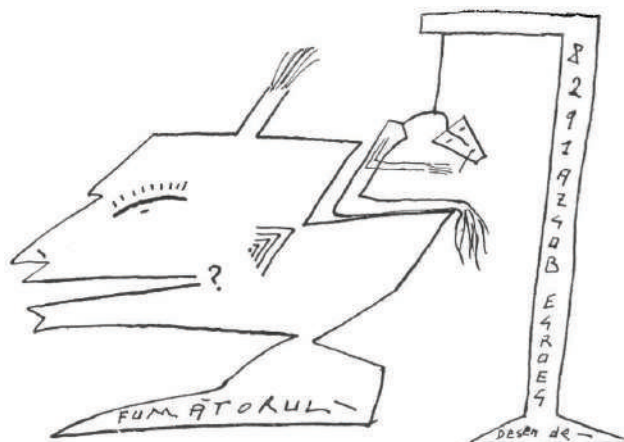
01. „Sfinxul” și „Autoportretul” din revista *Urmuz*

Primul număr din *Urmuz* poartă ca dată a apariției luna ianuarie a anului 1928. De fapt, era deja tipărit încă din decembrie 1927, când a și fost pus efectiv în vitrină. Al doilea a apărut în luna februarie și are în cuprinsul său un desen splendid al lui Victor Brauner. Pe un scaun, un dansator își ține echilibrul cu grație. Pe fond negru, scris cu litere cu albe, apare numele „Alecú”, ceea ce ne îndreptățește să ne gândim la actorul Alexandru Marius, fratele lui Ilarie Voronca, pe care Bogza îl cunoscuse cu puțin timp în urmă, la Câmpina, în vreme ce lipea afișul prin care anunța apariția revistei sale. Acesta îl sfătuisese să meargă cât mai repede la Lăptăria lui Gheorghe Dinu din Capitală și să-l roage să-l ajute să strângă materiale pentru noua publicație. Așa se explică de ce poetul buștenean publică încă din primul număr de revistă poeme de Ilarie Voronca și de Stephan Roll. Și, de asemenea, magicul desen al lui Brauner din numărul al doilea. Primise, între timp, prin mijlocirea lui prin Roll, volumul *Ulise* al lui Voronca, în cuprinsul căruia Marc Chagall îl imaginase pe scriitorul nostru plasându-i capul deasupra Turnului Eiffel. O compoziție pur și simplu de senzație. Ambele lucrări plastice, a lui Victor Brauner⁵ și a lui Chagall, nu aveau cum să nu stârnească admirația și prețuirea foarte tânărului director de publicație. Cert este că își propune să utilizeze și propriile realizări plastice. Această hotărâre devine de-a dreptul necesară în momentul când Stephan Roll îi scrie că el și prietenii săi au luat decizia să nu-i mai trimită texte ori grafică pe motivul că au propriile planuri care nu le mai îngăduie colaborarea la alte publicații. Bogza a primit rău vestea. Nu prea avea de ales: ori urma să scoată publicația scriind-o numai el și Al. Tudor-Miu, ori renunța. Firește că a ales să meargă mai departe.

În consecință, în numărul 3, din martie-aprilie (dacă la primele două numere se menționa: „REVISTĂ DE AVANTGARDĂ/ CÂMPINA/ DIRECTOR: GEORGE BOGZA”; de data aceasta avem notat: „VITRINĂ DE ARTĂ NOUĂ./ ÎNGRIJITĂ DE GEORGE BOGZA./ CÂMPINA”) al *Urmuz*-ului, pe prima pagină, pune fără ezitare desenul său, *Fumătorul*.

5. Tot el a făcut desenul după care s-a realizat la zincografie capul revistei.

Este o construcție cu o spânzurătoare și capul unui bărbat care are așezat în partea sa dreaptă un alt bărbat cu gâtul în ștreang. Pe stâlpul spânzurătorii este scris, pe orizontală: „Desen de —”, urmat de, pe verticală: „GEORGE BOGZA 1928”, ceea ce este destul de ingenios.



De mare efect este și poemul său de sub desen, paginat pe lateral, citindu-se de la stânga la dreapta, și nu cum ar fi fost normal, de sus în jos:

„**Descântec**// *Fata noastră e bolnavă/ Fata mea și-a dorului/ T. Arghezi// Hau! Hau! Hau!/ rota dria dau/ simo selmo valen/ față cu păr galben/ vermo sista dur/ aici împrejur/ Klimer zebra treu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ Klimer zebra treu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimăt dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ față cu păr galben”.*

Am putea spune, plusând, că aici poetul încearcă deja inventarea unui limbaj cu o rezonanță aparte, care amintește de unele configurații ale lui Tristan Tzara și ale lui Ilarie Voronca (a se reciti *L'orreille à careaux*, poemul în proză cu care se deschide nr. 1 al revistei *Punct*, din 15 noiembrie 1924) și care anunță viitoarele performanțe de limbaj ale lui Gherasim Luca ori Virgil Teodorescu, inventatorul limbii leoparde.

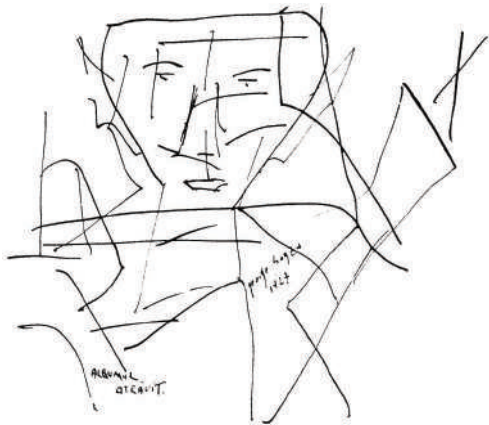
Tot în acest număr, Bogza scrie recenzie la „ILARIE VORONCA /cu ocazia recentului său volum *ULYSE*”, și tipărește pe centrul paginii lucrarea lui Marc Chagall de care am amintit. De asemenea, este prezent și primul supliment al revistei *Urmuz*, „COMPRIMAT ANTIDOTIC”, pe hârtie roșie.

Noul număr al publicației, tipărit de altfel în 8 pagini, plus suplimentul său, este un succes. A căpătat personalitate și a arătat cu prisosință că George Bogza era pe punctul de a deveni un autor interesant al avangardei române.

Deși, repetăm, trăia într-o localitate situată la capătul pământului, Buștenari, cunoștea bine

publicațiile de moment ale avangardei, iar în căutărilor lui, deși sunt îndreptate covârșitor în direcția poemului, acordă atenție și semnului grafic.

Încurajat de izbândă, în numărul următor din *Urmuz* (nr. 4, mai 1928), pe lângă creațiile proprii, nu mai puțin de 7 poeme (5 sunt cuprinse în Suplimentul denumit „Leagăn în coarnele dracului”) și o proză (citim în ea și acest fragment: „Loc rezervat pentru descrierea fericirii abstracte”), întâlnim și un prim portret având semnătura sa, cu titlul *Sfinxul* (în chiar cuprinsul său are notat: „1927” și „Albumul otrăvit”, cuvântul „album” conducând cititorii la presupunerea că ar putea face parte dintr-o serie). Privind desenul, este clară voința poetului de a construi cu rigoare. Risipa de linii sigure dezvăluie că deja avea obișnuința de a se deda cu plăcere unor exerciții plastice marcat personale.



În numărul 5 din *Urmuz* (iunie-iulie 1928), chiar pe prima pagină, avem chipul unui bărbat în vârstă, cu gura schimonosită, realizat cu dezinvoltură. Lucrarea lui Bogza nu are titlu. Este așezată sub poemul *Pentral*, greoi redactat, dovadă că autorul încă băjbâia în găsirea tonului, a unui stil adecvat („[...] iată prăbușiri, dorinți, renunțări, ancestrale/ cum se grămădesc sub piept cadavre/ vrem să ne incendiem împreună cu ele [...]” – fiind singurul fragment care merită reținut).



Tot în acest număr 5 din *Urmuz*, însoțind textul *AMESTEC ȚIPĂTOR./ amintiri de acum 5000 de ani*, Bogza face loc autoportretului său. Este, credem, lucrarea cea mai importantă, cea mai expresivă pe care a izbutit-o în grafica lui. Un tânăr cu fața prelungă, cu privirea încordată, cu buzele strânse, cu părul bogat. Chipul denotă încruntare și adâncire în sine. Un Rimbaud român, am putea spune și nu am greși aproape deloc, chiar dacă la acea dată încă nu redactase *Exasperarea creatoare* și *Reabilitarea visului*, atât de cunoscutele manifeste ce vor fi publicate în revista *unu*.

URMUZ No. 5

Iunie-Iulie 1928



**AMESTEC
ȚIPĂTOR.**
amintiri de acum 5000 de ani.

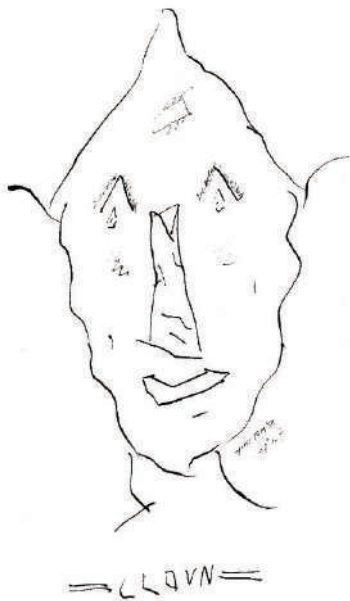
De altminteri, în scrisoarea pe care Bogza o primește de la Roll imediat după ce trimite revista în Capitală, acesta pe lângă că îi transmite felicitările sale pentru conținut („e un număr reprezentativ bogzian”), nu uită să aprecieze și calitatea celor două lucrări grafice („desenele sunt chiar bune”). E prima dată când este evidențiat ca artist plastic.

Iată conținutul integral al epistolei: „Buc[urești] 21 Aug. 1928/ Iubite Bogza,/ Am primit pachetul cu *Urmuz* no. 5. L-am expedit celor câțiva cunoscuți – iar restul de exemplare le voi împărți – ca de obicei – gratuite la câțiva chioșcari. Mai bună cu mult ca în prima ei formă, *Amestec țipător* și, prin celelalte poeme, un suflu mai cald, mai vibrant. E un contrabalast pentru ceea ce face Miu, care pierde sau se uniformizează (mi-a scăpat penița în călimară, e vreun semn?). Nu-i spune, să-l dezamăgești – poate! Gazetăresc, dar curajos, suplimentul verde. N-ași vrea să-ți fac aprecieri, ca să par bătrân sau măestrit. E un număr reprezentativ bogzian și **DESENELE SUNT CHIAR BUNE** [s.n.]/ Cu bune salutări,/ Roll”.

Acestea sunt cele 4 lucrări prin care Bogza a început să fie cunoscut și prin grafica sa. Dar desene de-ale sale nu vom mai vedea, din păcate, de-a lungul anilor, în alte publicații. Dacă vor mai fi fiind, am fi bucuroși să luăm cunoștință de ele. Și să le adăugăm acestei

cercetări de acum. Excepție face totuși o apariție târzie, în revista *România literară*, unde este redat un portret desenat în tinerețe și care însoțește un articol dedicat lui Urmuz. Reproducerea sa este de calitate inferioară; dacă originalul ar putea fi recuperat, ar fi păcat să nu avem și o copie bună a lui.

Din perioada publicării revistei *Urmuz* am avut șansa să ajung la alte trei desene, într-o colecție particulară. Ele sunt de urmărit în catalogul Expoziției «Un personaj: Geo Bogza / „Din fașe am fost nemulțumit/ Și mi-am propus/ să zgârii violent viața»», pe care am realizat-o împreună cu Florin Colonaș și Cristian Ștefănescu la Biblioteca Centrală Universitară din București, în octombrie 2010. Denumirile acestora (*Joc de cărți*, *Clown* și *Munții Sierra Nevada*), precum și datarea lor (1927) rămân o dovadă certă că poetul începuse a acorda atenție mai însemnată graficii sale și că ajunsese la însușirea unui limbaj plastic recunoscutibil. Iată și aceste lucrări:



Se cunoaște faptul că poetul, în urma unei stări de furie, a distrus în tipografie încă un număr deja paginat al revistei *Urmuz*. Ar fi fost al 6-lea. Însemnările din 1929, din *Jurnal de copilărie și adolescență* arată cum s-au petrecut faptele: „Vineri 25 ianuarie/ Seara, din cer senin îmi vine gândul să scot un număr din Urmuz, în format pe jumătate decât era, în întregime scris de mine.”; „Sâmbătă 26 ianuarie/ Lucrez la materialul pentru Urmuz, de altfel destul de ușor”; „Sâmbătă 13 Aprilie/ [...] Ziua de azi rămâne memorabilă: eram la Câmpina să tipăresc *Urmuz*. Plătită integral și totuși RENUNȚ la tot, fără a avea un motiv prea serios. Nebunie.”

Nu excludem ipoteza ca aceste trei desene să se fi regăsit în mapa cu materiale ale respectivului număr. Ce bine că ele s-au păstrat și că le-am putut folosi în expoziția amintită din 2010 și în catalogul acesteia!

Revenim la portretul de care am amintit puțin mai înainte, din *România literară*. Numărul în care se găsește are data 17 februarie 1983, și se află la pagina a 7-a. Alături, în ciuda faptului că hârtia de calitate inferioară a revistei din acel timp ne împiedică să putem avea o reproducere optimă, portretul la care ne referim:



Mărturisirea poetului, în articolul de sub ea, că desenul este din 1927 și că „pare inspirat de-a dreptul din Urmuz”, este foarte valoroasă pentru că ea arată clar că preocuparea sa pentru grafică nu era marginală, că aceasta constituie pentru el, precum poemul, „o altă **formulă de viață** decât acelea pe care viața mi le propunea”.

O readucere a ei în actualitate nu poate fi, așadar, decât binevenită:

„Printre hârtii uitate am descoperit, nu știu după câți ani – nu știu după câte decenii –, desenul de mai sus. El datează din 1927, anul în care mă pregăteam, fără ca până atunci să fi cunoscut sau să fi văzut vreun scriitor, ci numai în tovărășia revistelor literare, să tipăresc eu însumi o revistă, al cărei nume urma să fie un manifest. Fără acest nume, tragic și exploziv, aș fi avut mult mai puține temeieri, și mai multe ezitări, ca să apăs clanța și să trec pragul unei tipografii./ **ÎN ACEL TIMP FEBRIL, DIN CONDEIUL MEU IEȘEAU, ÎN ACEEAȘI MĂSURĂ, POEME ȘI DESENE, CA O ALTĂ FORMULĂ DE VIAȚĂ DECÂT ACELEA PE CARE VIAȚA MI LE PROPUNEA** [s.n.]. Numele revistei, cu mult înainte de a-l tipări în fruntea ei, fusese al stării mele de spirit. Dacă nu și-ar fi găsit un nume, de continent necunoscut, poate că și acea stare de spirit ar fi avut mai puține temeieri să se manifeste./ Desenul pe care îl am în față pare inspirat de a dreptul din Urmuz. Vă mai aduceți, cred, aminte – e greu de uitat – cum începe prezentarea unuia dintre faimoșii săi eroi. «Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împremuit cu sîrmă ghimpată...»/ Privind ciudata-mi plămuire dintr-o vreme când aveam nouăsprezece ani, și când atâtea dintre cele ce s-au văzut mai apoi nu se vedeau încă, în prima clipă am crezut că voisem să văd cum ar fi putut arăta Algazy, întrebându-mă de ce voi fi omis gardul de sîrmă ghimpată. Dar, apoi, situând lucrurile în timp, tulburat mi-am dat seama că asociatul lui Grummer sosise la cunoștința mea, nu pe calea literei tipărite – *Bilete de papagal* l-au dat în vileag un an mai târziu –, ci prin telepatie, pe când se mai afla în manuscris, și numai ca sugestie. Așa se explică lipsa de identitate, dar rudenia e evidentă./ Fără Urmuz, cel care cu puținele, dar esențialele lui pagini a schimbat ceva în mecanismul minții noastre, primul capitol al vieții mele literare ar fi avut alt chip și alt nume. Și nu știu cum ar fi arătat, fără cutezanțele și nebunia inițială, acelea care i-au urmat.”

02. „«Buștenarii. O, Buștenarii... »/ *Olga Grossu și Dezamăgit*”

Foarte tânărul Bogza din Buștenari, țâșnit (și de neoprit!) pe calea Poeziei Noi, era cu totul altfel decât ceilalți din jurul lui. Asculta la patefon, acolo, la capătul lumii, nocturne de Chopin și *Aida* lui Verdi. Citea pe nerăsuflă *Anna Karenina*. Preda lecții de franceză surorii unui vecin, fapt ce-i atrăsese porecla de „Filozoful”. Făcea abonament la revista *Contimporanul* și-i trimitea versuri lui Ion Vinea, însoțite de o scrisoare unde nota: „Pentru mine arta nouă nu este o simplă formulă, ci o formulă de viață, aventurându-mă în ea nu mă mai sufoc”. Umbla cu huhurezul Biju pe umeri, sub privirile hipnotizate ale locuitorilor. Ce stupefacție trebuie să fost în sat în momentele când plimba cățelușa de rasă Miss așezându-i pe cap boneta sa de fost elev la Marină! Purta, în fine, lavalieră cubiste. Ba se și rădea în cap. Am putea zice, pe undeva, că Buștenarii îi veneau, i se potriveau ca o mânășă. Aceasta este și motivația pentru care am ales în subtitlul acestui capitol al articolului nostru cele câteva cuvinte simpatice din însemnările sale zilnice: „Buștenarii. O, Buștenarii!”

Dar nu am alcătui un inventar foarte exact al preocupărilor sale din urbea împânzită de sonde dacă nu am aminti și de „obiceul” aproape săptămânal al acestora de a se aprinde și de a împânzi peisajul cu flăcări ce răscoleau orizontul.

De asemenea, pentru și mai multă precizie, să adăugăm că George Bogza mai avea încă o îndeletnicire, deloc oarecare și ea: DESENA.

Privind cu atenție curgerea faptelor, realizăm că lucrările plastice cuprinse în revista *Urmuz* sunt anterioare anului 1928. *Jurnalul de copilărie și adolescență*, din care am citat deja cu folos, ne este o mină de aur de informații de primă mână. Prima referire la desenele sale Bogza o face pe 18 ianuarie 1927: „Am fost la Grossu. Am stat acolo 3 ore. **Am făcut desene pentru lavaliera cubistă pe care Olga a început să o brodeze** [s.n.]” Așadar, de aici a început grafica sa, de la dorința de a purta lavalieră mai ceva decât în marile orașe ale lumii. Și-n vremea aceasta la Buștenari erau zile de iarnă groznică, după cum nota poetul pe 20 ianuarie:

„La Olga Grossu [...]. Am decis să brodăm altfel lavaliera. Mă întorc pe înserat. Viscol teribil, infernal. Pământul fierbea de zăpadă. Azi-noapte a mai fost o femeie moartă de frig.” Pe 21 ianuarie vremea nemiloasă continuă: „Viscolul a crescut în intensitate, zăpada s-a mărit înspăimântător. Pe

drum oamenii abia mai pot răzbate. De aici din casă privesc infernul de afară. Nu mai am acel sentiment că sunt la adăpost, ferit de rău, cum aveam în trecut. Stau în casă, însă sufletul meu se simte luat de vânt și înghețat, purtat peste munți în vârtejuri nebune./ 16h, după amiază/ Viscolește teribil. Ai o impresie de iad. O catastrofă. Stropii de zăpadă înghețată lovesc cu furie geamurile, pământul și oamenii [...]”.

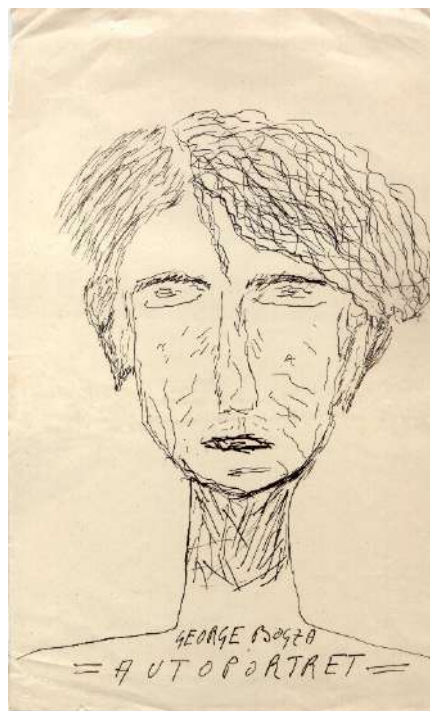
Lungimea acestor citate e în măsură să ilustreze atmosfera din Buștenarii de poveste ai lui Bogza.

Dar să revenim la grafica sa. Peste câteva luni numai, jurnalul său din 1927 consemnează izbânda artistice importante: „Vineri 6 Mai/ [...] În timpul zilei fac **desene suprarealiste**: *Ion Minulescu, Vagabond, Bragagiu, Dezamăgit, Olga Grossu*. Și încă: „Duminică 22 Mai/ Zi mohorâtă, cețoasă, cu ploaie. Am stat tot timpul în casă. **Desenez un autoportret** [s.n.]. Citesc și termin *Masca timpului* de T. Vianu. Gânduri multe și fructuoase despre poezie. Mi-o imaginez ca pe un bloc de marmoră, care până atunci fusese învelit în straturi de pământ. Abia de acum înainte ne vom apropia de marmoră.”

Aceste date ne îngăduie să facem mai întâi observația că *Autoportretul* poetului prezent în numărul 5 al revistei *Urmuz* din iunie-iulie 1928 a fost realizat cu un an și o lună înainte, în 1927. Deci Bogza îl folosește pentru că-l avea la îndemână. Mai observăm că la *Autoportret* avem, de fapt, două desene aproape identice, realizate pe două coli distincte. Suntem înclinați să credem că o a doua sa execuție a fost motivată de alcătuirea montajului/clișeului în care desenul în sine și titlul *Amestec țipător/ amintiri de acu 5000 de ani* s-au vrut puse în pagină ca un întreg grafic. Privind desenul din *Urmuz*, dincolo de faptul că îi lipsește textul manuscris, cu litere mari, din partea de jos („GEORGE BOGZA/ AUTOPORTRET”), vedem că el are, în partea dreaptă, fără dată, semnătura autorului. Iar celălalt este și nedatat și nesemnat. Deci putem conchide că sunt două realizări care doar par asemănătoare (pentru a nu spune identice), dar au și elemente care le deosebesc. Cum în prima parte am reprodus montajul așezat în publicația tipărită, în continuare reproducem desenul cu inserția manuscrisă a titlului:

Modalitatea de execuție a Autoportretului și a chipului Olgăi Grossu este aceeași. Dar și acum avem o dificultate de descriere. Pentru că există două desene și ale portretului acesteia. Primul cuprinde la bază textul manuscris, cu litere mari, „OLGA GROSSU”, plus semnătura și data „GEORGE BOGZA/ 2.V. 1927”.

Al doilea nu are nici numele Olgăi, nici semnătura, nici data.

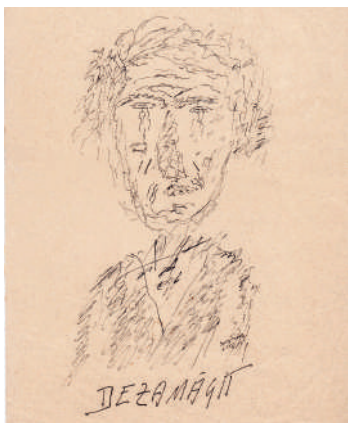


Care a fost realizat mai întâi? Dat fiind aspectul lor laborios, nu credem că lucrările ar fi fost realizate deodată. Faptul că în jurnal se menționează că portretul Olgăi Grossu a fost făcut pe 6 mai, alături de *Minulescu, Vagabond, Bragagiu și Dezamăgit*, am fi înclinați să credem că numai portretul nedatat și nesemnat a fost făcut pe 6 mai. Și că cel cu data înscrisă pe el a fost executat cu adevărat pe 22 mai.



Între „desenele suprarealiste” menționate pe data de 6 mai 1927, în afară de cel prezentat mai sus, *Olga Grossu*, erau amintite și *Ion Minulescu*, *Vagabond*, *Bragagiu* și *Dezamăgit*. Ar trebuie să ne oprim, fie și în trecere, asupra sintagmei folosite cu mult prea mare lejeritate de Bogza și să ne exprimăm opinia că aceste lucrări, extrem de interesante, de altfel, nu pot fi, totuși, privite, ca „desene suprarealiste”. E suficient să numim lucrările lui Victor Brauner (ne putem gândi, de pildă, la pictura sa realizată chiar la Bușteniari: *Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul cu sonde*) și să le așezăm unde le este locul, în matca avangardei noastre febrile dintre 1928-1932 (am numit-o în alt loc „a treia avangardă”, având ca punct de pornire revista *Urmuz* și ca zonă de expresivitate maximă revista *unu*)⁶.

Desenele lui Geo Bogza sunt, ca și poemele sale⁷, foi veridice de temperatură interioară. Dacă *Autoportretul* ni-l arată adâncit în sine, concentrat și lucid (sunt vizibile nu doar tensiunea interioară, ci și un început de tristețe de adâncime, de întunecime chiar), în *Dezamăgit* tristețea este atotprezentă. Vedem o ființă rănită și rătăcită de orice bucurie.



6. Avangarda noastră istorică poate fi periodizată cu relativă ușurință urmărindu-i în primul rând publicațiile. Că unii dintre protagoniștii ei trec de la o revistă la alta nu trebuie să ne intrige, ci să privim acest fapt ca o caracteristică specială. Voronca, de pildă, este prezent și în Prima Avangardă (avem ca publicație fanion *Contemporanul*, dar tot aici avem *75 HP* și *Punct*), în A Doua Avangardă (revista *Integral*) și în A Treia Avangardă (*unu*), însă evoluția sa artistică este caracteristică fiecărei perioade. A Patra Avangardă (sau Ultima Avangardă) este reprezentată de Grupul Suprarealist Român, cu publicațiile sale distincte (este de fapt singura perioadă când se poate vorbi temeinic, în concordanță deplină cu suprarealismul european, despre suprarealismul românesc).
7. Nota, pe data 30 aprilie 1928, în Jurnal: „Cu mari eforturi, mai scriu două pagini, dar la urmă nu-mi place nici ce-am scris azi și nici ce-am scris ieri. Sunt chinuit, îngrozitor de chinuit. Aș vrea un stil care să nu fie stil. Aș vrea un scris de trăsnete, de sulfat de cupru amestecat între dinți. Aș vrea o *deslănțuire*, și îmi dau seama că nu fac decât să *construiesc* fraze. Și timpul trece iremediabil. Iar eu vreau să-mi urlu existența.”

Deși în paginile de jurnal pe 1927 Bogza mai amintește despre un singur „desemn” al său („Joi 4 August/ Fac primul desen de când sunt la fabrică⁸: *Noapte pestilențială*”), totuși am mai descoperit o lucrare cu titlul *SOARELE APUNE ÎNSPRE FĂGĂRAȘ*. Aceasta poartă semnătura sa, ca și data, 30 mai. O reproducem și pe aceasta:



03. „Lui ARTHUR RIMBAUD/ în amintirea preexistenței noastre din veacurile de dinainte de Dumnezeu...”

Dincolo de ilustrațiile la care ne-am referit până acum, realizate pe coli de sine stătătoare, se găsește o sumă de imagini grafice ale lui Bogza și în paginile caietelor sale manuscrise. Ne vom referi mai întâi la un manuscris timpuriu (cuprinde ultimele luni din 1926 și anul 1927), în format mare (aproape A4). În el avem încercări de poeme și anunțarea unor viitoare cicluri (amintim de pildă *LEAGĂNI/ ÎNI COARNELE/ DRACULU*⁹), ca și notarea unor gânduri care se vor (și vor deveni) defnitorii pentru configurarea artei sale poetice¹⁰.

Ne vom opri la pagina 76, unde avem încă o versiune a poemului *Descântec* (a fost publicat pe prima pagină a revistei *Urmuz*, nr. 3, sub desenul *Fumătorul*), pe care deja l-am citat în prima parte a articolului de față, și o construcție grafică care reține atenția: un (al doilea) autoportret al poetului. Este un chip voit „negru”, fiind fără îndoială realizat ca răspuns la textul propriu-zis al poeziei, titlul manuscrisului

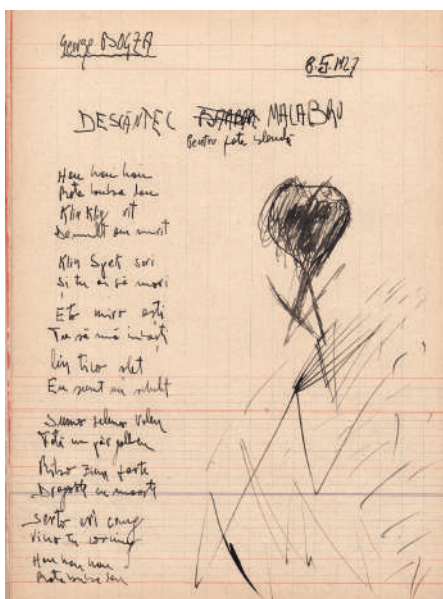
8. Este vorba de așa-zisa Fabrica de sifoane, mica afacere a familiei, pe care fratele său mai mare, Ovidiu, i-o dăduse în grijă.

9. Acest titlu va fi folosit ca denumire a Suplimentului din *Urmuz*, nr. 4, din mai 1928.

10. Le-am reluat, în parte, în cadrul unui studiu amplu, care a devenit parte a tezei mele doctorat, *Geo Bogza și avangarda română*, din urmă cu peste un deceniu. Amintesc aici câteva dintre ele, cele mai tranșante: „Mă doare cumplit micimea de suflet a semenilor mei”; „Azi simt în mine toată forța borșului național”; „În mine zac latent/ forțele uriașe/ ale unui poet universal”.

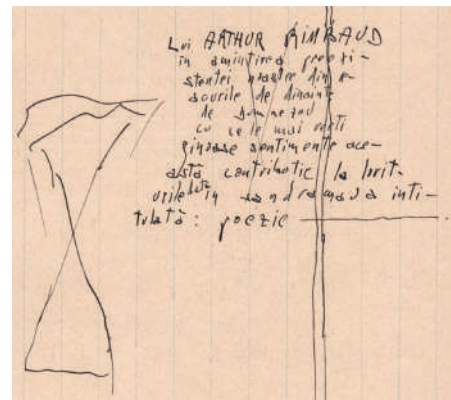
fiind *DESCÂNTEC MACABRU/ Pentru fata blondă* (inițial fusese *DESCÂNTEC BARBAR*, dar *BARBAR* este tăiat cu câteva linii). Transcriem și varianta aceasta a textului, care are caracterul unui hohot funerar, pentru a arăta că legătura text-desen este explicită, dar și pentru a o pune, în premieră, în circulație: „Hau hau hau/ Rota buba dau/ Klin klig rit/ De mult am murit// Klin speth sori/ Și tu ai să mori// Eto miro ești/ Tu să mă iubești// Lin tico șlet/ Eu sunt un schelet// Sumo selmo valen/ Fată cu păr galben// Ribo zima parte/ Dragoste cu moarte// Serto erî crug/ Vino tu coșciug// Hau hau hau/ Rota buba dau”.

Dacă urmărim paginile Jurnalului, observăm că acest poem inovator este scris la două zile după 6 mai (este data când notase: „În timpul zile fac desene suprarealiste: *Ion Minulescu, Vagabond, Bragagiu, Dezamăgit, Olga Grossu*”), și anume pe 8 mai 1927. Era o perioadă de cutremur total al întregii sale ființe, stare pe care însemnările o surprind cu acuitate: „Marți 7 Iunie/ *Filosofia stilului*, pe care o citesc de vreo 10 zile și pe care am terminat-o, a fost una din cărțile care mi-au dat mult de gândit. În ultimul timp am găsit că i se poate spune poezie penetrantistă poeziei pe care o preconizez. Ea intră în luptă cu expresionismul lui Błaga, cu beția lui sufletească. **Simt că-mi fierb creierii** [s.n.]”; „Sâmbătă 11 iunie/ [...] este înspăimântătoare vertiginozitatea ideilor mele în mersul lor nebun spre *Sarcasmul absolut*. **Nu mai sunt de recunoscut în cel de acum un an, în cel de acum o lună, în cel de ieri, în cel de acum un ceas** [s.n.]”. Sau: „Vineri 17 Iunie./ [...] Unde voi ajunge? **Mă tem să nu înnebunesc prea rău** [s.n.]. Căci, puțin sunt”. Iată manuscrisul cu poemul mai mult decât îndrăzneț și cu (auto)portretul întunecat:



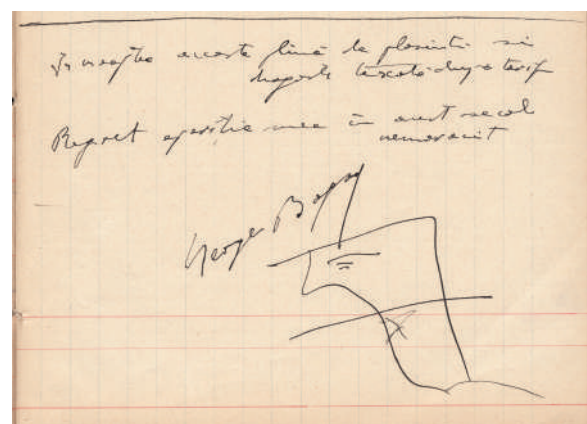
Pe data de 18 iunie Bogza povestește în Jurnal despre „întâlnirea” cu totul zguduitoare (și, deopotrivă, periculoasă, pentru echilibrul său psihic) cu Rimbaud: „Sâmbătă 18 Iunie/ Citesc asiduu *La vie aventureuse d'Arthur Rimbaud*.! Câteodată merg atât de departe cu gândurile, pierd contactul cu lumea, mă rățăcesc și îmi este *frică*.! Să nu uit că mi-am propus ca în trecerea mea prin viață să o *zgârâi*. Și o voi face, cu riscul de a înnebuni.”

Revenind la caiet, găsim la pagina 127 acest ingenios joc grafic, „desemn” (ca să folosim cuvântul exact cum este nota de poet) și text, referitor la poetul francez:



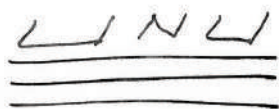
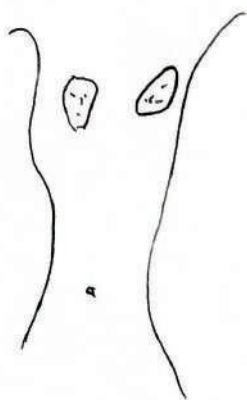
Textul ca atare al poetului român de 21 de ani de la Buștenari, adresat, peste timp, adolescentului genial francez de 19 ani (după această vârstă, se știe, nu a mai scris poezie!) este unul splendid, fiind în sine un veritabil poem: „Lui ARTHUR RIMBAUD/ în amintirea preexi-/stenței noastre din ve-/acurile de dinaintea/ de Dumnezeu/ cu cele mai verti/ ginoase sentimente ace-/astă contribuție la lovit-/ urile date în sandramaua inti-/ tulată: poezie.”

Tot din acest caiet, care are în totalitate 218 pagini, reproducem, fragmentar, și pagina 183, care e de reținut atât pentru textul ca atare („În noaptea aceasta plină de ploșnițe și dragoste taxată după tarif/ Regret apariția mea în acest secol nenorocit”), dar și pentru desenul de atunci, din 1927, a lui George Bogza:



04. Cum a fost să nu avem în avangarda noastră *Țățe* ca titlu de volum

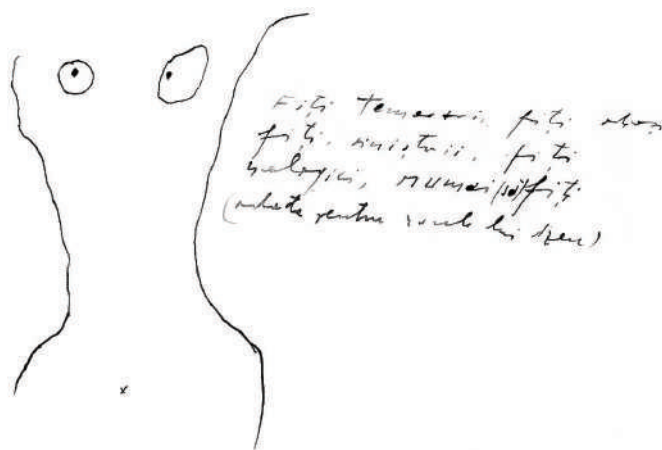
Alegem, nu la întâmplare, un caiet în care se află, deopotrivă, texte și mai multe desene din 1929 și 1930. Ne oprim mai întâi la o ilustrație legată de revista *unu*, unde avem un nud feminin care în loc de sâni are două chipuri de bărbat așezate unul cu bărbia în jos, celălalt răsturnat, cu bărbia sus. O construcție grafică numai aparent simplă, deloc banală, datată 12. 6. 1930:



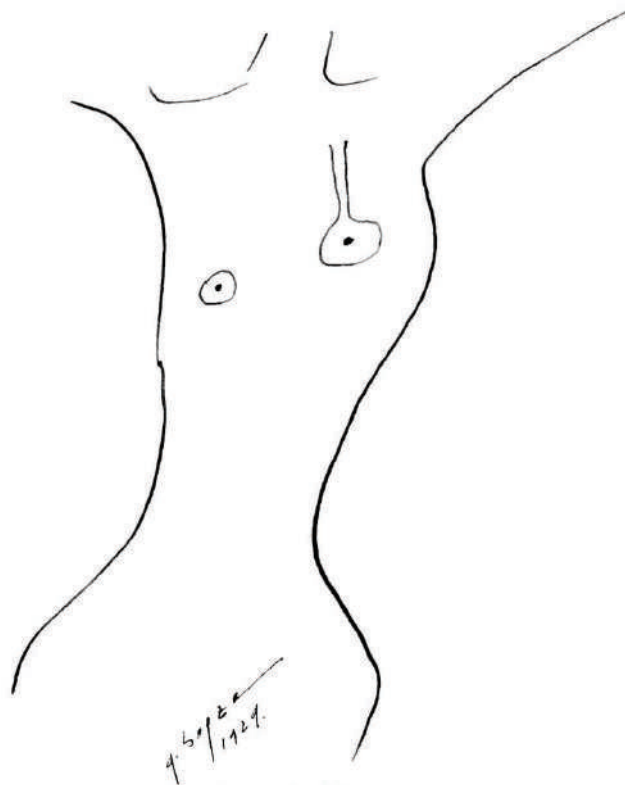
12. 6. 1930 =

Nu există reproducerea ei în numerele din colecția *unu*. Poate că poetul doar a dorit s-o propună și s-a răzgândit. Afirmăm acest lucru pentru că are aspectul unei lucrări încheiate. Mai mult, se află singură pe filă, ceea ce înseamnă că i s-a acordat o atenție specială.

Pe o pagină alăturată, desenul prezent este așezat alături de rândurile manuscrise, notate cu cerneală neagră. Transcriem textul, pentru a se vedea, iarăși, că între cuvinte și imagine există o legătură indisolubilă: „mesaj împotriva virginității./ dărâmați, desființați, incendiați./ manifest către bărboși.// fecioara în viață cu aceiaș [sic!] frică cu care noi am merge ținând deasupra capului un vas scump./ frica aceasta face sudoare în suflet [...]”. În dreapta desenului, citim: „Fiți temerari, fiți odioși/ fiți siniștri, fiți/ nelogici, numai (să) fiți/ (odată pentru numele lui D-zeu)”. Iar de pe versoul paginii, copiem această diatribă: „manifest către borșoși: burta voastră va crește și se va revărsa cu intestine cu fecale cu tot în creier”.



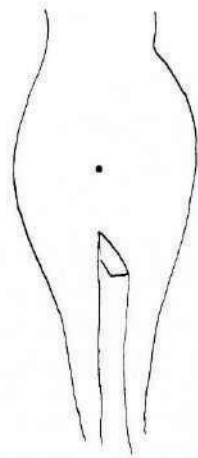
De altfel, însemnările-diatribă ale lui Bogza abundă: „Gata cu muștrările/ [...] să termin odată pentru totdeauna/ cu tâmpita întrebare/ în care oamenii se poticnesc mereu/ care e binele/ care e răul”, sau: „O anchetă/ indivizii dacă s-ar lăsa omorâți pentru o femeie/ ce părere au despre asta [...]// altă anchetă/ dacă își reamintesc să fi fost vreodată palmuiți/ ce sentimente au avut atunci, cum privesc asta în perspectiva timpului”. În acest context este prezent și nudul pe care-l reproducem mai jos, menționând că are și semnătura poetului, precum și menționarea anului: „1929”:



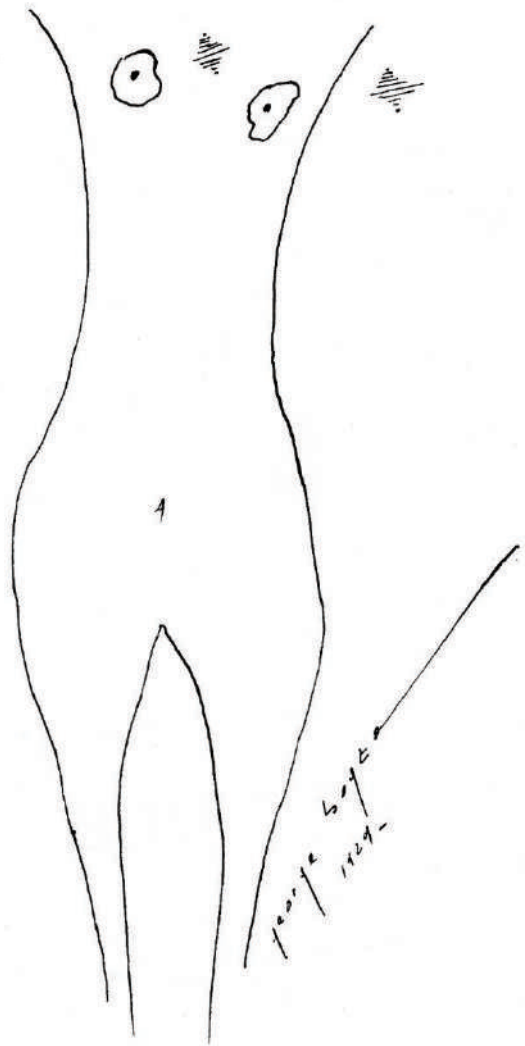
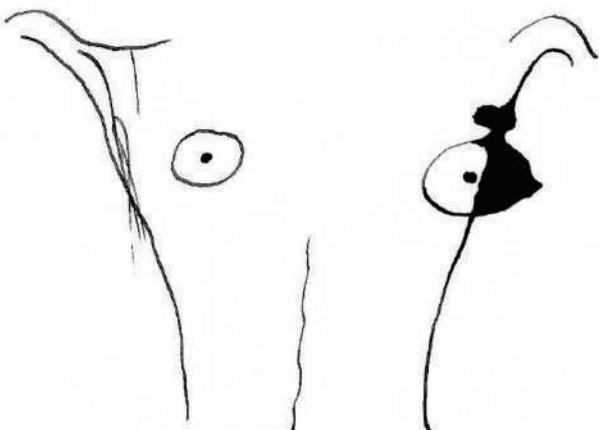
Sunt prezente în acest caiet-manuscris încă alte câteva nuduri, tema erotică, după cum se știe, fiind obsesivă la poetul nostru. Este bine-cunoscută dorința sa de a-și intitula primul volum de poeme *Țățe*. Nici mai mult, dar nici mai puțin. Numai la insistența lui Ilarie Voronca a consimțit să accepte denumirea cu

care s-a și tipărit efectiv cartea: *Jurnal de sex*. Era, de altfel, titlul sub care mai publicase deja în revista *unu* câteva proze. Punem în premieră în circulație un desen explicit legat de frământările din perioada debutului său, ca și alte două lucrări care se integrează acestei tematici:

george
bogza



TĂTE



Este de reamintit neapărat, în legătură cu aceste desene, un fragment din scrisoarea din 8 iulie 1929 pe care Bogza o primește de la Roll: «Am hotărât că numărul viitor al lui *unu* să-l facem în maillot[,] un număr paparudă, un număr evantai, fără gravitate, fără guler, facil. Îl vom asorta – dacă vom avea răgazul – cu mici dadauri și alte jemanfișisme. Colaborarea ta pentru acest număr ți-am și determinat-o și ți-o solicit acum. Va fi o poemă sexuală în maniera cărții, dar estivală sau liberă[.] Nu încercăm câtuși de puțin să-ți siluim inspirația, dar îți dăm un titlu: *Țățe în pielea goală*, în cadru[l] căruia vei scri[e] ce vei crede, ce vei putea. Și dacă eventual mai ai ceva. Nu trebuie ca *Țățe în p. g.* să fie numai decît poem, poate fi și proză. Procură-mi-o maximum pînă la 16-18 iulie. De asemeni, dacă titlul retribuit [sic!] de noi nu-ți convine îți poti face altul». Bogza se conformează acestei rugămînți, poemul pe care-l trimite pentru *unu estival*, de fapt nr. 16, publicat în august 1929, fiind *Paparude*, a cărui lectură îi va fi delectat, cu siguranță, pe prietenii săi din București, după cum, cu aceeași siguranță, îi va fi oripilat pe cititori obișnuiți și neavertizați. Cum forma

aceasta a poeziei este mult diferită față de cea publicată în volumul *Poemul invectivă* din 1933 (aici, în carte, chiar și titlul a devenit *Tam-tamul paparudelor apropiate*), nu credem că este lipsit de interes s-o repunem în circulație și în forma primei sale tipăriri: „Trupul meu își află rude/ paparude.// Într-o rugăciune estivală/ (țâța lor în pielea goală/ vrea să-mpotmolească cer senil/ înnegrindu-l c-un copil/ ia un nor/ pentru popor/ ce-o să verse apă și-o să verse foc/ împânzind în humă ploaie cu noroc// Iată-n grup de trupuri nude/ paparude// Cum desprind din cracii negri unși cu smoală/ dansul lor acvatic, țâța-n pielea goală/ și din beregata cu bani sunători/ cântecul de ploaie sucit înspre nori/ pân[ă] primesc căldarea cu lichidul sfânt/ de le cresc pe față ierburi ca-n pământ// Dincolo de piele și de suflet ude/ paparude// Carnea lor de beznă ca din nicovală/ îmi aduc în lapte țâța-n pielea goală/ fără de mărgel, prefăcute-n pâine/ fiindcă joacă astăzi și ne plouă mâine/ că trezește/ și îi crește/ prin sângele-i negru din pământuri grâna/ de moare țiganca palidă ca luna”¹¹.

Tot din corespondența trimisă de Roll către Buștenari (scrisoarea este din 1932), aflăm că a fost o întregă discuție în grupul bucureștean despre titlul prim al volumului de debut al lui Bogza, că depășise dialogul său cu Ilarie Voronca: „*unu* își asumă dreptul de a spune că există într-o libertate mult mai deplină ca disciplină decât aceea a *Integralului*. [...] Acel care s-a opus *Țâțelor* a fost oarecum Călugăru.”. Constatăm că, în realitate, el a fost, destul de brutal, împiedicat să își publice primul său volum, finanțat din munca sa la Fabrica de sifoane, cu titlul pe care îl alesese.

04. Portretul lui Ion Vinea. Un nou autoportret

În caietul-manuscris pe care-l răsfoim nu se află doar reprezentări grafice de factură erotică. Sunt și alte

11. Reproducem, pentru a se putea compara, și textul în forma sa din *Poemul invectivă*, cu titlul *Tam-tamul paparudelor apropiate*: „Trec în grupuri, trupuri crude/ Despuiate paparude/ Negre, parcă fierte-n smoală/ Și cu țâța, nicovală/ De nici un plod încă suptă/ Doar de dinți de silex ruptă/ Când coconi, fii de cocoană/ Li se adânceau în rană/ Și fumau ca pe un trabuc/ Țâța lor de cauciuc.// Cam de pe la margini de oraș murdar/ Au ieșit, mai negru, pe un fond de var/ Dovedind în oase sprinteneli de pustă:/ Dansul lor din coapse și craci fără fustă/ Doar câteva frunze trecând peste burtă/ Să le țină-n umbră prea trupeasca turtă/ Cu drag împărțită de la zece ani/ Celor care-n șatră sunt frumoși țigani.// Trec în grupuri, trupuri crude/ Despuiate paparude/ Negre, parcă fierte-n smoală/ Și cu țâța, nicovală/ De nici un plod încă suptă/ Doar de dinți de silex ruptă/ Când coconi, fii de cocoană/ Li se adâncesc în rană/ Când vătafi plocon le duc/ Fata lor de cauciuc”.

desene, unele chiar foarte importante. Cum este, de pildă, cel dedicat lui Ion Vinea. Îl aducem în prim-plan, reamintind că avem, în *Jurnalul de copilărie și adolescență*, numeroase referiri la *Contimporanul* și la directorul său. Asupra lor ne-am oprit în partea de început a acestui articol. Bogza a scris redacției de la București, interesându-se dacă poate cumpăra numerele publicației apărute până la acea dată. Și, într-adevăr, le-a cumpărat. A trimis, apoi, aici, poeme proprii, de începător, pentru publicare. Nu s-a întâmplat însă acest lucru, deși la un moment dat i s-a răspuns că i s-au reținut câteva texte. Între timp a tipărit revista *Urmuz*, a publicat în *Bilete de Papagal*, publicația-liliput a lui Arghezi, a devenit un veritabil vârful de lance al *unu*-lui, a colaborat la *Câmpina* lui Al. Tudor-Miu. Probabil că dezamăgirea de a nu fi apărut în revista lui Ion Vinea și a lui Marcel Iancu a contat și ea în momentul când a scris dur despre *Contimporanul*, nu doar apreciat înainte, ci și iubit. Însă peste ani și ani, la moartea lui Ion Vinea, în 1964, a publicat un articol elegiac, „Aldebaran”. Poate că este ceea ce s-a scris mai frumos despre el vreodată. Îl asemena, memorabil, cu Steaua cea mai luminoasă din Constelația Taurului.

De aceea, descoperirea de acum, târzie, a acestui desen pe care i l-a realizat, are o semnificație aparte. El surprinde, în cele câteva linii așezate cu dezinvoltură pe coală, chipul recognoscibil al celui supranumit „Prințul poeziei românești”:



Ne oprim, în fine, amânând pentru o dată viitoare prezentarea a încă unui set de desene din același caiet-manuscris, asupra unei alte lucrări pe care dorim s-o supunem atenției, un nou autoportret al lui Bogza, de asemenea inedit¹², cum e și portretul lui Vinea. Remarcăm, o dată în plus, calitatea desenului și expresivitatea sa. Și ne exprimăm convingerea că poetul, dacă ar fi perseverat, ar fi putut să devină și un grafician cunoscut. Poate că nu ar fi o idee hazardată de a aduna într-o carte de sine stătătoare toate aceste dovezi grafice care denotă simț plastic și talent real. Sigur, era un autodidact. Cum e și în poezie. Dar avea o sete infinită de a ști, de a citi, de a persevera până la arderea totală în a obține ceea ce „vedea” în clipe de străfulgerare, de „nebunie” teribilă. Se autobiciuia până la sânge, dar nu renunța. Deținea „codul secret” pentru a ajunge instantaneu la miezul exploziv, acut, al zonelor de real care-i suscitau interesul, ceea ce de obicei este caracteristic doar ființelor dăruite cu geniu.



Iată cum îl percepe, după notația expresă din Jurnalul său din 22 aprilie 1928, pe Brâncuși, parcurgând una dintre primele publicații ce-i era dedicată în spațiul nostru: „*Universul literar* închinat lui Brâncuși e o revelație. Brâncuși a făcut în sculptură ceea ce urmăresc eu cu poezia penetrantistă. Și el cere pătrunderea în esența lucrurilor”¹³.

12. Am utilizat un autoportret asemănător acestuia pentru coperta a patra a volumului în care am reluat, anastatic, la Ed. Vinea, în 1998, cele 5 numere ale revistei *Urmuz*.

13. Se referea la *Universul literar*, anul XLIV, nr. 17, 22 aprilie

E de admirat, e bine să recunoaștem, această dezinvoltură, sau mai bine zis, această obrăznicie fără măsură, în fond, a foarte tânărului Bogza. Își exprimă tranșant admirația pentru Brâncuși (e drept că în acel an, 1928, acesta era, în țară, o „Prezență” doar pentru puțini!), dar de fapt îl și „acaparează” pentru a reliefa proiectul său personal, pentru care are și un nume distinct (a se citi: de intensitatea cianurii în peisajul autohton): „poezia penetrantistă”. Să ne facem că nu observăm egolatria sa, în fond, superbă: „Brâncuși a făcut în sculptură ceea ce urmăresc eu cu poezia penetrantistă”. Propoziția ce urmează „decide” delirant o inversare totală a, cum să ne exprimăm, „rangurilor și proporțiilor”: „Și el cere pătrunderea în esența lucrurilor”. Acest „ȘI EL”, care, în mod firesc ar fi trebuit să fie scris „ȘI EU”, ar fi condus la firescul admirației asumate: „ȘI EU cer pătrunderea în esența lucrurilor”. Nu este o scăpare simplă. Nu este numai o ineleganță. Este un mod de a fi al imberbului de 22 de ani, care practică, în numele „artei noi”, un gest ce ar putea numit pur și simplu: „furt calificat” de personalitate. Dar nu-i, câtă Frumusețe a Impertinenței, să faci să pară că Brâncuși („ȘI EL”), cel îndeobște intangibil, se află deodată la înălțimea umărului tău.

Nu putem să nu ne aducem aminte un alt gest de trufie maximă al lui Geo(rge) Bogza: acela de a realiza, pentru publicația la care lucra (*Câmpina*), un dialog cu sine. Textul se intitulează „Un interview pe acoperiș”. L-am prezentat cândva la un colocviu de la Muzeul Național al Literaturii Române (este încă inedit!).

Iată un fragment din el: „Un interview? Dragul meu, iartă-mă. Un interview nu-i un burghiu. La drept vorbind, o confesiune nu pot să-ți fac, fiindcă n-am curajul să mi-o fac mie însumi. Dar în trecut pot să-ți spun câte ceva despre mine.”

Și începe să se autospovedească (afirmând, ba chiar făcând explozie de nemodestie): „Eu sunt cel mai mare poet din Univers”.

Și a continuat cu aceeași nonșalanță: „[...] domnul meu, eu sunt superb. Auzi dumneata? S-u-p-e-r-b. Superb.”

Pare că de-abia s-a încălzit și că nu a mai fost chip să se și poată opri din perorația ultra- autoadmirațivă: „Cum sunt de înalt pe dinafară, tot așa sunt și pe dinăuntru.”

1928. Conține articolele „Sculptorul”, de Camil Petrescu, „Constantin Brâncuși”, de Corneliu Michăilescu și „C. Brâncuși și străinătatea” (aici sunt fragmente dintr-un text mai întins al lui Paul Morand). Bogza a citit publicația în chiar momentul apariției sale.

Și, încă o supraafirmație, chiar Afirmăția Maximă: „Din toată puzderia de nume pe care le flutură sau nu cotidienele planetei trebuie reținut numai al meu”.

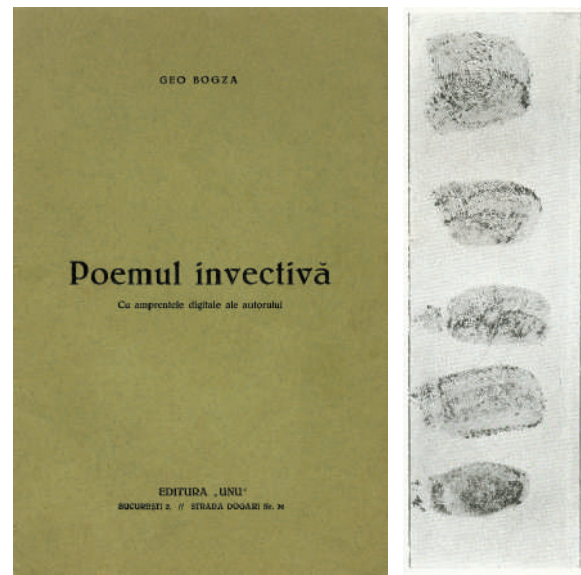
Înțelegând acest cod de comunicare atât de personal, rândurile asupra cărora ne-am oprit despre Constantin Brâncuși ni se par de o cuminenie desăvârșită.

O concluzie privind grafica sa? Firește: una de netă validare, de regret că nu a adâncit, cu aceeași fervoare cu care s-a dăruit poeziei noi, și acest teritoriu, al artei plastice. Ce păcat că, părăsind avangarda în 1934, a părăsit cu totul și dorința de a continua să deseneze!

În orice caz, grafica lui ar merita să intre, alături de poezia sa din zona avangardei, într-un circuit firesc.

Să ne pară, totuși, foarte rău că ultimul „desemn” (unul într-adevăr memorabil) care ne-a rămas de la el este cel așezat în deschiderea *Poemul-ului inactivă*. Da, este vorba de amprente sale digitale.

Fie, o reprivire a lor, un gest simplu de admirație, desperecheat cu totul de orice încrâncenare:



Ovidiu Morar

THE ROMANIAN SURREALISM AFTER THE WAR

SYNOPSIS:

This paper points out the most significant aspects of the Romanian Surrealism between 1945-1947, starting with its poetics (formulated mainly in the manifestos Critica mizeriei [Critics of Misery] and Dialectique de la dialectique, both published in 1945, but also in several essays written by the painter Dolfi Trost), and ending with its poetry, of which main representatives were Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu and Paul Păun. The mechanisms of the poetic discourse and the structures of the Surrealist imagery are analyzed in order to highlight the specificity of the Romanian Surrealism in the European context.

Keywords: Surrealism, poetry, revolution, dream, libido.

The only Romanian avant-garde group that proclaimed itself to be Surrealist began to coagulate in 1940, after the return to their native country of the poets Gellu Naum and Gherasim Luca, who had independently left for Paris 2 years before. There in Paris, they had met – with the precious aid of the painter Victor Brauner, already a member of the French Surrealist group – André Breton and other Surrealists. Gellu Naum had written, at Breton's demand, an

article on the “devilishness of the object” which was published in the Surrealist magazine *Minotaure* in 1938. The other members of the group were the poets Paul Păun and Virgil Teodorescu and the painter Dolfi Trost. Otherwise, the adverse political context (the setting up of Antonescu's fascist dictatorship and his alliance with Hitler) forced the group to suspend its activity by the end of the war (besides their communist sympathies, Luca, Păun and Trost were Jews).

Paradoxically, though, despite its well-known adhesion to the “proletarian revolution”, soon after its first moment of public affirmation (in 1945), the new political regime imported from the U.S.S.R. obliged the group to dissolve for good and all (in 1947), since it no longer fitted to the new ideological commandments (Surrealism was considered “decadent”, a reminiscence of the old “bourgeois” society, in contradiction with the ideals of the “working class”). Only Gherasim Luca (who left Romania in 1951) and Gellu Naum (with an interruption of 2 decades) continued

1. Unele secvențe din acest text se regăsesc și în articolul „The «Non-Oedipal Thought» of Gherasim Luca”, publicat de Ovidiu Morar în *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nr.16, martie 2015, online <https://elgeniomaligno.eu/the-%C2%ABnon-oedipal-thought%C2%BB-of-gherasim-luca-ovidiu-morar/>, pagină verificată pe 27.10.2022.

Some excerpts of this text are as well part of the article „The «Non-Oedipal Thought» of Gherasim Luca”, published by Ovidiu Morar in *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, No.16, March 2015, online <https://elgeniomaligno.eu/the-%C2%ABnon-oedipal-thought%C2%BB-of-gherasim-luca-ovidiu-morar/>, webpage checked on 27.10.2022.

to write Surrealist poetry afterwards, and although quite different, their poetic evolutions eventually reached high peaks of international recognition.

Although very short (officially developed between 1945 and 1947), the activity of the Romanian Surrealist group was undoubtedly prodigious, making some important critics of the time use superlatives in order to define it (for example, the ex-Surrealist Sarane Alexandrian considered the Romanian Surrealist group to be “the most exuberant, the most adventurous, and even the most delirious of the international Surrealism”). This remarkable activity was realized in several manifestos and theoretical articles, collective texts and numerous volumes of poetry, prose and essays, most of them in French, which were published in obscure collections, such as: “Colecția Suprarealistă” [*Surrealist Collection*], „Negația negației” [*Negation of Negation*], „Surréalisme”, “Infra-Noir”, or “Éditions de l’Oubli” (a projected magazine called *Gradiva* could not appear because of the censorship), and also in several exhibitions of which the most important took place in Bucharest, in January 1945, under the generic title *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets*.

The 2 manifestos which defined the aesthetics and, nevertheless, the politics of the Romanian Surrealist group, both published in 1945, were *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, signed by Gherasim Luca and D. Trost, and, respectively, *Critica mizeriei* [*Critics of Misery*], signed by Gellu Naum, Paul Păun, and Virgil Teodorescu. The goal of the first manifesto, written in the form of a pathetic letter addressed to André Breton and other French Surrealists, was to demonstrate that the Romanian Surrealist group had been searching, despite its isolation during the war, “new dialectical solutions that would make us surpass the heart-breaking conflict between us and the world.”² Meanwhile, the authors denounced some “errors that had filtered in the core of Surrealism”, namely its transformation into a literary-artistic doctrine and the mimetic use of the Surrealist techniques, which had been eventually considered to be “mechanically transmissible and infinitely usable”, respectively the tendency “to introduce Surrealism in a sort of cultural policy.”³ The appearance of a “Surrealist mannerism”, in the authors’ opinion, had the risk “to make it an artistic current, to make it accepted by our

class enemies, to grant it a harmless historical past, in a word, to lose the caustic that had animated, in spite of all contradictions of the external world, those who had considered revolution to be their only reason of being.”⁴ The solution proposed by the authors of the manifesto was to maintain Surrealism in “a constantly revolutionary state”, which was possible only “by a dialectical position of permanent *negation* and *negation of negation*, that is, by a “continuous opposition to the whole world and to itself.”⁵

All commonplaces of Surrealism were reiterated in this manifesto: the search for the “objective hazard”, which offered “the opportunities to discover the *contradictions* within the society divided in classes”, and the search for the “dialectic and materialized” love, liberated from all constraints, as “our principal method of knowledge and action”, “our most legitimate insurrectional support.”⁶ Nevertheless, this dialectical thought pushed to its limits implied a series of radical conclusions, the majority of them fanciful, of course. First of all, the authors postulated the negation of the whole past of humanity, together with its support, memory; second, they proclaimed love (*i.e.*, the “erotic magnetism”) to be “the general revolutionary method proper to Surrealism”, and, consequently, they proposed “the unlimited eroticization of the proletariat”⁷, solution able to accomplish the double Surrealist goal of total transformation of man (by the liberation of the *libido*) and of society (by the proletarian revolution), that is, the conciliation between Marx and Freud.⁸ Perhaps the most fanciful of all these “solutions” was the proclamation of Surrealism in a revolutionary opposition both against the external limits imposed by nature and against the internal limits generated by the Oedipus Complex⁹ “in order to liberate love”. Finally, the authors announced the experimental “discoveries” of the Romanian Surrealists: “the surautomatism”, “the

4. *Ibidem*.

5. *Ibidem*, p. 5.

6. *Ibidem*, p. 6.

7. *Ibidem*.

8. Although aberrant at first sight, this thesis was consonant with the Marxist-Freudian theory of Herbert Marcuse, who, ten years later, in one of his major works, *Eros and Civilization* (1955), stipulated the social emancipation of man by total liberation of *the principle of pleasure* from the tyranny of *the principle of reality*.

9. In *Totem and Taboo*, Freud maintains that in the Oedipus Complex reside the “simultaneous beginnings of religion, morals, society and art”, as each member of the society bears in his blood the “original sin” of the murder of the primordial Father by his sons *in illo tempore*. The liberation from this complex becomes, therefore, for the authors of the manifesto, the condition *sine qua non* of social emancipation.

2. Gherasim Luca, D. Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, București, Ed. Surréalisme, 1945, p. 3 [my translation].

3. *Ibidem*, p. 4.

talisman-simulacrum”, “the objectively offered object”, “the entoptic graphomania”¹⁰, “the vaporization”, “the hypnagogic movements”, “the objectanalysis”, “the echography”, “the stereotypy”, “the pantography”, “the cubomania” – all of them mentioned at the exhibition organized at Brezoianu Hall, in Bucharest, on January 1945, under the title *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets*. These experiments – declared the authors – were meant to push the automatism “to its most concrete and absurd limits”, in order to “break the ice of universal causality.”¹¹ In the book *Le vampire passif*, published in the same year, Gherasim Luca defined the *objectively offered object* as “an object made while thinking of the person to whom it was intended. In this way the object can be used as a vehicle for sentimental or intellectual exchanges, and therefore become a qualitative description which can only be interpreted like a rebus.”¹² Such an object, called *The Letter L*, was meant to be offered to Breton himself, whom Luca much admired.¹³ But even more interesting was Luca’s *cubomania*, an original version of the collage in the form of rectangular cut-ups of pre-existent images and their fortuitous rearrangement under the impulse of the “objective hazard”, a procedure that recalls the children’s play with cubes.¹⁴ One year later, the author published 33 “non-oedipal cubomanies” in the volume *Les orgies des Quanta*, conceived as an attempt to outrun through negation the anguish of natal trauma, the Oedipus Complex and the Castration Complex. About the curse inherited by “the axiomatic man of Oedipus”, the obsessive theme of his whole creation, Luca had spoken in greater detail in the poetical essays *Inventatorul iubirii* [*The Inventor of Love*], *Parcurg imposibilul* [*I Cover the Impossible*], and *Moartea moartă* [*The Dead Death*], published in a single volume in 1945. The solutions preferred instead of passive acceptance of the oedipal destiny were the re-invention of love in a completely new world, without past and reference points, the refusal of birth, of procreation, and even the suicide, which was seen as a “dialectical jump”, that is, a “negation of the negation of life”. Consequently, in *Moartea moartă*, the author (who would really commit suicide at the age of eighty, by jumping into the Seine) described five suicide attempts which he pretended to have already experimented.

10. See Annex 2.

11. *Ibidem*, p. 10.

12. Gherasim Luca, *Le vampire passif. Avec une introduction sur l’objet objectivement offert*, București, Éditions de l’Oubli, 1945, p. 9 [my translation].

13. See Annex 3.

14. See Annex 1.

Published in the same year, the manifesto *Critica mizeriei* [*Critics of Misery*] was polemically directed both against the old Surrealists grouped around Sașa Pană and the magazine *unu* (*one*), and against the tandem Luca-Trost, fact that already indicated the scission of the group. The authors accused the first generation of “modernists” of having treated the problem of the Surrealist image as a mere formal, mere “poetical” problem, and, therefore, of having seen in Surrealism an exclusively verbal revolution, a “starting point” for a new poetic experience, and not a more profound, spiritual, revolution that was to lead to the “total liberation of man”, as Breton had stated: “This *thoroughly formal, thoroughly poetical* preoccupation is indeed a unique product, specific to our avant-garde movements. It is due to this, on one hand, the set back of the new spirit in Romania, and, on the other hand, the confused, reactionary understanding of Surrealism, understanding also specific to Romania, and whose responsibility weighs entirely on the poets’ shoulders. It still persists in the mind of those who see in Surrealism «a verbal revolution», of those who *take Surrealism for a starting point*, without having ever had a real contact with all these.”¹⁵ The “imagism” of the poets Ilarie Voronca, Stephan Roll, Sașa Pană, etc. meant, therefore, a sterile preoccupation to produce artificial images without a profound motivation, and, consequently, incapable of provoking the lecturer’s “emotional shock”. On the other hand, the authors reproached Luca and Trost with the detachment from the spirit of Surrealism by the refusal of political action “in favor of a more and more blatant mysticism.”¹⁶

Indeed, Luca and Trost differed from the other Surrealists in a more intense preoccupation for theoretical approaches, as they tried to find Surrealism a specificity, to legitimate it esthetically. Trost, for example – probably the main theorist of the group –, revealed in several texts published between 1945 and 1947 the limits of the Freudian method of dream interpretation. Thus, in an essay entitled *Vision dans le crystal* (1945), he maintained that, by its attempt to reveal the latent contents of the dreams, psychoanalysis had reduced all of them to a few general laws, in spite of their practically infinite diversity, so that dreams “*concretely* different” had been considered to express identical aspects of the unconscious. In conclusion, the author proposed a new method of dream interpretation called *R’s Dreams*, a paradoxical combination

15. Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, București, Colecția Suprarealistă, 1945, p. 5 [my translation].

16. *Ibidem*.

between the Freudian method and the Dadaist recipe of poetry prescribed by Tzara in his well-known manifesto: since the erotic aspect of their manifest contents was obvious, each symptomatic phrase of the dreams could have been interpreted by using a handbook of erotic pathology fortuitously opened with a knife. The author even pretended that he had managed to conciliate thus the external hazard, which was purely mechanical (postulated by the Dadaists as the unique mechanism of reality), with the internal hazard of the unconscious: "This oniromancy seemed to offer me the means of connecting the dream to the outer reality, and as concerning its obsessively erotic aspect, a concrete means to find the latent sexual content, conferring thus the hazard a cryptesthesical value both subjective and objective."¹⁷

In another essay published in 1947, *Le même du même*, Trost resumed these issues by asserting that every dream is erotic in its latent content, and that the manifest content represents in fact the sublimation of some repressed desires. The mistake of psychoanalysis, in Trost's opinion, would reside in the attempt to reduce the erotic elements detected in dreams to certain symbols that could be rationally interpreted; nevertheless, these symbols do not exist but for the conscious, and the dreamy desire is "larger than that of the conscious."¹⁸ For example, if a woman sees in a dream a moonbeam, it means that the beam has *de facto* the functions of an erotic object, and not in a symbolic or metaphoric sense. In conclusion, "the content of the dream must be considered *directly* and not by analogy", since "it does not hide an erotic subject, on the contrary, it expresses it."¹⁹ That's why the significations of the dreams can not be grasped by using rational "ready-made" methods, but everyone should interpret himself his own dreams, and the unique "objective and scientific" method of doing this would be their "poetic consideration": "The dream asserts that the image is now the direct expression of the unconscious, or rather of that unconscious that tends to become conscious, when coming up against the conscious that, itself, liberated from repression, tends to become unconscious. The dream advances towards *perfect* insanity, and exactly in its image the superego tends to regain its unity in difference, the

negation of negation and the irreducibility of the world. The poetically considered image is the one that gives this exchange a concrete development."²⁰

It is difficult to say what Trost meant by "poetical consideration" of the dreams, since from the very beginning he tried to emphasize that this was "completely different from the literary, pictorial or metaphoric mode."²¹ Perhaps the texts grouped under the generic title *Le plaisir de flotter. Rêves et délires* could offer us a pretty satisfactory answer. Here we do not find the proper narration of certain dreams, but a delirious discourse which not only narrates certain facts, but also interprets them, by conferring them bizarre significations according to unknown causalities; therefore, the absurd emerges not only from the lack of logic of the related events, but especially from the narrator's aberrant interpretation of them, from the unexpected connections made according to his own logic, *sui generis*. Since the dream advances towards "perfect insanity", it means that the only discourse that can reveal its occult, trans-rational significations would be the one that approaches the most to the delirium of the insane. One of the texts in question begins like that:

"Ready to leave, the young woman can't elude herself from the madness of waiting, aggravated by that present that is offered to her at the departure. Standing next to her, a very scrupulous man can scarcely repress the interest she inspires to him. He tries on for long the shoes that a beautiful girl has put at his feet: the girl is charming, she could be a dreamer's model. The expression to fit like a glove silently passes over the voices of the dreamers.

Hesitating between a passionate, unconscious impulse and some contrary reflections, the young woman feels now in danger of death, but at the same time makes immense efforts to save the man from a certain death. She sees herself again, frightened, near some tombs. The primitive desire, under undecipherable symbols, betrays an obstinate and transitory relation: she's about to give in to the man. One can notice, at the center of this scene, some models that unconsciously attract solicitations and allusions.

The young woman suggests, by a lost gaze followed by a mute movement of the lips, that the miserable look of that man elongates his face. The quick oblivion of this moment is due to a trail of subtle powder that spreads all around: the old desire is now inverted, but the divergence does not appear yet. She now takes into

17. D. Trost, *Vision dans le crystal. Oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques*, București, Les Éditions de l'Oubli, 1945 [my translation].

18. Idem, *Le même du même*, see *Avangarda literară românească*, an anthology by Marin Mincu, București, Ed. Minerva, 1983, p. 488 [my translation].

19. *Ibidem*, p. 490.

20. *Ibidem*, p. 493.

21. *Ibidem*.

account some contradictory tendencies. The ornamentation of the scenery puts to advantage the couple that descends the stairs, and the young woman, followed closely by a few men, finds herself protected as of some ropes. The image of the rival loathed of jealousy is suddenly betrayed by an aggressive lust. (...)²²

After having arrived in Israel, in 1951, Luca and Trost wrote to Breton independently: the first sent him, among other things, several sets of transparent rectangular collages, versions of the older “cubomanies”, under the generic title *Transpercer la transparence*, and the second posted him a 76 pages manuscript entitled *L'Âge de la rêverie*, an obscure and prolix text in which the author tried to find solutions to surpass the “crisis” of Surrealism. In Trost’s opinion, the sources of the Surrealist action had to be searched in the *invisible*, that is, in the “sensitive unknown” which could not be rationally explained, but established and discovered only automatically: “We ourselves are this unknown to discover in the determinative halo of our own undetermined life by superior reasons.” Only by acting in the zone of the invisible with poetic methods, one could revolutionarily act towards the visible. Another concept directly related to the *invisible* is the *active dreaming*, considered to be superior to the *dream* because it could dialectically solve all antinomies: “that the nocturnal psychological dream made in the universe of determination the active dreaming is going to make in a universe of undetermined determination, beyond all antinomies.” Other “solutions” advanced by Trost are the replacement of the *personal objective hazard* with the *collective objective hazard*, of the *psychic madness* with the *supermadness* (“the pure madness of spirit, liberated from any psychological remainder”), the *implicitly theoretical eroticization*, etc. The perfectly tautological conclusion of the text is that *superreality* resides in life itself, and not elsewhere.

Like in the case of the poetry produced by the first generation of Romanian Surrealists (Ilarie Voronca, Stephan Roll, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, etc.), the lyrics created by the Surrealists of the second “wave” is characterized first of all by the total abolition of the borders between genders and species, between autobiographic confession, fiction and/or criticism, as the poet tries to express himself as completely as possible, in an uninterrupted, polymorph discourse that could be continued *ad infinitum*, since poetry is supposed to thoroughly reflect the existence. Yet unlike the Surrealist poetry before the war, the one produced

during this period (put *ab initio* “in the service of the Revolution”²³) is characterized by the tendency of programmatic *de-literarization* of the discourse, as the lecturer is incessantly irritated by a continuous series of “defiances and provocations” (A. Breton) which aim to purify his thought of the remainders (that is, the *clichés*) of his previous *literary* experience. As literature is identified with bourgeois conventionalism and philistinism *par excellence*, the Surrealist poet will wage a frenzied campaign against its demonic domination. This explains the ostentatiously prosaic language, the preeminence of trivial, shocking terms, in association with rebellious gestures which defy the bourgeois morality, and, on the other hand, the almost complete absence of tropes, that is, of the eminently *literary* figures. The poetic discourse is entirely “dictated by the image” (V. Teodorescu), as it is made exclusively of a succession of dream-like images out of premeditation, so that any symbolical or allegorical interpretation is from the very beginning excluded. If he is not determined to scandalize by all means decency, following the model of Geo Bogza, the Surrealist poet will try to express himself as completely as possible, by penetrating deeply into the unexplored territories of the unconscious, and by revealing the jewels of his pure *thought*²⁴, unaltered by any conventions (“reactionary” residua) imposed by his daily social existence. Obviously, these poetic images, unlike those produced by the first Surrealist generation of poets, are no longer fairylike, but possess a strong subversive content after the model of the “convulsive beauty” postulated by Breton.²⁵ At the core of these images one can easily grasp the *libido* (whose total liberation was considered by the Surrealists to be the premise *sine qua non* of the Revolution), often ostentatiously exhibited in violent images. Dialectically, though, *Eros* is permanently negated by the morbid instinct (*Thanatos*), so that the fairy miraculous is mingled with the nightmare generated by the anguish of death. That explains the omnipresence in the Surrealist imaginary of the symbols that belong to the “nocturnal regime of the image” (Gilbert Durand), with terrifying connotations – ghosts, mannequins, statues, malefic plants and animals, “dangerous landscapes” –, all meant to provoke, in Breton’s words, the lecturer’s “emotional shock”. The

23. Virgil Teodorescu, *Armonia contrariilor*, București, Ed. Cartea Românească, 1977, p.20 [my translation].

24. It is well-known that in the first manifesto of Surrealism (1924), Breton established a genuine antinomy between *thought* and *reason*.

25. “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”, said the author of *Nadja*.

22. D. Trost, *Le plaisir de flotter. Rêves et délires*, București, L'Infra-Noir, 1947 [my translation].

poetic discourse has an eminently visual character, as it generates the same effect as a painting or a movie. Otherwise significant is the Surrealists' intention to illustrate their texts with related plastic representations²⁶, thus transgressing the borders between artistic languages, which had been considered intangible so far. The "cubomanies" of the poet Gherasim Luca and the "pantographies" of the painter Dolfi Trost were in fact poems-paintings after the model of those created by Paul Éluard and Max Ernst, and of the „pictopoezia” [“paintingpoetry”] invented by Victor Brauner and Ilarie Voronca in 1924, in the most daring Romanian avant-garde magazine of that time, *75 HP*. The poet Virgil Teodorescu defined his “ocular texts” grouped under the generic title *Diamantul conduce mâinile* [*The Diamond Leads the Hands*], written in collaboration with Paul Păun and D. Trost, as “genuine plays”, “each numbering no less than 25 acts, yet concentrated like the homeopathic pills”²⁷ (of course, the intention of the authors was to stage a series of dreams). Other texts, such as *Amphitrite* by Gherasim Luca, look rather like theatrical or cinematographic screenplays than like genuine poems. Since poetry was considered to be an experience among others, a means of man's liberation and not an aim in itself, it had to be searched everywhere, beyond the stiff conventions of literature.

Meanwhile, following the method of “automatic writing” and according to Lautréamont's principle that “poetry must be written by all, not by one”, which had become the main axiom of Surrealist poetics, the Romanian Surrealists produced a series of collective texts in which, like in the case of the famous *Les Champs magnétiques*, each author's contribution is almost impossible to discern. These productions were meant to prove that poetry was no longer the privilege of a few persons, but could be written by anybody, as it was the most profound experience of the self. Three collective creations of this kind were even written with the participation of all members of the group, and one of them, entitled *Le sable nocturne*, was included in the catalogue of the international exhibition *Le surréalisme en 1947* organized in Paris by Breton and Duchamp. Obviously, beyond their inner incoherence, these creations had as a common theme the liberation of desire, as this definition of the “nocturnal sand” pointed it out: “Nocturnal sand: obscure room full of unknown objects that must be traversed in searching

for the unstable concretions of a desire that must be desired.” Also remarkable are the already mentioned “ocular texts” produced by Teodorescu, Păun and Trost, and the poetic aphorisms published by Teodorescu and Naum in 1946 under the title *122 de cadavre* [*122 corpses*], e.g.: “Before shutting the window, break it.” “Your hair is an apple impossible to paint.” “The liberty of poetry is the liberty of ideas bursting out of corpses.” “Only the one who distorts with precision can be considered a poet.”²⁸

As for the proper Surrealist poetry published at that time, first of all one must notice the radical experiments of Gherasim Luca and Virgil Teodorescu, who wrote phonetic poems after the model of the Dadaists Hugo Ball, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, etc. Poems like *Passionnement* or *Niciodată destul* [*Never enough*], written by Luca in 1947, exploit all the linguistic opportunities of the title-word, by the repetition and transmutation *ad libitum* of its syllables and phonemes, by their recombination with similar ones, and by phonetic plays which often generate absurd puns. Such subversive means of unwonted deconstruction and re-articulation of the poetic discourse were meant to create a new poetic language which was supposed to be pure, *sui generis*, completely liberated from any pragmatic / utilitarian function. The “prodigious stutter” (Gilles Deleuze) invented by Luca casts a new light on each word and on each phoneme by their fortuitous redistribution within the discourse, so that they permanently generate new significations. Poetry becomes thus an *ars combinatoria*, an incessant play, more or less innocent, with language. For example, the untranslatable poem *Niciodată destul* is developed from the word *proporțional* [proportional], which is decomposed and rearticulated in phrases with possibly subversive meanings, such as those centered in the word *popor* [people], e.g. *un porc de popor* [a piggy people], *rog popor să mori* [I beg you people to die], etc., with possible references to anti-Semitism and to the traumatizing experience of the War:

“propopopopoporpor porporporporți
porporțioporți porțioporporporți porporpopor
poporpopor
porporțiisorți proposorți proposorți prea mulți morți

26. One of the first models for these poetic-pictorial experiences was the volume *Les malheurs des immortels* published by Paul Éluard and Max Ernst in 1922.

27. Virgil Teodorescu, *op. cit.*, p.79 [my translation].

28. „Înainte de a închide fereastra, sparge-o.” „Părul tău e un măr imposibil de pictat.” „Libertatea poeziei e libertatea ideilor izbucnind din cadavre.” „Se poate numi poet numai acela care deformează cu precizie.” See Gellu Naum and Virgil Teodorescu, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, București, Colectia Suprarealistă, 1946 [my translation].

prea multe torțe propoforțe prea multe propoforțe
 propopropormor promoprotozor mori în zori
 proton
 proporproton care ton protonproprotoni care toni
 protoni propopropriul meu ploproprod
 aprodafrod proporafrodiziacprozaicpro propor
 porpor por în cor rog por pentru popor
 propor rog popor să mori
 contrapropopor fără bor la popor
 la cotor un singur por proporporpor
 proporproporți proporțiporți
 proporționproporționapro
 proporționpion prospion propor
 proporspion spion la pion la pian
 prosperi popor protosferă prompt la popor
 proporporpor
 proporporporporporc un porc de popor
 proporționpopor proporționapropro apropro
 asta propun propopropopun un porc
 de popor proporțional”²⁹

In 1940, Virgil Teodorescu wrote a *Poem în leopardă* [*Poem in Leoparda*], undoubtedly his most interesting poetic experiment. Defined by the author as a “dream in Leoparda”, the bilingual poem has a version in “Leoparda” (of course, an invented language like Hlebnikov’s “Zaoum” or Tzara’s “Maori”) and a version in Romanian, e.g.: “Sobroe algoa dooy toe fourod woo oon toe Negaru Hora urboe revoulud finoe wilot / entroe toe sarah dogarabasamahi aroe / toe strearom prapoi robarago oftanod hatun vehon ion maaring sculoest simprope uneor adaru iot soelof / anod dalar habai pirtoe guepasarah comienco smalol ynggggoe / voa woa foot coon oo arbar carbe / delanot vinwid serpantis especat sabroe toe goo into doas cotts fidusan gresseru”; “Within several days you will find your shadow that would grow blind without the North Pole / between both alternatives are made of diamond / the big river almost suffocated by so much darkness sticks to your thigh like a lizard when you get up in the morning / and there immediately begin in the empty forest the carnivore daydreams / and the trees take the shapes of the ancestors / killed at their bottom yellow cats assisted by snakes wash their bark in a total self-oblivion” [my translation]³⁰. Despite the

29. Gherasim Luca, *Niciodată destul*, Negația negației, București, 1947.

30. “Peste câteva zile îți vei găsi umbra care ar orbi fără Polul Nord / între amândouă alternativele sunt de diamant / marele fluviu aproape sufocat de atâta întuneric și se lipește de coapsă ca o șopârlă dimineața când te scoli / și imediat încep plimbările prin pădurea goală reveriile carnișiere / și copacii iau formele stră-

arbitrary character of the invention, a careful lecture reveals a pretty close correspondence between the two versions, as the poet tried to convince his readers that the “Leoparda” really existed, as well as Tzara had maintained that his “negro” poems had been in fact mere translations of poems from Africa and Oceania. After all, the purpose of this enterprise was to discover a pure poetic language analogous with the “original language” (*Urgedicht*) searched by the Expressionists, a language meant to signify exclusively on its phonetic level, by the sonority of the words and not by their conventional meaning.

As for the themes specific to Surrealist poetry, the most obsessive is, of course, *love*, or rather the *erotic magnetism* which involves all elements of the universe, including the inanimate objects; the recurrent motives are the *nocturnal journey*, the *city* (seen as a space of miraculous meetings, like in Breton’s *Nadja*), the *impossible metamorphoses* (according to the alchemical principle that anything can be transformed into anything), the *castle* and other Romantic *topoi*, the *maritime flora and fauna* (seductive and, meanwhile, malefic), the *demonic woman*, the *medium*, etc. In comparison with the poetry produced by the first Surrealist generation before the War, one can notice now an essential mutation in the way of perceiving the poetic image. Let us consider, for instance, a fragment of the poem *Calul erotic* [*The Erotic Horse*] by Gellu Naum, published in the volume *Vasco de Gama* (1940) [my translation]:

“Through this window you can see clearly like
 through a hoof of glass
 that breaks at the first touch of the asphalt
 hoof that becomes a flame burns the cities and
 the people
 hoof that runs on its own, throbbing like
 the heart of a bird
 hoof that rejoices like a child at the encounter of
 the living tree with leeches on its tips
 from which fruits are sucked through the leeches
 the good juice of the dream flows through these
 leeches
 they swell up till they swell the suffocated mouths
 the fingers search the throat pull it out and put it
 near the root of bread
 the root grows huge fills the horizon and from it
 millions of huge butterflies flow

moșilor / uciși la rădăcinile lor pisici galbene asistate de șerpi le spală coaja într-o totală uitare de sine.” See *Literatura românească de avangardă*, antologie de Gabriela Duda, București, Ed. Humanitas, 1997, p. 245.

butterflies with houses-like wings
 that produce the big winds
 butterflies painted on their back with nocturnal
 scenes
 big butterflies that bring about the sleep
 that pass their silent antennas through our heads
 and suck our dreams
 that crunch our face with ferocity
 and pull out of the contracted chest
 hands skilful in cast making”³¹

One can notice in these lines the almost complete absence of tropes, since the lyric discourse is no longer a translation of certain ideas, emotions or perceptions in the poetic code, but a close transcription of representations born in the unconscious, that is, in the absence of any premeditation. The images don't deliberately substitute anymore preexistent references to the objective reality, like in the case of the traditional metaphor, but must be perceived as realities in themselves. The discourse is built up entirely by the addition of dazzling images born from each other, and that proliferate *ad libitum*, in the absence of a semantic progression or of a hierarchy of the signifying units; it can be visualized just like a painting³² or like a cinematographic screenplay following the logic of a dream, as it produces the same effect as, for instance, the movies of Buñuel and Dalí (*Un chien andalou* and *L'Âge d'or*). There is almost no difference between the poem quoted above and Trost's "ocular texts" (which pretend to transcribe a series of dreams), since in both cases the narrator relates a succession of hallucinatory events perceived exclusively visually, and which are meant to provoke to the reader a shock analogous with the *Stimmung* described by Giorgio de Chirico in his

31. „Prin această fereastră se vede bine ca printr-o copită de sticlă / care se sparge la prima atingere a asfaltului / copită care devine flacăra arde orașele și / oamenii / copită care aleargă singură, zvâcnind ca / o inimă de pasăre copită care se bucură ca un copil când întâlnește / pomul viu cu lipitori pe sâni / din care fructele se sug prin lipitori / zeama bună a visului curge prin aceste lipitori / ele se umflă până umflă gurile sufocate / degetele caută beregata o scot cu grabă și o pun / lângă rădăcina de pâine / rădăcina crește imensă umple orizontul și din ea / curg milioanele de fluturi enormi / fluturi cu aripile cât casele / care produc vânturile cele mari / fluturi pictați pe spate cu scene nocturne / fluturi mari care aduc somnul / care își trec antenele tăcute prin capetele noastre / și ne sug visele / care ne ronțăie fața cu ferocitate / și scot din toracele crispat / mâini pricepute pentru făcut mulaje”, *ibid.*, pp.204-205.

32. Otherwise, the author declared that he began to write poetry after he had seen Brauner's first exhibition in Bucharest: his purpose was then "to write paintings".

memories and adopted with axiomatic value by Breton in the famous final phrase of the novel *Nadja*: "Beauty will be CONVULSIVE or will not be at all."

In the same poetical manner, Gellu Naum wrote short prose (see, for example, the volume *Medium* published in 1945), a very interesting novel called *Zenobia* (1985), and dramatic plays, such as: *Exact în același timp* [*Exactly at the Same Time*], *Insula* [*The Island*], *Ceasornicăria Taus* [*Taus Watchmaker's*], and *Poate Eleonora* [*Maybe Leonore*], the first published in 1945, and the other three in 1979. The emphasis on derision, black humour and surprise relates these plays either to the Dadaist farses or to the Theater of the Absurd. While exploiting the practices of psychic automatism, the texts in question deliberately parody sometimes different current conventions, such as mental clichés (like in E. Ionesco's plays), typical situations, literary myths, etc. *Insula*, for instance, seems to be an ironical rewriting of Robinson Crusoe's adventures. Yet, beyond the comic situations and puns (very similar to Ionesco's plays on words), one can notice the complete disappearance of both coherence and verisimilitude of the plot. Like in other Naum's creations, the text is built up by the arbitrary addition of new situations and characters, so that either the unity, the logic, the climax of the action, or the syntax of the characters have become pointless. It is obvious that such a type of scenic discourse was created on the basic principle that in the Surrealist theatre / poetry everything is allowed.

Also a very interesting poet, although less prolific than his colleagues, was Paul Păun, who, after having published 2 remarkable volumes, *Plămânul sălbatec* [*The Wild Lung*] (1939) and *Marea palidă* [*The Pale Sea*] (1945), quitted Romania for good and for all in the early fifties. Undoubtedly, the most interesting and purely Surrealist is the last volume, published otherwise in the *Colecția Suprerealistă* [Surrealist Collection]. Although it still contains metaphors, the single poem of the book is made of a succession of astonishing visual images of dreamy nature, created on the principle of the "objective hazard", in which one can immediately recognize the symbols specific to the Surrealist imagery – the sea, the desert, the corpses, the carnivore plants, the butterflies, the spiders, the birds of prey, the castles, the ghosts, the knives, the bottles, etc. –, as all of them are in fact unconscious projections of the *libido*. The central theme is love, which is dialectically related to death, so that the images have that "convulsive beauty" prescribed by Breton. The poem begins with a self-characterization of the lyric

character in unwonted images which suggest at the same time frenzy and desolation, delirious desire and magical attraction of the nothingness [my translation]:

“I wear between my lips the life of an egg
and between my still opened eyelids the algae of the
cry,
only the desert knows this terrible rain
passing together with the birds through the bones
of my face,
only the desert knows this bitter snow
in each opened hand, in the broken shoulders,
in each mouth of the heart.

I still wear on my fingers the smoke, the knife, and
the flower,
the skin of the corpse sweet like the arms of the
night,
its forehead of a silk stocking,
the tub filled with waves of leaves
where its hands hang down into the sea.

I don't have a more beautiful suit in the summer
nights,
I wear its transparent skin on my shoulders,
with the smile drawn over a liquid mask
like the hair leaned against a rock
I drive your body scattered on the knees of the
precipice
and the steps I lose are continued in the shadows of
the steps.

I wear now in my hands a burning lamp,
a small ship and a chicken's eye,
mounted on a piece of bread dipped into your
blood
I whisper the name of fire
I whisper the name of death as slowly
as the snake of tear on the skin full of tears
as slowly as their only shape made in the mouth
and fallen on the hands,
I keep in one hand the shape of the name of fire
and in the other the shape of the name of death,
mounted on a piece of bread dipped into your
blood
I look at the reciprocal burning of these strange
objects.”³³

The dialectics *Eros-Thanatos* can be noticed from the first lines, in the structure of the signifiers in 2 main semantic series that generate contrasting isotopies: on the one hand, the isotopy /desire/ - “life of an egg”, “opened hand”, “mouth of the heart”, “the flower”, “arms of the night”, “silk stocking”, “the tub”, “burning lamp”, “the name of fire”, etc.; on the other hand, the isotopy /extinction/ - “the algae of the cry”, “the desert”, “terrible rain”, “bitter snow”, “broken shoulders”, “the smoke”, “the skin of the body”, “waves of leaves”, “liquid mask”, “body scattered on the knees of the precipice”, “the name of death”, etc. Almost each image can be characterized by this ambivalence which perfectly illustrates Breton's concept of “convulsive beauty”, e.g.: “I wear between my lips the life of an egg / and between my still opened eyelids the algae of the cry”; “I still wear on my fingers the smoke, the knife, and the flower, / the skin of the corpse sweet like the arms of the night”; “like the hair leaned against a rock / I drive your body scattered on the knees of the precipice” etc. Besides, many symbols are ambivalent themselves, e.g.: *the sea, the algae, the hair, the rain, the birds, the knife, the blood* etc. As the title announces, the leit-motif of the poem is the sea, a symbol of the feminine genital organ, but also a projection of the morbid obsession of returning to the womb. The poetic imagery is dominated by elements belonging to the aquatic world – *the algae, the rain, the sea, the rivers, the lakes, the pool, the tub, the boat, the ships, the flooded room, the flooded city* etc. – and this preponderance of symbols of the *descent*, feminine *par excellence*, belonging to the “nocturnal regime of the image” (Gilbert Durand), suggests the subject's passivity and secret obsession of self-denying. The anguish, considered by Freud to be a psychic trauma caused by the child's separation from the mother at birth, is cast over the strange, hallucinatory landscapes, similar to those painted by Chirico,

rupți, / în fiecare gură a inimii. // Port încă în degete fumul, cuțitul și floarea, / pielea cadavrului dulce ca brațele nopții, / fruntea lui de ciorap de mătase, / baia umplută cu valuri de frunze / unde mâinile lui atârnă în apele mării. // Nu am costum mai frumos, nopțile vara, / port pielea lui transparentă pe umeri, / cu zâmbetul scos peste o mască lichidă / asemenea părului rezemat de o stâncă / plimb corpul tău risipit în genunchii prăpastiei / și pașii pe care îi pierd se continuă cu umbrele pașilor. // Port acum în mâini o lampă de flăcări, / o corabie mică și un ochi de găină, / urcat pe o pâine muiată în sângele tău / spun încet numele focului / spun numele morții atât de încet / cât șarpele lacrimii pe pielea udă de lacrimi / atât de încet cât numai forma lor făcută în gură și căzută în mâini, / țin într-o mână forma numelui focului / și în cealaltă forma numelui morții, / urcat pe o pâine muiată în sângele tău / privesc cum se ard reciproc aceste ciudate obiecte.” See Paul Păun, *Marea palidă*, București, Colecția Suprerealistă, 1945, pp.11-12.

33. „Port între buze viața unui ou / și între pleoapele încă deschise algele plânsului, / numai pustiul cunoaște această teribilă ploaie / trecând odată cu păsările prin oasele feței, / numai pustiul cunoaște această zăpadă amară / în fiecare palmă deschisă, în umerii

Dalí, Ernst, Tanguy etc., with desolating desert spaces populated only by spectra and corpses, sometimes by old, decaying pieces of furniture, with dark rivers on which strange objects and putrescent organs are floating at random, with empty castles haunted by ghosts, and with flooded rooms in which the poetic persona imagines himself wandering aimlessly, in a perpetual useless waiting [my translation]:

“And yet between us there’s a riddled veil,
there’s a wonderful pool
raised from all that falls from us, fumes or butterflies
that continue us, climb on us in an incestuous,
suffocating manner,
we open to the tossing eyes two sclerotic eyelids
and to the trembling hands a field of burning rots.

Between us there’s an inflammable veil
made of our flesh dusted by dreams,
it covers lakes and mountains, and a forest made of
birds,
it enters, prolonged with a fine lace, the mouth of
the wild animals,
it soaks a whole hand into the sex of the woods,
with a strange smile and the knife permanently
between the shoulders
and the skin that covers nothing but the distance
where the eyes can’t be seen anymore
and the hand led to the eyes
grows and flies silently.”³⁴

If expectation is the poetic persona’s permanent state, there is a secret barrier that inexorably separates him from his sweetheart (it could be an unconscious fear, like in Paul Delvaux’s paintings), a feeling of futility which constantly haunts him; and that explains the recurrence of symbols of aridity, of “catamorphic” symbols (of the fall), and also of “nictomorphic” symbols (Gilbert Durand) - *the water, the tears, the hair, the blood, the spiders* etc. -, like in the following

34. „Și totuși între noi e un voal ciuruit, / e o baltă superbă / crescută din ceea ce cade din noi, arbori sau fluturi / care ne continuă, care se urcă pe noi într-un mod incestuos, / asfixiant, / deschidem ochilor care se zbat două pleoape scleroase / și mâinilor care se clatină un câmp de putregaiuri aprinse. // Între noi e un voal inflamabil / făcut din carnea noastră prăfuită de vise, / el acoperă lacuri și munți și o pădure făcută din păsări, / el intră, prelungit cu o fină dantelă, în gura animalelor sălbatice, / el moaie o mână întregă în sexul pădurilor, / cu un zâmbet străin și cuțitul permanent între umeri / și pielea care nu acoperă nimic decât depărtarea / unde ochii nu se mai văd / și mâna dusă la ochi / crește și zboară-n tăcere.” See Paul Păun, *op. cit.*, pp.13-14.

lines: “Hidden so many times, / once by the plaster bandages hanging down of them, / once by the swarm of spiders and insects inside these bandages / and once by my pity, dressed in an executioner, in a corpse, / between you and the stretched hands that tremble / the animals fall to the ground filled with rags, / oxen and big animals fallen from the heights / crash between you and my stretched hands” [my translation].³⁵ Threatened by countless dangers, the poetic persona sees himself passing “heavily armed with knives, scissors, and a few immense magnifying glasses”³⁶ (sexual symbols), while his sweetheart remains far away, “absent and drowned in laces” [my translation].³⁷ The obsession with erotic failure also appears in the alienation of the objects that populate the spaces of the imagery (which appear in totally unfit contexts), and in the reification of beings, which are transformed into inert, lifeless things, *e.g.*: “I take off my clothes and go to bed with this corpse puppet” [my translation].³⁸ The poem ends with a strong feeling of solitude and desolation [my translation]:

“Now on the field there are many beds
of steel, with their pillows and sheets hanging down
in the wind,
everybody’s left
or I have to sleep in all these skeletons.
Behind there’s the smoke,
all around, suffocating, the melted landscape
breathes deeply, stops, breathes,
it’s a battlefield
where I’m alone
and where somebody must fall at a precise hour

Surrounded by the haze of the nebulas,
with eyes of rain before dawn,
with breasts of kiss,
with lonely mouth, with hopelessly lonely breasts,
with the hair a wall demolished by volleys of shots,
surrounded by sleep,
with the hip of the cushion of nothingness leaned

35. „Ascunsă de atâtea ori, odată de pleoape, / odată de aparatele ghipsate atârinate de ele, / odată de roiul de păianjeni și insecte mișunând în aceste aparate / și odată de mila mea, îmbrăcat în călău, în cadavru, / între tine și palmele care tremură întinse / animalele cad la pământ umplute cu cârpe, / boi și mari animale întegi căzute din mari înălțimi / se zdrobesc între tine și mâinile mele întinse.” See Paul Păun, *op. cit.*, p.14.

36. “înarmat până-n dinți cu cuțite, cu foarfeci și câteva lupe imense”, *ibid.*, p.14.

37. “absentă și înecată în dantele”, *ibid.*

38. “mă dezbrac și mă culc cu această păpușă cadavru”, *ibid.*

against the mountains,
 loved
 and so many times, so many times untouched, lost,
 found,
 look how I pass by you with white lips
 a small ant opens in the forehead a large field
 and threads of blood spoil your beautifully
 rummaged suit.

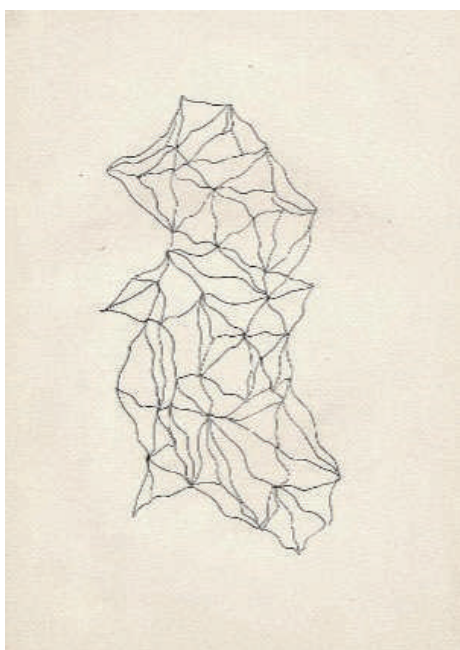
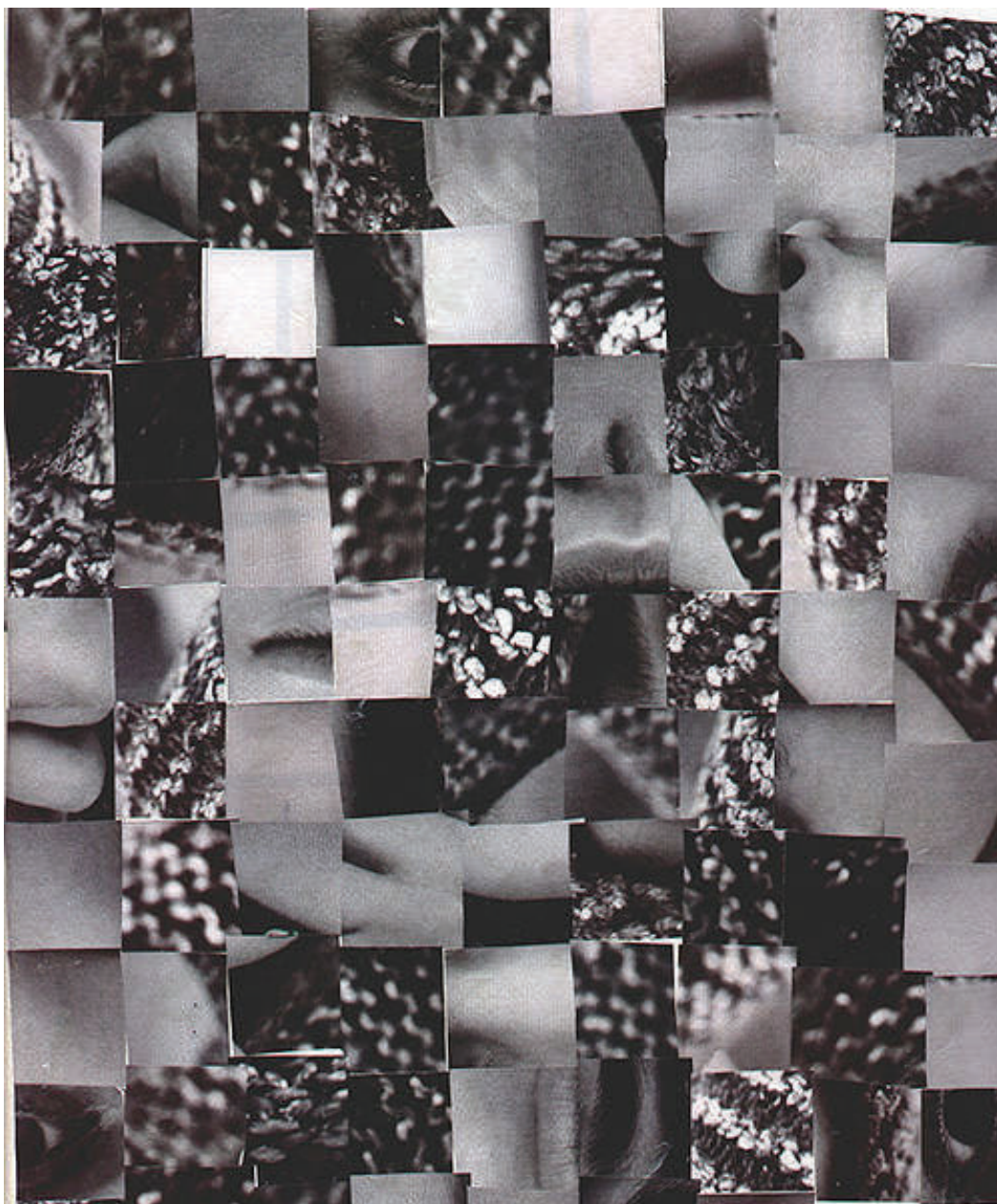
Thus, in the city flooded beyond the big oceans,
 your steps flow silently near a single burning flower,
 you move your lips, your lips like two permanently
 mobile puppets
 one of the color of the sky, smelling like a watch,
 the other
 of the color of the land you leave
 absolutely empty of any human presence.”³⁹

A phenomenon vast in scope and of decisive impact on the post-War literature, the Romanian Surrealism meant a radical renewal of the poetic sensibility and an essential change of the aesthetic paradigm. However, it didn't mean only the settling of a new formula of writing, but also a genuine spiritual revolution on all levels of art, culture, and even of the existence. Therefore, its reconsideration at its true value after a long period of official marginalization has become nowadays a real necessity.

39. „Pe câmp se întind acum foarte multe paturi / de fier și cu pernele, cearcafurile atârând între ele bătute de vânt, / a plecat toată lumea / sau eu trebuie să dorm în toate aceste schelete. / La spate e fumul, / de jur împrejur, sufocant, peisajul topit / răsuflă adânc, se oprește, răsuflă, / e un teren de duel / în care sunt singur / și unde trebuie să cadă cineva la o oră precisă. // Înconjurată de aburul nebuloaselor, / cu ochii de ploaia dinaintea dimineții, / cu sânii de sărut, / cu gura singură, cu sânii singuri pe lume, / cu părul un zid dărâmat de salve de gloanțe, / înconjurată de somn, / cu șoldul din perna neantului rezemată de muși, / iubită / și de atâtea ori pierdută, găsită, / iată cum trec lângă tine cu buzele albe / o mică furnică deschide în frunte o largă câmpie / și aște de sânge îți strică frumos răvășita ținută. // Așa, în orașul inundat până dincolo de marile oceane, / pașii tăi curg în tăcere lângă o singură floare în flăcări, / miști buzele, buzele ca două păpuși perpetuu mobile / una de culoarea cerului, cu miros de ceasornic, cealaltă / de culoarea pământului pe care îl lași / absolut gol de orice prezență umană.”, *ibid.*, pp.20-21.

REFERENCES

- [1] *Avangarda literară românească*, antologie de Marin Mincu, București, Ed. Minerva, 1983
- [2] Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Ed. Gallimard, 1985
- [3] Breton, André, Éluard, Paul, *Notes sur la poésie*, Paris, G.L.M., 1936
- Breton, André, Soupault, Philippe, *Les Champs magnétiques*, Paris, Ed. Gallimard, 1976
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2000
- Durozoi, Gérard, Lecherbonnier, Bernard, *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Paris, Librairie Larousse, 1972
- Literatura românească de avangardă*, antologie de Gabriela Duda, București, Ed. Humanitas, 1997
- Luca, Gherasim, *Inventatorul iubirii, urmat de Parcurg imposibilul și de Moartea moartă*, București, Ed. Negația negației, 1945
- Luca, Gherasim, *Niciodată destul*, București, Ed. Negația negației, 1947
- Luca, Gherasim, *Les orgies des Quanta. Trente-trois cubomanies non-oédipiennes*, București, Surréalisme, 1946
- Luca, Gherasim, *Le vampire passif. Avec une introduction sur l'objet objectivement offert*, București, Éditions de l'Oubli, 1945
- Luca, Gherasim, Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, Trost, *Eloge de Malombra. Cerne de l'amour absolu*, București, Surréalisme, 1947
- Luca, Gherasim, Trost, D., *Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, București, Surréalisme, 1945
- Luca, Gherasim, Trost, D., *Présentation des graphies colorées, des cubomanies et d'objets*, București, „Independența”, 1945
- Matthews, J. H., *Languages of Surrealism*, University of Missouri Press, Columbia, 1986
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Ed. Univers, 2003
- Naum, Gellu, *Insula. Ceasornicaria Taus. Poate Eleonora*, București, Ed. Cartea Românească, 1979
- Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, *Critica mizeriei*, București, Colecția Suprarealistă, 1945
- Naum, Gellu, Teodorescu, Virgil, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, București, Colecția Suprarealistă, 1946
- Păun, Paul, *Marea palidă*, București, Colecția Suprarealistă, 1945
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Minerva, 1990
- Sass, Louis A., *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Harvard University Press, 1996
- Tănase, Stelian, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Ed. Polirom, 2008
- Teodorescu, Virgil, *Armonia contrariilor*, București, Ed. Cartea Românească, 1977
- Trost, D., *La connaissance des temps. Avec un frontispice et sept pantographies*, București, Surréalisme, 1946
- Trost, D., *Le plaisir de flotter. Rêves et délires*, București, L'Infra-Noir, 1947
- Trost, D., *Vision dans le crystal. Oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques*, București, Les Éditions de l'Oubli, 1945
- Virmaux, Alain and Odette, *Les grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994



© Julius Gross Tzara.
 Danke für Ihre Kärtchen
 von mir ist nicht
 was für Prosa
 Gross Arp nicht.
 Singsangem bin
 mirin Luftem fesseln
 H. G. Segal
 fesseln bin Gross
 Arp. u. Tzara.



Giovanni Rotiroti

„LIBÉRER LE SOUFFLE, ET CHAQUE MOT DEVIENT UN SIGNAL”. DESPRE POEMELE GRAFICE ALE LUI GHERASIM LUCA

SYNOPSIS:

*This article is focused on a book by Gherasim Luca, entitled *La voici La voie Silanxieuse*. This book, published posthumously in 1997, is born at the intersection of visual and linguistic forms of expression. This is a collection of “cube-manias” and “picto-poems”, in which a floating world of calligrams appears; Gherasim Luca uses the simplest element, that is, the dot. Through the multiplication of points, Luca lets lines, geometric shapes, letters and a few words appear, as if on a white page. The author aims to indicate the silence of the writing. The point represents the limit between word and silence, that is the link between silence and word. And only a faint echo of the event of writing will persist in the inscription itself, making the voice leak out of silence. Gherasim Luca explores not only in this book the dimension of the preconstituted meaning, codified in an allusive sense, but he also makes the readers meet the logic of the signifier which is at the basis of the concatenation of the letters and points. Starting from this significant chain of differential elements, it is possible to retroactively and historically identify subjective meanings that point to the personal and often traumatic events experienced by Gherasim Luca in Romania.*

Keywords: Avant-garde literature, Comparative literature, psychoanalysis, friendship, Surrealism, Romanian literature

În ultima carte dedicată lui Gherasim Luca, Petre Răileanu afirmă că „pictorii suprarealiști au mers cu experiențele lor până în punctul care le permitea contemplarea invizibilului și transpunerea lui în vizibil. Ultima treaptă a expresiei poetice este tăcerea”¹. În acest sens, Răileanu face o comparație cu Paul Celan, prieten cu Gherasim Luca încă de pe vremea revoluției suprarealiste de la București. Dacă Paul Celan recurgea la ultima silabă a cuvântului ca să dea la iveală tăcerea, Gherasim Luca găsisse altă metodă de a înlocui cuvântul, pornind de la opera pictorică a lui Victor Brauner: «„ontophonie» sau «silensophone»: un ecou îndepărtat al sintagmei «pictophone musique colorée» ce desemna un aparat construit de Victor Brauner și anunțat în 1924 în *75 HP* ca invenție a secolului”². Acest tip de experiență e

consemnat în cartea lui Gherasim Luca intitulată *La voici La voie Silanxieuse*³. Volumul, publicat postum în 1997, se naște din încrucișarea formelor de expresie vizuale și lingvistice. Sub aspect tipografic, François Di Dio – fondatorul editurii Soleil Noir –, l-a realizat în forma unui bloc de desen. În lumea fluctuantă a caligramelor din această culegere de „cubo-manii” și „picto-poezii” Gherasim Luca utilizează elementul cel mai simplu, anume punctul. Prin multiplicarea punctului, artistul face să apară linii, forme geometrice și câteva cuvinte, ca și cum pe albul paginii autorul ar dori să indice tăcerea

1. Petre Răileanu, *Gherasim Luca – poezie ontofonie, urmat de Gherasim Luca este o femeie*, Tracus Arte, București, 2019, p. 244.
2. *Ibid.*, pp. 244–245.

3. Gherasim Luca, *La voici La voie Silanxieuse*, José Corti, Paris, 1997. În legătură cu această carte, Petre Răileanu scrie: „Apogeul acestui tip de experiență este cartea apărută postum *La voici La voie Silanxieuse*, în care textele de o extraordinară precizie, asemenea frazelor unui oracol, și desenele din linii punctate, un fel de radiografie misterioasă a undelor ce se intersectează în univers, formează împreună o hieroglifă care ține captivă tăcerea” (P. Răileanu, *Gherasim Luca – poezie ontofonie*, p. 244).

scriiturii. Punctul reprezintă limita dintre cuvânt și tăcere, adică punctul de legătură dintre tăcere și cuvânt, iar în inscripție nu va mai dăinui decât un ecou slab al evenimentului scriiturii, lăsând astfel să răzbată glasul tăcerii. Cu această ultimă operă Luca nu doar ne introduce în dimensiunea semnificatului preconstituit, cifrat în sens aluziv, ci ne pune în fața logicii semnificatului grafic aflat la baza concatenării literelor și punctelor. Și tocmai pornind de la această interdependență semnificativă între elemente diferențiale e posibil să identificăm, retroactiv pe plan istoric, semnificații particulare și subiective care fac aluzie la întâmplări personale, adeseori traumatice, trăite de Gherasim Luca în România.

Opera lui Luca e „proteiformă”, cum scrie Isabelle Chol. E o scriitură elaborată pornind de la semnificatul fonetic și grafic, în care experimentarea literară și artistică își găsește propriul punct de articulare nu doar în sens lingvistic, ci și vizual⁴. Vom clarifica acest aspect deosebit al artei lui Gherasim Luca – unde punctul reprezintă limita dintre cuvânt și tăcere, adică punctul de legătură dintre tăcere și cuvânt – citind un fragment din 1960 unde autorul își enunță poetica în mod explicit:

Il m'est toujours difficile de m'exprimer en langage visuel, il pourrait y avoir dans l'idée même de création quelque chose qui échappe à la description passive, telle qu'elle découle nécessairement d'un langage conceptuel. Dans ce langage qui sert à désigner des objets, le mot n'a qu'un sens, ou deux, et il garde la sonorité prisonnière. Qu'on brise la forme où il s'est englué, et de nouvelles relations apparaissent. La sonorité s'exalte, des secrets endormis au fond des mots surgissent. Celui qui les écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique simultanée à l'adhésion mentale. Libérer le souffle, et chaque mot devient un signal.

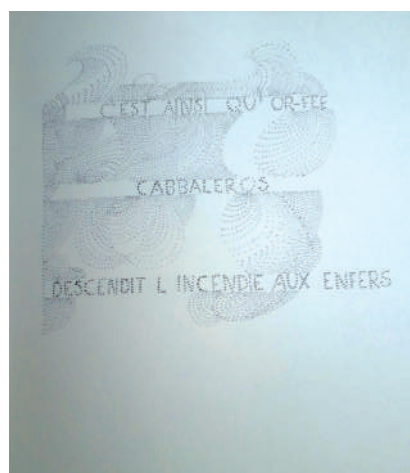
Je me rattache vraisemblablement à la tradition poétique, tradition assez vague, et de toute façon illégitime. Mais le terme même de poésie me semble confus, je préfère ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n'est que le support matériel d'une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition, je m'applique à dévoiler ma résonance d'être.

Le poème est un lieu d'opération, le mot y est soumis à une série de mutations sonores, chacune de

ses facettes libère la multiplicité de sens dont elles sont chargées. Je parcours aujourd'hui une étendue où le vacarme et le silence s'entrechoquent, où le poème prend la forme de l'onde qu'il a mise en marche. Mieux, le poème s'éclipse devant ses conséquences. En d'autres termes, je m'oralise, m'apostrophe. Le poème de départ sur cette voie – et le mot voie je le vois ici terminé par un e muet aussi bien que par un x –, ce point de départ pourrait bien être ce poème «Passionnement» qui prolonge toutes les virtualités du mot Passionnement. Je prends l'esprit à la lettre⁵.

Poezia în chestiune, unde vacarmul și tăcerea se întâlnesc și se ciocnesc, este *SILENSOPHONÉ*⁶, prezentă în volumul *La voici La voie Silanxiouse*. E vorba de un picto-poem alcătuit din nenumărate puncte și litere dispuse pe albul paginii. Câteva pagini din *La voici La voie Silanxiouse* par să se inspire din inscripții antice gravate pe blocuri de piatră, în principiu epigrafe, al căror scop e să transmită memoria unui eveniment, să divulge un „mesaj” capabil să ajungă la un număr cât mai mare de cititori destinatari. Dar, spre deosebire de inscripțiile antice, care sunt statice, scriitura lui Luca se configurează drept ceva dinamic, rezultat dintr-un gest, dintr-o mișcare a corpului. Astfel, poemul grafic al lui Luca se naște din intersectarea mai multor sisteme de reprezentare, plastice și lingvistice, redând sens aspectului grafic și vizual al literei. În același timp însă, jocurile operate de poet asupra limbajului tind să deconstruiască raportul tradițional dintre semn și referent.

E cazul tipic al lui Orfeu, unde asistăm la transformarea lui Orphée în „Or-fée”⁷.



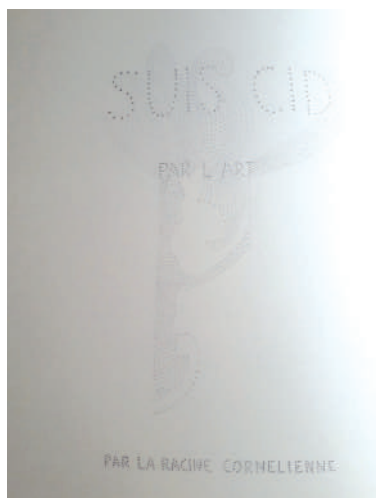
4. Isabelle Chol, *La morphologie de la métamorphose dans l'œuvre de Gherasim Luca*, în *L'Art en toutes lettres : Écrits d'artistes francophones et roumains*, Études réunies et présentées par R. Lascu-Pop și E. Levéel, Casa cărții de știință, Cluj-Napoca 2013, pp. 67–79.

5. Gherasim Luca, „Je m'oralise”, în *Europa*, nr. 1045: *Gherasim Luca (1913–1994)*, mai 2016, pp. 91–92.

6. Gherasim Luca, *La voici La voie Silanxiouse*, p. 51.

7. *Ibid.*, p. 17.

Dacă Orfeu întors din Hades e figura poetului-muzician care transformă făpturile și lucrurile, după toate aparențele cu „Or-fée”, despărțit prin cratimă, Gherasim Luca alege calea tăcerii. Artistul nu se limitează să transforme lucrurile, ci transformă continuu însăși poezia la nivel plastic, în sensul că valoarea plastică a operei aparține ordinii mișcării stabilite de desen. Creația punctiformă articulează vederea („vision”⁸) în undă („visionde”⁹), vederea vidului („visiondevide”¹⁰), a morții („mort”¹¹), a sinuciderii („suicide”¹²). Cea din urmă („suicide”) e sugerată de jocul de cuvinte sau de omonimiile legate de tragicomedia lui Corneille *Le Cid*: „SUIS CID”, adică „eu îl urmez pe Cid” sau „eu sunt Cid”, unde -cid din numele Cidului provine din sufixul latinesc *-cidium*, format de la tema verbului *caedere*, care înseamnă „a tăia, a ucide”. Îl întâlnim ca al doilea element de compunere a cuvintelor, unde înseamnă „ucidere”, de pildă în infanticid, genocid, paricid etc. – toate motive aparținând lexicului aluziv al lui Luca. De asemenea, toate se găsesc printre principalele lui obsesii despre trecutul românesc, obsesii ce reies la suprafață în prezent ca un fel de întoarcere a refulatului în formă spectrală.



Între tăietura și discontinuitatea desenului, sugerată de alegerea punctelor, nu a liniei continue, Gherasim Luca păstrează numele miturilor sau figurilor literare în materialitatea lor semnificativă: *Le Cid* al lui Corneille devine „SUIS CID / PAR L'ART / PAR LA RACINE CORNELIENNE”¹³ ori, cum am văzut deja, Orphée devine „OR-FEE”¹⁴, cu cratimă. Dacă analizăm mai îndeaproape imaginea „C'EST AINSI QU'OR-FEE

/ CABALLEROS / DESCENDIT L INCENDIE AUX ENFERS”, descoperim un joc de cuvinte între CABALLA (care se referă la tradiția esoterică a misticii ebraice), EROS, CABALLEROS (amintind de perioada când Luca militase contra franchiștilor în Războiul Civil Spaniol) și LITERA L, aceasta din urmă fiind un cadou deosebit pe care Luca i-l trimite de la distanță lui Breton, aflat în exil. LITERA L, așa cum vedem în cartea *Le Vampire passif*⁵, este un „O.O.O”, adică un obiect oferit obiectiv lui Breton.

Mai mult, răsfoind în continuare *La voici La voie Silanxieuse*, găsim expresia „AU MONDE POURRIEN AU MONDE”, ce evocă un pasaj din *Inventatorul Iubirii*, compus în 1943, unde citim: „Totul trebuie reinventat, nu mai există nimic pe toată lumea”¹⁶. Într-un alt desen deja citat, „VISIONDE”, observăm rotația silabelor „VI”, „DE”, „ON”, „SI”, legate de axele punctate de tăcere și urmate de repetiția obsesivă „VISIONVIDE”. Acest desen deosebit amintește de incipitul altui text, *Autres secrets du vide et du plein*, prezent în *Héros-Limite*, primul volum publicat de Gherasim Luca în Franța, în 1953, unde citim: „le vide vidé de son vide c'est le plein / le vide rempli de son vide c'est le vide / le vide rempli de son plein c'est le vide / le plein vidé de son plein c'est le plein”. După ele apare un triunghi care include cuvintele: „MORT” și „MORTE”, tot un citat, mai precis din *Moartea Moartă*, text publicat de Gherasim Luca la București la sfârșitul Războiului Mondial, după ce încercase să descrie cinci tentative de sinucidere, într-o perioadă când se temea că va fi deportat în lagărele de exterminare din Transnistria.

În sfârșit, înainte de „SILENSOPHONE” putem observa penultimul desen din încheierea culegerii *La voici La voie Silanxieuse*¹⁷. E vorba despre „FEU”, omagiu aluziv adus de Gherasim Luca piesei ionesciene *Cântăreața cheală*. Într-adevăr, în *Cântăreața cheală* scena-cheie e cea în care slujnica familiei Smith, Mary, dă buzna și recită poezia intitulată, întocmai, „le Feu”, dedicată Căpitanului („En l'honneur du Capitaine”): „Les polycandres brillaient dans la nuit / Une pierre prit feu / Le château prit feu / La forêt prit feu / Les hommes prirent feu / Les femmes prirent feu / Les oiseaux prirent feu / L'eau prit feu / Le ciel prit feu / La cendre prit feu / La fumée prit feu / Le feu prit feu / Tout

8. *Ibid.*, p. 13.

9. *Ibid.*, p. 26.

10. *Ibid.*, p. 27.

11. *Ibid.*, p. 25.

12. *Ibid.*, p. 22.

13. *Ibidem*.

14. *Ibid.*, p. 17.

15. Cf. Gherasim Luca, *Le vampire passif*, José Corti, Paris, 2001, pp. 20–21.

16. Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de Ion Pop, Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 231.

17. Gherasim Luca, *La voici La voie Silanxieuse*, ed. cit., p. 49.

prit feu / Prit feu, prit feu”¹⁸. Pornind de la „Tout prit feu”, adică pornind de la acest eveniment nemaiauzit, în antipiesa ionesciană cuvintele, frazele, silabele vor fi dezintegrate, iar limbajul va fi îngropat definitiv. E trăsătura ororii despre care dă mărturie Ionesco în scena dramaturgică din *Cântăreața cheală* după oribila experiență a Auschwitzului, după descoperirea crematoriilor și a trenurilor morții în România, după oroarea totalitarismului ideologic. Pentru Ionesco, așadar, ca și pentru Gherasim Luca, nu a fost vorba doar despre distrugerea lumii, a bărbaților, a femeilor: omenirea a asistat în primul rând la omorârea cuvintelor. În legătură cu lagărul de la Auschwitz, redăm câteva versuri dintr-o poezie a lui Luca: „le rescapé d’Auschwitz / et le rescapé SS / s’interrogent / au tribunal de Francfort / Comment condamner au nom de la loi / le crime commis au nom de la loi / Comment pardonner au nom de la loi / le sang versé au nom du sang / La question / dépasse la réponse”¹⁹. Oricum ar fi, nu putem exclude posibilitatea ca referința la „Feu” să se coreleze cu faimoasa poezie a lui Louis Aragon *Front rouge*, apărută în 1931, care a făcut multă vâlvă în Franța și care va marca probabil cotitura poetică a lui Gherasim Luca în România spre angajamentul politic în favoarea proletariatului. Într-adevăr, în 1933 îi va ataca în presa de stânga pe „Cavalerii modernismului” din „Tânăra generație”, adică pe „CABALLEROS”, cum spuneam. De asemenea, în articolul programatic *Poezia pe care vrem să o facem* (scris împreună cu Geo Bogza, Paul Păun, Perahim), va sublinia miza avangardei poetice și revoluționare române. Mai exact, acești autori avangardiști, ca Gherasim Luca, Geo Bogza și ceilalți algiști, doreau să facă front comun împotriva răspândirii fascismului și nazismului în România anilor ’30. Ei urmăreau crearea unei literaturi care să militeze împotriva oprămirii, împotriva poeziei abstracte și intelectualiste a cavalerilor modernismului. În documentul programatic amintit citim că, împotriva poeziei abstracte și intelectualiste care nu are nicio legătură „cu viața dintotdeauna și mai ales cu viața de azi”, poezia trebuie să devină mijloc suprem de expresie, un instrument capabil să limpezească și să precizeze „formele de viață”, trebuie să fie în stare să-i cânte tendințele cele mai obscure. Membrii acestui grup avangardist și „proletar” își propuneau „să facem o poezie a timpului nostru, în care o imensă dramă a umanității” se petrecuse deja. Din acest motiv, afirmau

18. Eugène Ionesco, *La cantatrice chauve*, în Id., *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1954, p. 51.

19. Gherasim Luca, *Paralipomènes*, José Corti, Paris, 1986, pp. 26-27.

vehement că poezia lor nu era obligată să fie „cântec de alinare”, ca aceea a „cavalerilor modernismului”, ci trebuia să exprime forța unei „uriae tragedii colective” și „frumusețea puternică a unei catastrofe”²⁰.



Prin „FEU”, artistul încearcă aici, la distanță în timp, să exprime inexprimabilul, reprezentând grafic nereprezentabilul. Din acest punct de vedere, ansamblul desenelor din *La voici La voie Silanxieuse* poate fi conceput, așadar, ca experimentarea vizuală a ceea ce trece dincolo de limita privirii. Pe pagină se vede o formă, mai bine zis o formă umplută cu ajutorul unei inscripții care indică vidul ori moartea – cum ne amintesc epigrafele funerare. Prin urmare, calea tăcută care duce la creație este aceeași cale care duce la moarte. Nu e doar o cale („voie”), ci și o voce („voix”) indicată la nivel grafic printr-un enigmatic X. Într-adevăr, în această carte deosebită Gherasim Luca nu arată doar calea („voie”), ci încă din titlul culegerii evidențiază și prezența mută a vocii, prin X-ul conținut în „silanXieuse”²¹. Din punct de vedere vizual e vorba despre un „phonème égaré”²², un fonem rătăcit care trăiește în silaba sa inițială – „et vit dans sa syllabe initiale”²³ – și care provine de la un „Dieux-mouche”²⁴, de la un „zzz” semnalat printr-un asterisc, adică printr-un zumzet între Logos și Eros. În opinia lui Luca, trebuie să ascultăm această mare surdă

20. Cf. Geo Bogza, Paul Păun, Gherasim Luca, S. Perahim, „Poezia pe care vrem să o facem”, în *Avangarda românească*, Antologie, studiu introductiv, cronologie, referințe critice și note de Ion Pop; postfață de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. 245-249.

21. Gherasim Luca, *La voici La voie Silanxieuse*, ed. cit., p. 9.

22. *Ibid.*, p. 31.

23. *Ibid.*, p. 14.

24. *Ibid.*, p. 39.

(„écoutouns la grande sorde”), adică X-ul din „La voici La voie SilanXieuse”, care se plasează în centrul tăcerii asemenea unei necunoscute²⁵.

În *La voici La voie Silanxieuse* există, deci, un X care se distinge pe fundalul tăcerii aflate nu în afara limbajului, ci în interiorul lui. Prin acest X Gherasim Luca pune în scenă dimensiunea diferențială și tăcută a limbajului, dimensiune care rămâne mută în voce. În această carte cu totul aparte artistul arată că există o tăcere și o voce care dialoghează cu cuvântul și care vor să spună ceva. Însă și în *La voici La voie Silanxieuse* există o tăcere care se închide în sine și nu trimite la cuvinte, deoarece această tăcere își e suficientă sieși, e absolută, dezlegată de cuvânt. E o tăcere care se manifestă ca semnificant pur, în care toate posibilitățile de atribuire a sensului se anulează, din moment ce tăcerea nu se explică și nu se descrie prin tăcerea însăși, ci prin intermediul vocii. Ce se întâmplă însă în această tăcere? După cum s-a văzut, vocea continuă să zumzăie ca o muscă în zbor, emițând un sunet surd caracteristic, vibrant și insistent. Însă acest bâzâit e o voce care scapă limbajului, oricărui limbaj. Vocea trece și se expune vederii ca un fum, dă impresia că invadează, exprimă dorința de a trece, de a trece prin viață, de a fugi dintre zidurile închise, de sârma ghimpată, de frontierele imposibil de traversat, caută să fugă de războaie, de toate felurile de rasism, cere dreptul să treacă. Nimic n-o poate învinge, nici exilul, nici închisoarea, nici moartea.

Cu această ultimă operă, Gherasim Luca este și astăzi în mișcare, asemenea unui spectru care bântuie prin Europa însoțind popoarele-fantasmă, popoarele migrante care cer dreptul sacru al ospitalității. Acesta este, în fond, „mesajul” lui Gherasim Luca, păzit la modul virtual în tăcerea din *La voici La voie Silanxieuse*: condiția umană a devenit substanțial nomadă, așadar am ajuns într-un moment din istoria omenirii când raportul dintre nomadism și teritorialitate se răstoarnă. De aici ideea, dragă autorului nostru, că noul subiect politic virtual nu vor fi atât proletarii – pe care în România Luca dorea să-i erotizeze cu poezia lui revo-

rătătorii, exilații, cei fără patrie, corpurile nefericite, cei azvârliți de colo-colo, cei fără apărare. Altfel zis, noul proletariat mondial va fi constituit de migranți, nomazi și *sans-papiers*.

Așadar, *La voici La voie Silanxieuse* conține un apel, o apostrofă lansată de Gherasim Luca pe care noi suntem chemați să o ascultăm, în tăcerea fiecărui răspuns, ca pe ecoul unui îndemn rătăcit: „Voiam doar să abandonez o lume unde nu mai e loc pentru poeți” e ultimul mesaj scris de Gherasim Luca soției înainte de a se sinucide lăsându-se înghițit de apele Senei în martie 1994, repetând astfel destinul ineluctabil al prietenului Paul Celan, care „a ales” să se lase ucis tot de apă, aruncându-se de pe Pont Mirabeau în 1970, copleșit de oroarea fantasmelor scabroase ale nazismului.

Din acest punct de vedere, Gherasim Luca a ocupat în Occident un loc de excepție, locul celui exclus, al celui care n-a primit drept de azil, de cetățenie, unde excesul în vârful edificiului social (liderul) trebuie integrat printr-un un exces la bază, de către cei care nu au o parte în corpul social, cei pe care Rancière îi numește „la part des «sans-part»” („partea celor fără de parte”)²⁶. Tocmai pornind de la această referință hiperbolică – adică de la o subiectivitate pasionată politică, asumând sciziunea și falimentul subiectului – e necesar să se producă ori să se reinventeze un inconștient („remplacer le Réel par le Possible et anticiper leur confusion”²⁷). Un inconștient capabil de proiecție spre viitor („Pensée et Désir à la recherche du jamais-vu, Volonté et Action au service du jamais-fait”²⁸) și de o politică de emancipare care să dea voce celor nereprezențați, celor care trăiesc, de fapt, fără a fi văzuți, într-un mod aproape spectral, la marginile câmpului social. Trebuie, așadar – tot în cuvintele îndrăgostite ale lui Gherasim Luca din *Le secret du vide et du plein* –, să facă negativitatea dorinței operative, într-o oscilație interminabilă și neconciliată („Splendeur et Blessure. Blessure et Blessure”²⁹), o negativitate indestructibilă care se cuibărește în inima identității („Cicatrice”³⁰), în adâncul incandescent al fiecărei identități.

lușionară în vederea luptei internaționale împotriva capitalului și fascismului –, cât mai degrabă migranții,

25. *Ibid.*, p. 9.

26. Cf. J. Rancière, *La Méésentente. Politique et Philosophie*, Éditions Galilée, Paris, 1995.

27. Gherasim Luca, *Le secret du vide et du plein*, în *Avangarda românească*, ed. cit., p. 1160.

28. *Ibidem*.

29. *Ibid.*, p. 1159.

30. *Ibid.*, p. 1158.

Ion Pop

QUELQUES „SITUATIONS SURREALISTES DE L’OBJET” CHEZ GELLU NAUM

SYNOPSIS:

Starting from André Breton’s reflections regarding the relationship between visual arts and poetry (with references to essays and poetical prose such as *Le surréalisme et la peinture* (1925-1926), *Nadja* (1928), *L’Amour fou* (1937) and especially to the conference *La situation surréaliste de l’objet*, held in Prague in 1935, this article analyzes comparatively Gellu Naum’s meditations on the respective matter in the prose from *Medium* (1945), *Castelul orbilor* [*The Castle of the Blind*] (1946), *Zenobia* (1985).

Keywords: surrealist object, André Breton, Salvador Dalí, objective hazard, psychic automatism, objet surréaliste, Breton, Dalí, hasard objectif, automatisme psychique

Parlant, en 1935, lors d’une conférence tenue à Prague, de la « situation surréaliste de l’objet », André Breton affirmait, dans le sillage des réflexions hégéliennes, « l’hégémonie [de la poésie] sur les autres arts » et ajoutait tout de suite que : « A vrai dire, c’est dans la peinture qu’elle paraît s’être découvert le champ d’influence le plus vaste ; elle s’y est si bien établie que la peinture peut prétendre aujourd’hui, dans une large mesure, à partager son objet le plus vaste, qui est, a dit encore Hegel, de révéler à la conscience les puissances de la vie spirituelle »¹. Et il donnait comme exemples des noms de poètes tels Éluard et Péret et de peintres comme Max Ernst et Tanguy. Le trait d’union entre eux serait la libération du « souci de reproduire essentiellement des formes prises au monde extérieur » au profit de « la représentation intérieure, de l’image présente à l’esprit ». De ce point de vue il avait rejeté dans ses essais sur *Le surréalisme et la peinture* publiés dans *La Révolution surréaliste* entre 1925-1926 l’œuvre de Cézanne comme trop liée à la matière palpable des objets et accueillait, en revanche,

avec éloges la création plastique de Picasso, Arp, Dalí, convoqués eux aussi à l’appui de la conviction que « les deux formes d’expression pouvaient être tenues pour très nécessairement complémentaires »². Avec Giacometti, Arp et « l’homme parfaitement inculte » qui était le facteur Cheval avec soin « palais idéal », ensuite Le Corbusier et surtout Gaudí avec son église de Barcelone, la sculpture et l’architecture témoigneraient aussi de cette communication profonde avec la poésie. Les *calligrammes* d’Apollinaire en sont un autre exemple et, à partir d’elles, Breton parle de « la possibilité et (du) grand intérêt de l’expérience qui consiste à incorporer dans un poème des objets usuels ou autres, plus exactement à composer un poème avec eux »³. Il rappelle aussi qu’une année avant il avait parlé à Bruxelles d’une « crise fondamentale de l’objet » – un « objet onirique, objet à fonctionnement symbolique, objet réel et virtuel, objet mobile et muet, objet fantôme, objet trouvé, etc. », donc d’une diversité de formes, illustrant toutes la liberté absolue de l’imagination, du rêve, l’automatisme pratiqué

1. A : Breton, *Situation surréaliste de l’objet*, in *Position politique du surréalisme*, Denoël / Gonthier, Paris, 1972, p. 131.

2. *Ibidem*, p. 132.

3. *Ibidem*, p. 137.

dans la poésie, « l'arbitraire immédiat », « l'irrationalité concrète », présente, celle-ci, en architecture, où Salvador Dalí trouvait en 1930 « de vraies réalisations de désirs solidifiés » – « un monde d'ombres nouvelles connu sous le nom de surréalisme »⁴. La référence à Rimbaud, avec son « dérèglement systématique de tous les sens » n'y pouvait pas manquer, aussi que les envois à Lautréamont, Jacques Vaché et Jarry, avec de concepts tels « l'humour objectif » et « des circonstances prises au hasard ». C'est le contexte dans lequel Breton pose le problème du « hasard objectif ; autrement dit, ce cette sorte de hasard à travers quoi se manifeste comme très mystérieusement pour l'homme une nécessité qui lui échappe bien qu'il l'éprouve vitalemment comme nécessité »⁵. Le nom de Dalí revient avec son « activité paranoïaque critique », définie par le peintre comme « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'objectivation critique et systématique des associations délirantes »⁶, qui permettrait la multiplication des représentations de l'objet dans une seule image. Breton n'oublie pas non plus de mentionner l'importance du *ready-made* proposé par Marcel Duchamp, des « objets manufacturés promus à la dignité d'objets d'art par le choix de l'artiste »⁷.

Les liens profonds entre peinture et poésie tiendraient donc à leurs paris communs sur la vie intérieure de l'homme, sur son imagination délivrée de l'obligation de se soumettre aux réalités concrètes du monde des objets, objets dont le statut apparaît radicalement changé à la suite d'un processus de transfiguration en fonction du sujet avec lequel ils entrent en communication. Et, même si ces objets sont pris tel quels, ils peuvent subir des métamorphoses décisives dès qu'ils sont immergés dans le texte poétique, greffé sur lui ou, selon les lois de la poésie, recevoir une fonction symbolique, se transformant en « métaphores solidifiées », pour reprendre la formule de Dalí. On a peut-être là l'expression qui dit presque tout sur ce que Breton nommait « la situation surréaliste de l'objet » : associée à la pratique de la « paranoïa critique », elle illustre « l'automatisme psychique pur » du *Premier Manifeste du surréalisme* suggéré comme pratique poétique avec tout ce qu'elle suppose de « provocation du merveilleux », de la rencontre insolite d'objets éloignés entre eux afin de provoquer la tension génératrice la lumière de l'image, la « beauté convulsive » de Breton qui peut facilement renvoyer à la situation provocatrice de

Lautréamont (« beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »), auxquelles il faut obligatoirement ajouter la composante psychanalytique du *désir* comme agent dynamisant de la relation entre sujet et objet. Car, en fin de compte, l'objet surréaliste est la transposition matérielle de l'image poétique articulée d'une manière très approximative dans le discours surréaliste.

Dans *L'amour fou* (1937), Breton développera ses propos se souvenant aussi du hasard qui l'avait fait rencontrer Nadja (1933), la force transfiguratrice de l'amour féminin, car le thème de la *rencontre* et celui de *l'attente active* domineront quasi entièrement sa réflexion. Pour ce qui est de *l'objet surréaliste*, il y revient en parlant de « l'objet trouvé » et de la *trouvaille*, – hasard des rencontres avec les objets – dans « cette forêt d'indices », un « dédale » de la vie quotidienne où les choses en apparence dépourvues de mystère peuvent s'en charger grâce à l'investissement de nos désirs – « le désir à la recherche de son objet »⁸, dans un espace qu'il avait appelé autrefois « champs psychophysique total ». Voici donc que la « forêt des symboles » de Baudelaire était de retour, dans une vision de souche romantique – car on savait depuis Novalis que le monde était une sorte de livre ouvert dont on est appelé à lire les signes secrets. Il serait bon de noter encore au moins deux phrases essentielles de ce livre, qui résument l'état d'esprit le plus significatif, à même d'assurer une communication avec ce que les romantiques appelaient le Grand Tout : « Aujourd'hui encore je n'attends rien que de ma seule disponibilité, que de cette soif d'errer à la rencontre de tout, dont je m'assure qu'elle me maintient en communication mystérieuse avec les autres êtres disponibles, comme si nous étions appelés à nous réunir soudain ». Et, en guise de conclusion : « Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique. »⁹

Devant ce rapide inventaire des réflexions d'André Breton sur « la situation surréaliste de l'objet », l'oeuvre de Gellu Naum (1915-2001) invite à une confrontation qui peut révéler de nombreuses parentés avec son prestigieux modèle français. Il s'agit à la fois d'emprunts évidents, facilement identifiables dans les textes du poète roumain, surtout dans ses essais-poèmes en prose des livres comme *Médium* (1945) et *Le château des aveugles* (1946), mais aussi dans ses vers et dans le « rhoman » *Zenobia* (1985) où ces échos ou affinités constituent l'échafaudage théorique de sa très personnelle, en fin de compte, vision du monde. Fondateur,

4. *Ibidem*, p. 122.

5. *Ibidem*, p. 146.

6. Cf. *op. cit.*, p. 158.

7. A. Breton, *op. cit.*, p. 165.

8. A. Breton, *L'amour fou*, Ed. Gallimard, Paris, 1976, p. 37.

9. A. Breton, *op. cit.*, p. 39.

avec Gherasim Luca, du Groupe surréaliste roumain en 1941, après des études doctorales parisiennes de philosophie interrompues par la guerre, Naum avait eu l'occasion de revoir ses amis, le poète Gherasim Luca, le peintre Victor Brauner et quelques-uns de leurs proches du groupe surréaliste, parmi eux Jacques Hérold, Pierre Mabille, Benjamin Péret et Breton, celui-ci visité deux fois à son domicile... C'est surtout avec Brauner qu'il ressentait les affinités les plus profondes, déjà en 1935, après avoir vu la première exposition du jeune artiste, il avouait avoir senti le désir d'écrire d'une manière équivalente à sa manière de peindre... (Brauner sera bientôt l'illustrateur de quelques-uns de ses livres.) Son début poétique avec *Le voyageur incendiaire* en 1936, qui portait déjà en exergue un vers de Péret, prouvait une parfaite familiarisation avec le langage surréaliste, dans une très personnelle vision parodique-burlesque, une sorte de comédie onirique, iconoclaste, continuée dans les recueils suivants, *La liberté de dormir sur un front* (1937), *Vasco de Gama* (1940). Son univers imaginaire tournait déjà le dos à une réalité qui « a commencé à puer », pour proposer des répliques oniriques audacieuses dont l'enjeu n'était plus, comme chez Breton par exemple, *l'image* sortie des associations insolites de mots et des objets plus ou moins éloignés entre eux, mais des *situations*, des mises en scène, des « circonstances », « des événements et non pas des descriptions », suggérant le déversement de rêves dans la vie, sur les traces du Nerval d'*Aurélia*, évoqué à plusieurs reprises dans *Medium* avec une grande admiration.

Il suivait aussi ce qu'il appelait « la terrible multiplicité des contiguïtés » réalisée par Lautréamont – multiplication des proximités des mots et des objets au sens métonymique, de construction plutôt d'un *lieu* poétique, d'un « élément » dans l'acception hégélienne du terme (« moment de la réalité dans lequel le temps, la succession et l'espace dans le sens de contiguïté forment une identité afin de forcer l'apparition de l'emblème, du signe, de l'objet »¹⁰), un milieu dans lequel les objets se trouvent en des rapports inhabituels, comme dans la célèbre définition du *beau* des *Chants de Maldoror*. Car, selon Naum, « Lautréamont n'attend pas l'apparition de l'élément mais la force, la cherche avec fébrilité, avec du sang », mettant « dans un rythme parfait avec les tressaillements des impulsions » ainsi intensifiées. Finalement, « l'objet à utilité visible », diurne, est détruit par « une attitude masculine, nocturne »¹¹. La substitution de l'objet réel par

des produits de l'imagination, dont parlait Breton, a donc lieu aussi, faisant place aux fantômes, forcées de même à apparaître grâce à cette énergie spirituelle. Le syntagme bretonien, « certitude éruptive », définie par Naum comme « mode bouleversant de connaissance dans lequel la réalité interne rencontre celle extérieure sous le signe du hasard objectif », entre à son tour en jeu. Il s'agit, au fond, d'une description-explication de la genèse de l'œuvre, basée sur l'intuition spontanée, sur l'inspiration réhabilitée ainsi en tant qu'héritage romantique, point de départ vers l'articulation de la vision poétique.

Plusieurs pages de *Medium* s'attardent sur ce problème de *l'objet*, qui devient le centre sur lequel il focalise sa réflexion. Comme chez tous les surréalistes, le sujet humain se trouve toujours chez Naum à la recherche des objets avec lesquels il puisse s'identifier, animé par un désir de communion avec le monde, qui était pour Breton ce « champs psychophysique total ». « Le désir – écrit-il – cherche continuellement le matériau dans lequel il se projette. Cette recherche tourmentée nous force de faire des actes dont l'irrationalité nous éblouit, nous conduit avec une précision délirante au lieu le moins attendu, le moins connu, le lieu magnifique de l'apparition de l'objet, d'une part, lieu favorable à la résolution la plus violente et la plus vraie des désirs, d'autre part ». A cette fin, il construit tout un scénario dont les protagonistes sont le sujet mobilisé par ses forts désirs et l'objet visé. Devant l'objet, celui-ci adopte, sur les pas de Breton, une attitude d'« attente active », mais en plus il s'évertue à déceler le processus même de cette « objectivation » du désir tel un alchimiste attentif aux transformations graduelles de la matière du four traditionnel. C'est un phénomène qui peut faire penser à la « cristallisation » du sentiment amoureux chez Stendhal, recours à un investissement affectif dans l'être de la femme aimée, de transfiguration enrichissante, qui accorde à l'autre des qualités qui pourraient parfois ne pas lui appartenir. Mais chez Gellu Naum ce côté quelque peu ironique et relativisant est, cette fois-ci, tout à fait absent, le poète s'abandonne totalement à ces projections de l'imagination en intensifiant progressivement leur force d'impact. Il parlera alors de deux phases du « procès évolutif de la rencontre » : « l'une lente, pareille à la cristallisation minérale, et l'autre exubérante, une cristallisation subite, la cristallisation de la formation de l'objet, de la rencontre dans laquelle les deux éléments, le monde intérieur et celui extérieur, minéraux tous les deux, se nient eux-mêmes afin de se réaliser dans l'objet. Une minéralogie du désir a commencé, la

10. Gellu Naum, *Opere, II, Prose*, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 92.

11. Gellu Naum, *op. cit.*, p. 95.

phase de cristallisation lente, d'affirmation par la recherche, par l'attente... L'aspect de cristal de l'objet est la négation l'aspect gélatineux, imposé avec une force inouïe d'insinuation en ces temps dans lesquels l'homme a commencé de devenir conscient qu'une connaissance trop sûre, telle que celle de la soi-disant réalité dans laquelle il se mue avec une précision d'automate, connaissant l'étiquette de chaque masse visqueuse et leur utilité comme quelque chose qui va de soi, est moins sûre que jamais »¹². Il s'agit là, au fond, de « l'inspiration », de ce « moment explosif dans lequel se désignent les lignes générales de l'œuvre future » dont parle, par exemple, un esthéticien comme Tudor Vianu, prenant à l'appui des descriptions faites, entre autres, par Richard Wagner et Nietzsche¹³.

Il est tout-à-fait naturel que dans ce contexte se pose aussi le problème du *sommeil* et du *rêve* et d'un univers dominé par l'imagination : « Notre vie onirique a ses vérités, dont la durabilité prouve la fragilité de nos vérités... Les rêves nous donnent avec une extraordinaire gratitude, avec une fameuse et persévérante ampleur les solutions les plus inattendues, les questions les plus profondes, les éléments les plus hallucinants »¹⁴. L'objet surréaliste a par excellence cet aspect incertain, hallucinatoire, onirique, après avoir subi la pression des énergies spirituelles engagées dans ce processus de métamorphose des réalités palpables devenues quasi fantomatiques dans la logique très particulière suivie par Naum. Le mot *mystère* accompagne une grande diversité de niveaux de réalité, comme dans cette phrase qui évoque dans un vraie avalanche verbale « le grand avantage du poème mystère, du tableau mystère, de l'objet mystère, de la femme mystère, de l'attitude mystère, des cheveux mystère, du regard mystère, du baiser mystère, du sommeil mystère, du couloir mystère, de la jungle mystère, de la promenade mystère, du décor mystère »¹⁵. Phrase surchargée, exaltée, trahissant la grande obsession qui unifie des attitudes du poète devant un monde qui compte pour lui dans la seule mesure où il peut être investi par le désir transfigurateur du sujet. De même, « les fantômes doivent être forcées à apparaître », en des ambiances de « panopticum de glaces », de « miroirs actifs », des reflets qui déplacent les faits et les objets du monde concret dans un espace quasi virtuel, des espèces de corps éthériques, à la fois merveilleux et porteurs d'angoisse.

12. Gellu Naum, *Opere, II, Prose*, Ed. Polirom, Iași, 2012, p. 91.

13. Voir Tudor Vianu, *Estetica*, in *Opere*, vol. 6; Editions Minerva, Bucarest, 1976, p. 289.

14. Gellu Naum, *op. cit.*, p. 113.

15. *Ibidem*, p. 124.

Si l'on regarde, par exemple, les *objets* qui peuplent les paysages imaginés dans *Médium*, on tombe sur des décors qui rappellent pour la plupart la peinture métaphysique de Giorgio de Chirico, avec ses grandes places désertes, des arcades vides, des statues solitaires, des mannequins dont l'immobilité provoque des frissons, transmettant une forte sensation de dépaysement et d'aliénation. (C'est une sensation présente aussi dans sa prose de 1945, *Poétisez, poétisez*, dans le volume *Le terrible interdit* où le protagoniste invite ses voisins au « jeu des statues », ou dans sa pièce de théâtre *Peut-être Eléonore*, de 1979)... Gellu Naum nomme lui-même les repères essentiels de sa vision spatiale : « Lorsque je dis mystère, je pense à certains endroits délirants-désertiques, où n'importe quand peut arriver n'importe quoi, aux horizons successifs de Tanguy, aux poèmes de Breton, à Lautréamont, à tout ce qui peut se colorer d'un simple mot noir, à tout ce qui peut se relever par le mot merveilleux. C'est pour ce mystère que je j'aime les images, n'importe quelles images mystère, qui changent l'aspect de votre univers entier. Je crois que la seule, ardente mission des poètes est, de nos jours, la découverte, la création, la multiplication à l'infini, l'alimentation au-delà de toute limite de ce torturant mystère. »¹⁶ Et en effet, les espaces où sont placés ces objets ou ces êtres fantomatiques peuvent être encadrés en fonction des repères déjà nommés. Ce sont des « lieux maudits », des places vides, « certains coins de rue » mal allumés, inquiétants, des espaces encombrés de ruines et des « eaux amères », « des ponts et des gares déserts, de champs monotones, de villes anciennes pendant la nuit » – tous des éléments suggérant à la fois l'angoisse et une sorte de merveilleux ambigu, voisin des « paysages dangereux » de l'imaginaire surréaliste « classique ».

Dans *Le Châteaux des aveugles*, seront évoqués d'autres espaces rappelant les décors du roman « gothique » anglais, des salons hantés avec ces bals de fantômes à l'air vampirique, peuplés des spectres, de morts-vivants, des clichés de l'imaginaire romantique ténébreux, un peu obsolète, attrayant pour une imagination enfantine, comme les jouets mécaniques, les spectacles de foire populaire, avec des miracles naïfs de prestidigitation et jongleries, des dessins d'albums fanés si présents dans le collage des peintre surréalistes – voir Max Ernst ou, en Roumanie, ceux du poète Sașa Pană. Les proses de *Médium* sont d'ailleurs illustrées par ce genre de collages – l'un de Max Ernst, deux autres de Naum lui-même et un cycle de poèmes intitulé *L'avantages des vertèbres*, de 1975, comprendra aussi

16. *Ibidem*, p. 126.

quelques coupures de catalogues de mode ancienne, des robes et chaussures féminines du XIXe siècle et des chemises pour hommes accompagnées de vers surréalistes sans lien évident avec ces images.

Sur la catégorie des « objets trouvés », le poète développera toute une série d'interprétations délirantes sur « la persistance hallucinante de l'agressivité des objets, le caractère avide succube des gants, des chapeaux, des chaises, des verres, les vampires, des pierres à aiguiser, des appareils photo qui sucent les images, de poêles, lykantropisme vampirique d'une tirelire en forme d'animal ou simple d'un candélabre-hibou-serpent, lampadaires qui sucent notre ombre avec un vampirisme calme, le confort asphyxiant des lourdes couvertures de lit ouatées qui pressent notre poitrine comme la plus pure succube, le jeu lucide des maisons qui ferment leurs portes derrière nous, le lykantropisme fonctionnel des ciseaux immenses devant les magasins d'objets tranchants, celui subtilement vampiriques des ciseaux de manucure qui tirent le sang goutte par goutte » – et la série des objets « démoniaques »¹⁷ continue, avec une sorte de frénésie appelée à intensifier les tensions entre le sujet humain et cet univers extérieur intériorisé¹⁸. (Encore une fois, le monde des phantasmes déborde sur la réalité concrète, lui rendant de nouvelles dimensions qui portent l'empreinte des obsessions troubles du sujet. S'installe de cette manière ce que le poète appelle « notre médiumnité à nous tous », un espace de résonance entre le moi et le monde, qui nous oblige à nous tourner vers le « champ psychophysique total » dont parlait André Breton. Un cas expressif pour ce genre de « vases communicants » est offert par les pages où Naum revient sur « l'objet trouvé » par hasard dans ses errements dans la ville : devant la vitrine d'une librairie il voit un tampon de papier buvard portant la marque « Vampire », qui a sur lui un effet instantané, il l'achète, l'installe sur sa table de travail, lui fait absorber de l'encre rouge, fait donc une sorte d'exercice de communication délirante avec l'objet-vampire...

Mais Naum fabrique aussi des objets à fonctionnement symbolique – comme celui de l'« oeuf noir » vidé de son contenu, traversé par un fil de fer et fixé sur un écran blanc qui sera contemplé longuement afin de... « forcer des états de demi veille, de rêverie éveillée, particulièrement irrationnels, dans lesquels la

certitude éruptive apparaît comme la méthode la plus sûre des pensée » – et ainsi de suite, des gestes plutôt symboliques et fantaisistes qui mobilisent l'attention du contemplateur. Dans cette même série d'objets surréalistes sont intégrés ce qu'on appelle les « décorations » réciproques entre amis, supposées transmettre des désirs imprimés dans les « dons » faits aux membres du groupe (C'est une pratique élargie chez Gherasim Luca, qui introduira dans cet espace de réflexion sur le don symbolique « l'objet objectivement offert », O.O.O., appelée à forcer la communication au niveaux de ces investissements du désir à des individus réunis dans une expérience spirituelle commune, illustrative pour ce que Dalí avait qualifié de « délire d'interprétation ».) Or, les prétentions d'analyse et d'explication de ces rapports entreprise par l'auteur du *Vampire passif* ne peuvent pas résister à la tentation de glisser ou céder la place à un langage assez peu précis, plutôt métaphorique, poétique¹⁹.

Dans le roman *Zenobia*, Gellu Naum évoque une autre espèce d'« objet trouvé » : aux environs de sa maison de vacances située dans une zone marécageuse du Sud du pays, le personnage trouve pendant ses errances de petites statues préhistoriques, s'adonne à une sorte d'archéologie personnelle, – il parle de sa « disponibilité pour une ainsi nommée archéologie médiumnique », ressent « une force de sollicitation spécifique aux seules objets archaïques », un idole en céramique, « un phallus de terre cuite », « un bout de marteau noir », deux urnes funéraires – « fenêtres de l'âme »... Le point de vue sur « l'objet » reste, comme on le voit, celui d'un surréaliste sensible toujours à une relation avec le monde extérieur fortement marquée par la représentation intérieure ; un puissant investissement subjectif, de rêverie transfiguratrice. A cet égard, un épisode du roman qui parle de la visite du protagoniste dans l'atelier d'une femme peintre, reçoit une signification à part : le visiteur demande à son amie de tourner face au mur un tableau qui représentait un paysage aux meules de foin... Encore une fois, on préfère aux objets peints d'une manière naturaliste quelque image restée secrète à intérieur du spectateur.

19. Voir Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion de l'être*, Ed. Honoré Champion, Paris, 2012, p. 190 : « L'ambivalence du propos, justificatif dans la même mesure où il est poétique, s'avère, dans ces phrases, patente. Tout en *disant* le délire d'interprétation, les mots, dans une sorte de paroxysme de l'expression, s'y identifient. Ils *sont* le délire : 'liberté illimitée', 'fantôme indéchiffrable', 'en obscurcissant l'obscurité' ». Le langage de Gellu Naum parlant de ce genre de relations intersubjectives a lui aussi des moments d'exubérance verbale assez proches de ceux de son confrère.

17. Gellu Naum, *Médium*, ed. citée, p. 129.

18. A ce propos ; le poète avait été invité par André Breton de collaborer à la revue *Minotaure*, pour laquelle il envisageait d'écrire un essai lié à la démonologie de l'objet - voir Simona Popescu, in Gellu Naum, *Opere*, I, l'édition citée, p. 8 ; un projet non réalisé.

Florin Balotescu

O MARGINALIA. DESPRE „POSIBILUL ÎNCET”, „CONTRA-LUME” ȘI POEZIA LUI DAN STANCIU

SYNOPSIS:

The article “Marginalia: On the ‘Slow Possible’, ‘Counter-World’ and the Poetry of Dan Stanciu” by Florin Balotescu points to some key elements in understanding the Surrealist movement at the beginning of the third millennium. Usually considered as either one of the key members of the Surrealist circle formed around the couple Lyggia and Gellu Naum, or as a representative of such cultural phenomena as Neo- or Post-Surrealism, Dan Stanciu has a strong individual profile as an Avant-garde poet and graphic artist. His volumes show a dynamic and transgressive process of evolution, simultaneously manifested as a groundbreaking and challenging approach of language and expression, and an unequalled synthesis between imaginary as autonomous dimension, and a “counter-world” of poetic facts. Perfectly aware of the heterogeneous and elusive body of the modern world, the author brings the alternative of a poetic reality beyond versification, literature and mere symbols and metaphors. The mapping of this new (“augmented”) territory is mirrored by thoroughly interwoven, multilayered structures which contradict the idea of historicized Surrealism. The article concludes that Dan Stanciu’s work presents itself as one of the proofs for the periodic emergence of Surrealism as catalyst of such values as freedom, poetry and revolution, but also for an unpredictable and continuous renewal of the creative languages.

Într-o „istorie” permeabilă a formelor de expresie, se pot recunoaște creatori care se mișcă, vorbesc sau scriu într-o limbă multidimensională, întreținând, adică, o mișcare continuă și un permanent schimb de substanță între o sursă și o finalitate; rezultatul este un demers pluristratificat care nu reprezintă decât nodul spre următorul traseu. Oricât de modern discursul și oricât de progresistă viziunea, cu prea puțină atenție la structuri de suprafață și adâncime, la niveluri ale limbajului în acord cu dimensiuni complementare cotidianului (realități augmentate, cu o formulă tot mai frecventă), direcțiile urmărite au rămas în mare parte aceleași: autorul „furnizează” o creație, intervin receptarea, angrenarea în jocul public dintre vocație, creativitate, savoir-faire, meserie și prestigiu, apoi „canonizarea”, eventual contestarea sau recontextualizarea și alte procese culturale nu lipsite, de altfel, de însemnătate. În ciuda existenței unor teorii și forme

de creație deschizătoare (sau, de ce nu, închizătoare) de drum, ca și a discuțiilor ample suscitade de acestea, mai puțin s-a accentuat la nivel general prezența constantă și hotărâtoare, de fapt, a unui spațiu asociat de obicei cu imponderabilitatea, inefabilul, ca și cu toate acele elemente vag definite care plasează artele în „altă” zonă, cu „tectonică” proprie, permanent activă, autoregenerată.

Cu o altă ocazie¹, observam câteva recurențe care ar fi făcut posibilă încă o discuție despre o astfel de dimensiune tranzitorie, un spațiu intermediar, citoplasmatic, *noopoetic*, derivat, adică, în același timp din structurile de limbaj și de sens specifice creației poetice și din realitățile interioare, stările și relațiile complexe,

1. În vol. *Spațiul poetic. Revoluții, Emergențe, Mutații*, București, edit. Tracus Arte, 2018 și articolul „The Porous Space or How to Trespass Space as the First Frontier”, în *Caietele Echinox*, nr. 38/2020, pp. 217-235.

explorate mental-imaginar de individul creator². Ceea ce urmăream prin această abordare, dincolo de oricare dintre ipostazele „lumilor” fabricate în istoria milenară a creativității, era faptul că, de la un punct încolo, abandonând ideea de „a face literatură”, creatorul începe să comunice dintr-o dimensiune autonomă, în care coordonatele, reperele, limbajele se recombina după legi fluide; ele depășesc limitele stabilimentelor acceptate de mecanismele receptării, pun la încercare sistematizările, uneori scurtcircuitează chiar și lungul șir de protezări de tip *anti-*, *infra-*, *meta-*, *neo-*, *post-*, *pre-*, *proto-*, *supra-* sau *trans-*, adesea fante unice prin care limbajul teoretic își asigură eliberarea de cutume și conectarea la dinamismul sau stagnările autoimpuse ale creatorilor de spațiu poetic.

Un astfel de spațiu creează opera poetului Dan Stanciu. Halucinantă prin rețeaua (*sur*)impresionantă pe care o reconstruiește permanent, aceasta reprezintă, înainte de toate, un obiect poetic rar și viu care, conectat la realitatea cotidiană a publicării și lecturii, primește inflexiuni imprezibile, provocând realitatea la orice nivel³, solicitând la maximum toate resorturile receptării. Fără a rămâne într-o alchimie baroc-impenetrabilă a expresiei sau, dimpotrivă, în vreo formă de limbaj „deprivat” în mod gratuit de metode, poezia lui Dan Stanciu își conține, ca și la afinii suprarealiști, sursele, procesele, revelațiile, dar și corodările periodice. De altfel, una dintre primele senzații din preajma lucrărilor sale – fie acestea texte sau lucrări vizuale – este aceea de lume ca laborator al artistului, un teritoriu vacuolar, ale cărui halouri lasă să treacă obiecte, instrumente și organisme aflate într-o rețea comunicantă; în textura ei, asocierile neobișnuite de cuvinte,

2. Constantele erau reprezentate la momentul respectiv de dubla alienare a limbajului, interdicția expresivă, supra-realitatea scrierii, reinvestirea spațiului cu o umanitate periferică, absența categoriilor clasice de timp și spațiu, simultaneitatea sursă-procesantă, cărora li s-au adăugat transgresivitatea, caracterul heterotopic, jocul între atomizare a realităților și anatomizare (ca percepția organică a relației poet-univers etc.).

3. În cele ce urmează, utilizăm sintagma „niveluri de realitate” în sensul descris de Basarab Nicolescu în textul „De la postmodernitate la cosmodernitate. O perspectivă transdisciplinară”, din Corin Braga (coord.), *Concepte și metode în cercetarea imaginărilor. Invitații Phantasma: Adriana Babeți, Paolo Bellini, Mircea Cărtărescu, Caius Dobrescu, Laura T. Ilea, Ion Manolescu, Călin-Andrei Mihăilescu, Basarab Nicolescu*, Iași, Polirom, 2021, pp. 11-59. Vezi p. 22 și urm.: „Eu înțeleg prin Realitate ceea ce rezistă experiențelor, reprezentărilor, descrierilor, imaginilor și chiar formalizărilor noastre matematice [...] Prin nivel de Realitate înțeleg un ansamblu de sisteme invariant la acțiunea unui număr minim de legi generale. Așa sunt, de exemplu entitățile cuantice supuse legilor cuantice, care la rândul lor se află într-o opoziție radicală cu legile lumii noastre obișnuite”.

ipostazele onirice, stările debusolante – de fapt, intim naturale, păstrate de poet –, inversiunile semantice vizionare și în răspăr profetice sunt, fiecare în parte, dar și împreună, tot atâtea substanțe noi, ieșite din combinatorica vie, rafinările repetate, distilările nu lipsite de durere și sublimările materiilor limbajului.

În acest punct, s-ar putea imagina o întâlnire dintre Dan Stanciu și mișcarea Dada în cea mai profundă și pur-neînregimentată formă a ei; ca și cuvintele tăiate din ziar ale lui Tristan Tzara⁴ sau inscripțiile suprapuse din (și de) *Ochiul cacodilat* al lui Francis Picabia⁵, poemele lui Dan Stanciu vorbesc despre revelarea structurilor de adâncime ale realității, articulațiile fine și nodurile vitale care, trecând prin cuvinte, își întâlnesc contrapartea într-un spațiu, deși vizibil, privilegiat și inaccesibil. Unul dintre arhetipurile creației sale – cu toate că, dat fiind caracterul eteroclit și proteic al acesteia, mai potrivit ar fi un concept învecinat cu *anarhetipul* dezvoltat de Corin Braga – este cel al poemului-filtru, al suprafeței active atât deasupra, în crusta realului, cât și dedesubt, acolo unde se află, potențial, izvoarele vitale, sursele vulcanilor sau cum scrie undeva, „zăcămintele trepidante”⁶; și, pe drumul spre ele, pleiadele de arheologii, geologii și speologii poetizate care leagă suprafața planetei de un întreg organism a cărui „citire” se oferă într-un mod unic poezilor.

Cunoscut și prin activitatea sa de grafician, ilustrator, îngrijitor de volum și traducător care

4. Alături de Ion Pop, Simona Popescu, Andrei Codrescu, Dan Gulea, Mădălina Lascu, Sebastian Reichmann, Emanuel Modoc, Ștefana Pop-Curșeu, Dan Stanciu a fost unul dintre autorii care au răspuns anchetei literare dedicate lui Tristan Tzara, propuse de Ruxandra Cesereanu în revista *Steaua*, numărul 3/3021. Așa cum se poate vedea, reluând câteva dintre constantele dadaist-suprarealiste, textul său concentrează rolul vital al fenomenului Dada în constituirea unui profil de poet; cităm două fragmente: „[...] e vital (ba chiar imperativ), pentru un poet, să înceapă ca dadaist și să încheie la fel. Între aceste borne simetrice, însă diferite ca greutate sau rarefiere, n-are decît să fie anartist (vorba lui Marcel Duchamp), pugilist (precum Arthur Cravan), biciclist (ca Alfred Jarry), „aventurist” (cum i-a spus odată lui Gellu Naum un fost coleg de școală, întîlnit din întîmplare în tramvai: «Gellule, tu ai fost întotdeauna aventurist!») ori, dacă e în stare, ametist. Nu de alta, dar bucla s-ar închide elegant. [...] La drept vorbind, acestea sînt armele necesare unui poet, din orice parte a existenței sale l-ai privi: abandonarea farmecului pe țărnișele poeziei drăgălașe, printre comorile florei de catafalc, un travaliu permanent de idiotizare (asemănător cu al arcașului Zen care are nevoie de un îndelungat antrenament pentru a învăța să își încordeze arcul), un pic de nervozitate și de lene. Înarmat cu ele, te poți apuca de lucru”, p. 14.

5. Lucrare din 1921, cf. <https://www.moma.org/audio/playlist/371597>, pagină verificată pe 24 octombrie 2021.

6. În poemul *Despre excursiile subpămîntene ale profesorului Axus*, din *Despre*, vol. II, Locul Tare, 2019, p. 66.

echilibrează exigențele filologic-hermeneutice, structurile fluide din era tehnic-digitală și rigorile zonei poetice, Dan Stanciu este asociat, de obicei, fie cu nucleul suprarealist coagulat de cuplul deja legendar Lyggia-Gellu Naum, fie cu fenomene culturale de tipul neo- sau postsuprarealismul. Poetul respinge, însă, categorizările, cu un instinct nativ al libertății totale⁷. Creator pentru care limbajul se constituie într-un al doilea (sau poate chiar întâiul) corp mental, un dublu/multiplu imaginar și, de altfel, un cosmos alternativ, Dan Stanciu publică, începând cu poemele reunite în *Imperiul simpatiei* (1990), o serie de volume progresiv enigmatice care manifestă, până la un punct, un tip de izomorfism, dar care se constituie simultan drept semne clare ale pătrunderii progresive într-un spațiu singular. Cu toate că lucrează în câteva rânduri în colaborare cu Gheorghe Rasovszky, Sebastian Reichmann, Iulian Tănase sau Sasha Vlad⁸, în volume derivate întrucâtva din spiritul colectiv de esență suprarealistă, după unica lege a unui hazard al contiguităților poetice, simultan ludice, fraterne și corozive, profilul lui Dan Stanciu rămâne puternic individualizat

7. Dan Stanciu, „Mi se pare mai scandalos acum (și mai eficient) să fii discret”, interviu de Simona Sora și Claudiu Constantinescu, în *Dilemateca*, anul VII, nr. 69, februarie 2012, cf. <https://www.dilemateca.ro/sectiune/dilemateca/articol/mi-se-pare-mai-scandalos-acum-si-mai-eficient-sa-fii-discret>, pagină verificată pe 24 octombrie 2021: „Cît despre spusa că aș fi un «continuator al suprarealismului» (în orice linie, fie ea Naum sau Alecsandri – atît de anapoda e înțeleasă treaba asta, încît nu m-ar mira să fie descoperite urme de suprarealism și în *Fintîna Blanduziei*), e o bazaconie la fel de mare. Din cîte știu, suprarealismul nu e un roman-foleton (deși oamenii lui adorau romanele-foleton, de genul celor din seria «Fantomas»). Nu e ceva care se întrerupe într-un punct pentru a crea așteptare (cu formula «continuarea în suprarealistul următor») și apoi se reia. Fiind o mișcare, și nu un curent (dar cred c-am să dezvolt acest fir mai încolo, dacă-mi dai voie), suprarealismul nu își măsoară pașii: azi unul înainte, mâine doi, poimîine unul înapoi – și-a încheiat de mult socotelile cu Lenin. Iar ca mișcare, se mișcă fără oprire, ca un perpetuum mobile. De aia nu pot fi, în suprarealism, continuatori: nu poți continua decît ceva care s-a oprit la un moment dat”.

8. Gheorghe Rasovszky, Dan Stanciu, Iulian Tănase, Sasha Vlad, *Înainte/După. 52 de apariții trans-vizuale generate de hazard / Before/After. 52 Trans-Visual Apparitions Generated by Chance*, București, Icare, 2003; Dan Stanciu, Sasha Vlad, *Borbro Feen Serliq Obs Kabupaten Duamaa Epona Snijngad Ek-Yolo Sodhi Jumah Burcep Lecade*, Locul Tare, 2005; Dan Stanciu, Iulian Tănase, *Trusa instalatorului de umbre*, Locul Tare, 2006; Dan Stanciu, Sasha Vlad, *Parazitul azurului / Le parasite de l'azur / The Parasite of the Azure*, Locul Tare, 2006; Sebastian Reichmann, Dan Stanciu, *Dimensiunea „Umbrella”*, București, Editura Art, 2009; Sasha Vlad, Dan Stanciu, *Ruine glisante – 65 de desene de Sasha Vlad, 65 de poeme de Dan Stanciu, cu un comentariu de Bruno Solařík*, București, Herg Benet Publishers, 2017.

în fiecare dintre volumele sale, semnalate în câteva rânduri⁹: deja menționatul *Imperiul simpatiei* (1990), *Simetria fierbinte* (Cartea Românească, 1994), dar și *Mergi cu alți pași* (Locul Tare, 2007) sau *Acte calde într-un decor negru pe scene separate printr-o linie grea* (2011), *Despre* (2014) și *Despre*, vol. II (2019), ultimele trei editate de Herg Benet Publishers. În primele două volume, numele Naum este prezent explicit. Coperta a IV-a a *Imperiului simpatiei* păstrează un text heraldic semnat de autorul *Drumetului incendiar* care îl descrie pe Dan Stanciu drept unul dintre puținii poeți adevărați, „unul dintre cei mai buni”, „în glasul cărora există presimțirea noului mileniu”¹⁰. În al doilea volum, *Simetria fierbinte*, un prim ciclu intitulat *Două sute de singuri păstrează o dedicație: pentru Lygia și Gellu Naum*. Bineînțeles că numele celor doi poeți se vor mai fi intersectat de-a lungul nenumăratelor întâlniri desfășurate în intimitatea privilegiată a spațiilor insulare suprarealiste, rămase poate nedocumentate, dar și mai târziu, în participarea la editarea unor ediții naumiene eveniment, așa cum au fost *Calea Șearpelui* sau *Opere IV. Varia*¹¹ (în care găsim numele

9. Printre referințe: Horia Gârbea, „Cărțile săptămânii. Dan Stanciu, *Imperiul simpatiei*”, în *Luceafărul*, nr. 23, 4 iulie 1990, p. 6; Ion Bogdan Lefter „Pornind de la Gellu Naum și trecând mai departe”, în *Contrapunct*, nr. 31, 3 august 1990, p. 5; Florin Manolescu, „Al treilea val”, în *Luceafărul*, nr. 36, 3 octombrie 1990; Eugen Simion, „Prelungirile suprarealismului”, în *România literară*, nr. 28, 12 iulie 1990, p. 3; Ioana Părvulescu, „De veghe în «Imperiul simpatiei»”, în *Contrapunct*, nr. 31, id. și „Vis în vis”, în *România literară*, nr. 12, 1994, p. 5; Florin Dumitrescu, „Dan Stanciu. *Simetria fierbinte*”, în *Dilema*, nr. 77, 1994, p. 13; Traian T. Coșovei, „Scriam pe mine de emoție”, în *Contemporanul*, nr. 17, 26 aprilie 1991, p. 3; Virgil Mihaiu, „Între real și surreal”, în *Steaua*, nr. 1-2, 1995, pp. 37-38; Ioan Moldovan, „Cărți de poezie la Cartea Românească, Dan Stanciu, *Simetria fierbinte*”, în *Familia*, nr. 3, 1995, p. 30; Iulia Blaga, „Ocultarea reușită a lui Dan Stanciu, Iulian Tănase și Sasha Vlad”, în *România liberă*, 22 iulie 2005; Christian Tănăsescu, „*Calea Șearpelui* – calea alchimică a autoeliberării”, în *Observator Cultural*, nr. 188, 30 septembrie 2003; Alexandru Matei, „Par-oxi-ism”, în *Observator cultural*, nr. 273, 16 iunie 2005; Marius Chivu, „Spre Graalul suprarealismul”, în *România literară*, nr. 30, 2005.

10. Textul integral este: „Imaginați-vă un pumn de oameni înfășurați în pergamente și atlazuri pe măsura oaselor / avizi de existență individuală și afirmînd cuvinte care sînt lucrări ca ale mîinilor / lucrări istovitoare cum au fost din totdeauna cele ale poezilor adevărați / lucrări-cuvinte despre spaime din haosul acestui secol sfârșit / închipuți-vă un pumn de oameni în glasul cărora există presimțirea poeziei noului mileniu / îl voi numi pe unul dintre cei mai buni: *Dan Stanciu* și sper din toată inima să fi rostit un adevăr numindu-l”, semnat Gellu Naum, 18 ianuarie 1990.

11. Gellu Naum, *Calea Șearpelui*, ediție îngrijită și prefață de Simona Popescu, Editura Paralela 45, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, 2002 (așa cum citim în prefață, Dan Stanciu a avut

lui Dan Stanciu și ca traducător, dar și printre autorii unor poeme colective din 1970-1971, semnând alături de Lygia Naum, Gellu Naum, Gheorghe Rasovszky, Sebastian Reichmann). Poate că tentația ar fi aici de a construi o filieră suprarealist-naumiană din care, la un moment dat, poezia lui Dan Stanciu se desprinde construind o mișcare autonomă, mișcare din care, însă, înțelegerea ar avea de suferit, contrazicând „adevărurile” unei opere; mult mai important este, de aceea, de recunoscut că, în esența sa, dincolo de amprentele istorice inevitabile pe care le primește tot ce există pe această planetă, *suprarealismul* constă și în *suprapunerea* dintre serii de fenomene, gesturi, spirite care a permis situarea deasupra oricărei determinări; în această formă, *suprarealismul* – avangarda, de fapt –, nu poate apărea decât ca mișcare continuă care funcționează prin regenerări periodice și manifestări de libertate creativă, revoluționară, prin recunoașterea simultană a unei afinități și a unui instinct de apărare împotriva dependenței sau a unei mumificări conceptuale. În interviul deja citat, într-un răspuns formulat, ca și poemele sale, la întretăierea dimensiunilor limbajului, Dan Stanciu arătase clar că tocmai această afinitate îl adusese în preajma lui Gellu Naum alături de care, trebuie subliniat, *lucrase*¹²; vom nota în continuare că elementul energic din această relație, important pentru receptarea *suprarealismului* în formele sale actuale, este felul în care s-ar putea vorbi, dacă nu neapărat despre un grup sau un al treilea val¹³ *suprarealist*, atunci despre cel puțin un interspațiu eterogen în care spiritul *suprarealist* se manifestă atât în datele sale primare (hazard obiectiv, scriere automată, cotidianul

un rol capital în scoaterea la lumină a textului inițiativ, într-un fel un corolar al operei naumiene), respectiv *Opere IV. Varia*, volum îngrijit de Simona Popescu, Sebastian Reichmann și Dan Stanciu, Iași, Editura Polirom, 2020.

12. Cf. Dan Stanciu, interviu, art. cit.: „Dintre puținele care s-au zis, în scris, despre cel care îți vorbește (firește, tot în scris), chestia aia că aș fi un discipol al lui Gellu Naum e groasă rău. Poezii n-au discipoli, fiindcă sînt – prin definiție și definitiv – certați cu disciplina. Unul care-i poet nu vine din neamul bovinelor, să-l poți așeza într-un staul (ca vaca) și să-i extragi din uger o găleată de urmași. [...] Nu știi să existe o «linie Naum» pe care s-o poată urma orice pieton (sau drumeț cu motor) cînd simte chemarea de a se deplasa liniar. Eu [...] nu m-am dus la Gellu ca la Gara de Nord, să mă sui într-un tren. E drept, eram destul de tinerel (abia trecusem de la faza de post-copil la aceea de pre-adult), dar nu eram tîmpit. M-am dus fiindcă un lucru din el se potrivea de minune cu un lucru din mine, lucrurile alea două fiind pe undeva simetrice, complementare, compatibile sau cum vrei tu. Mai clar de-atît nu pot exprima ce am în cap, cine vrea claritate (la modul iute digerabil) s-o caute în altă parte”.

13. Ideea apare într-un articol semnat de Florin Manolescu, din 1990.

transmutat în miracol, întoarcerea spre forme periferice de manifestare artistică), cât și prin extensii care țin de spiritul vremii și care, așa cum Breton însuși formulase, își caută un corespondent în cotidian, tocmai prin acel lucru care va fi¹⁴. Sigur că, în acest punct, ar deveni necesar să fie reorientate într-un studiu separat, atît analiza unor volume colective la care participă Dan Stanciu, cât și cea a unor lucrări semnate Carmen și Gheorghe Rasovszky, a unor texte de Sebastian Reichmann sau, dintr-o altă direcție, de Simona Popescu, urmărindu-se ideea că supraviețuirea mișcării *suprrealiste* declanșate acum mai bine de un secol nu mai poate depinde în mod exclusiv de apartenența la un „cerc” sau de enunțarea explicită a unui manifest. Trecută cel puțin prin filtrul deconstrucției și al postmodernității, prin mediile creative imersive sau structurile virtual-digitale, expresia artistică se recom-pune și este, de multe ori, un manifest în sine. Mai mult, inclusiv percepția asupra influenței naumiene s-ar cuveni puternic nuanțată; evident, nu în sensul negării sau diminuării importanței sale, ci tocmai prin prisma șansei excepționale la supraviețuire pe care mișcarea *suprrealistă* a avut-o, prin activitatea lui Gellu Naum ca vector atît al unor principii, cât și al unui pattern existențial, la care raportați, autorii amintiți s-au putut defini atît în interiorul, cât și în afara *suprrealismului*; păstrând nuclee comune cu acesta din urmă, ei i-au putut transforma constantele în procese de creație heterotopice și transgresive, adaptate unei lumi în care, de pildă, poezia, dragostea, revoluția sau hazardul capătă sensuri imprevizibile. Exact în acest context, lucrările lui Dan Stanciu sunt esențiale.

Aveam de spus un lucru simplu¹⁵

Mai întâi, merită făcută observația că toate volumele lui Dan Stanciu, notam și altă dată¹⁶, încep de pe copertă, prin colaje fotografice, reinterpretări ale unor gravuri sau ale propriei imagini (așa cum se întîmplă pe ultima copertă a volumului *Simetria fierbinte*). De

14. Cf. textul original: „Ces perceptions, de par leur tendance même à s'imposer comme objectives, présentent un caractère bou-leversant, révolutionnaire en ce sens qu'elles appellent impérieusement, dans la réalité extérieure, quelque chose qui leur répond. On peut prévoir que, dans une large mesure, ce quelque chose sera”, în André Breton, *Manifestes du surréalisme*, édition complète, Évreux, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1995, p. 294.

15. În *Scindare-scintilație*, ciclul *Exploratorul sălbatic*, din *Imperiul simpatiei*, op. cit., p. 9.

16. În art. „Despre supraviețuire, căutare și poemele lor” – recenzie la Dan Stanciu, Sebastian Reichmann, *Dimensiunea „Umbrella”*, op. cit., în *Steaua*, nr. 12, decembrie, 2009, pp. 29-30.

altfel, numai lucrările realizate pentru copertele volumelor Gellu Naum sau ale propriilor volume s-ar constitui ca operă în sine; o necesară retrospectivă în acest sens ar putea foarte bine lămurii lucrurile. Se pot observa cel puțin câteva direcții în receptarea conexiunii dintre text și imagine, conexiune generatoare de noi dimensiuni, dacă ar fi să parafrazăm fragmentul aflat pe coperta volumului *Dimensiunea „Umbrella”*: „...încercați să descrieți dimensiunea aia veche care se zbate dedesubt (noi i-am spus «Umbrella», fiindcă are laturi negre) și să vedeți încotro vă duce, atunci când ați renunțat la partiturile voastre, pregătindu-vă pentru un abandon definitiv al carierei strălucire de interpret”). Una dintre ele ar putea fi reprezentată de **colajul dadaist-suprarealist** (ca la volumele Gellu Naum, *Exact în același timp, Teatru*, ed. îngr. și pref. de Ion Cocora, Palimpsest, 2003; S. Reichmann, D. Stanciu, *Dimensiunea „Umbrella”* sau la seria de volume editate de Locul Tare), **desenul de factură suprarealistă** (ne-am putea imagina chiar o vecinătate sublimată cu lucrările artistei Leonor Fini, cum vedem pe coperta pentru Gellu Naum, *Fața și suprafața, urmat de Malul albastru. Poeme (1989-1993)*, Litera, 1994 sau în concepția grafică a *Căii Șearpelui*), **recontextualizări și esențializări ale unor mitologii și elemente arhitecturale**, de la cele egiptene, până la cele neoclasiche (Gellu Naum: *Zenobia*, 1985; *Malul albastru*, 1990; *Partea cealaltă, poeme / L'autre côté, poèmes* traduit par Annie Benteoiu et Andrée Fleury, 1998, toate trei publicate de editura Cartea Românească) sau **imaginarii alchimice derivate** din semantica athanorului (ca la Gellu Naum, *Partea cealaltă*, Cartea Românească, 1980 sau D. Stanciu, *Simetria fierbinte*). Dincolo de spectralitatea magrittiană care însoțește lucrările grafice ale lui Dan Stanciu (de pildă siluete masculine acefale sau elemente insolite, aflate între regnuri, care bruiază simbolismul reperabil), sunt de reținut adaptările la propriul „metavers” poetic ale unor componente eterogene. Prin reorganizare grafică, acestea traduc fie straniețea spațiului generat prin mecanisme poetice și popularea acestuia cu entități unice (ca în prelucrarea unor elemente amintind de planșele formelor artistice din natură realizate de Ernst Haeckel în *Kunstformen der Natur*, ca pe coperta creată împreună cu Gigi Rasovszky la Gellu Naum, *Tatăl meu obosit. Pohem*. Cartea Românească, 1972), fie surprinderea unor etape ale propriului traseu poetic aflate, de altfel, sub semnul călătoriei, al mișcării permanente, adesea convertite în imobilitatea specifică ermiților, așa cum vedem pe coperta volumului *Imperiul simpatiei*, probabil singurul care indică sursa exactă a imaginii,

ceea ce denotă atenția din ce în ce mai acută a poetului de a nu-și subsuma opera intertextualității și sistemului de referințe culturale. Este vorba despre o prelucrare a gravurii numită aici „Spaniolul visător”, atribuită lui Abraham Bosse¹⁷, din care Dan Stanciu păstrează doar imaginea personajului vagant, purtător al unei creații care își desfășoară propria structură, acaparând aparent percepția, dar fiind condiționată, de fapt, de mișcarea înșelător absurdă a celui care a produs-o; imaginea este și o retransfigurare a personajului-cheie din setul cărților de Tarot, Nebunul (Le Fou, Le Mat, Jokerul), ipostază regăsită, implicit, în toate arcele jocului, fără a se reduce la vreuna dintre ele; ideea era deja prezentă în titlul primului ciclu din volumul-debut, *Exploratorul sălbatic* (un dublu simetric într-o anumită măsură al naumianului din 1936 deschizător de... drum, *Drumețul incendiar*). Că lucrurile stau sau nu așa este mai puțin important într-un prim nivel de lectură-receptare; cu adevărat esențial este că avem, prin poezia lui Dan Stanciu, unul dintre prototipurile poetico-teoretice după care se poate reconstitui felul în care acționează posibilitățile combinatorice ale elementelor de limbaj, atât prin generarea unor infrastructuri de sens, cât și prin configurarea unei lumi secundare, stratificate care, paradoxal, cuprinde, fiind simultan conținută de aceasta, lumea cotidiană așa cum o putem cunoaște în mod obișnuit. Este ceea ce se va vedea inclusiv în dispunerea grafică a textelor, fie spațiate în evantai, ca în *Acte calde...*, fie notate succesiv în sisteme diferite, ca în *Mergi cu alți pași*, fiecare sugerând un alt nivel de percepție, fie suprapuse, în *Despre*, ca straturi transparente ale unei materii poetice nou descoperite.

Descrierea conținuturilor ferite

Formula de mai sus face parte dintr-un poem emblematic, *Dublul unui lucru*, care încheie *Trans-absența*, al doilea ciclu din *Imperiul simpatiei*, și este una dintre combinațiile poetice specifice autorului. Lor li s-ar putea alătura, fără a încerca ridicarea vreunui edificiu solid de interpretare, câteva concepte sau „markeri” (în sensul conferit de domeniul geneticii și al cercetării, în

17. Este vorba, la origine, despre o gravură în acvaforte prezentă în colecțiile Bibliothèque nationale de France și New York Public Library, realizată de Isaac Briot (1585-1670) și Abraham Bosse, după a doua planșă dintr-o carte celebră în epocă, *Livre de toutes sortes de feuilles servant à l'orfèvrerie (L'Espagnol moqué, 1635)*, de Pierre Delabarre. Cf. <https://digitalcollections.nypl.org/items/328540b0-6778-0131-97ab-58d385a7b928> și <http://expositions.bnf.fr/bosse/grand/099.htm>, pagini verificate pe 24 octombrie 2021.

general¹⁸) la care se poate apela în lectura volumelor de poezie a lui Dan Stanciu. Două dintre acestea sunt **heterotopia**¹⁹ și **transgresivitatea**²⁰, ambele discutate cu diverse ocazii de cercetători și teoreticieni ca M. Foucault sau B. Westphal, cu un imens potențial poetic a cărui sursă și, de altfel, manifestare le găsim în structura poroasă, permeabilă, a spațiilor cartografiate astfel. Transmiterea însăși urmează o structură maleabilă care provoacă în aceeași măsură intelectul clasic și pe cel (post)modern, prin schimbarea permanentă a traseului sensurilor, într-un fel de lectură browniană („Comunicăm într-un cod lichid”²¹, „pe o veche lungime de undă [...] acum părăsită de auzul de azi”²², scrie Dan Stanciu). Fie că vorbim despre mutații de sens și, implicit, de o deschidere prin limbaj a noi teritorii ale lumii real-imaginare, fie că apelăm la sensuri mult extinse ale unor noțiuni generale ca identitate sau cunoaștere, textele lui Dan Stanciu sunt un șir de explorări, înaintări, reveniri care iau aspectul unor viziuni privilegiate și deloc comode („am parcurs cumplita potecă”²³, scrie), motiv pentru care poetul va scrie despre ele că „Asemenea scene aparent onirice nu erau frecvente dar când se iveau anunțau totdeauna fie

o reglare a acordului fie ruperea unui echilibru devenit precar”²⁴.

Un alt concept este cel al **nivelurilor de realitate** ca parte din „ternarul ascuns al cosmodernității – nivelurile de Realitate, nivelurile de percepție și nivelurile de terț inclus”²⁵. Afirmat aici era, într-o anumită măsură, și ceea ce se poate observa în demersul supra-realiștilor, adică o unificare între subiect, obiect și ceea ce este numit „terțul ascuns”; mai mult decât atât, autorul citat formula un alt fel de „«principiu al relativității», fără nicio aluzie directă la Einstein, în sensul că niciun nivel de Realitate a obiectului sau niciun nivel de Realitate a subiectului nu constituie un nivel privilegiat de unde se pot *înțelege toate celelalte niveluri de Realitate*”²⁶. Toate aceste niveluri sunt traversate, concluziona autorul, de același flux, de aceeași „bucă de coerență”²⁷ care depășește logicile binare. Cu toate că, în mare parte, lucrurile stau așa și în poezia lui Dan Stanciu, poetul pare să scrie fără a urmări vreunul dintre aceste principii sau oricare altele. Un vers din poemul *Gașca lui Möbius* surprinde perfect transgresarea categoriilor comune ale înțelegerii și coeziunii realității pe care o vom întâlni în toate volumele sale: „Iată ce știu: cu două săptămâni înainte ca toate astea să se împlinesc ne-am întâlnit din nou”²⁸. Este unul dintre motivele pentru care textele de față par să consemneze un fel de călătorii conceptuale, fantasmatică, în care orice referință culturală devine o aparentă piedică, convertită imediat printr-o formă de visare în nodul care va marca schimbarea traseului, ca în poemul *O dramă aeriană petrecută acum 113 ani și o călătorie de azi*; reluând într-o viziune evenimentul ascensiunii lui Gaston Tissandier cu balonul *Zénith*, poetul iese spre o altă zonă („ne-am îmbrăcat și am luat-o de la capăt”²⁹). Reconfigurarea este cosmică, un fel de *coup de foudre* universal numit într-un poem „spargerea zodiacului”³⁰. Poemul *Bucă*, din *Imperiul simpatiei*, va pregăti întâlnirea posibilă dintre spații, personaje, evenimente, așa cum *Die charmante Provokation* marca amestecul dintre spațiu și timp: „Cam acum (pe aici, unde *a grăi începe să însemne a muri*)”. De altfel, aceste procese, aici încă în retortă, vor deveni definitive în volumele *Acte calde...* și *Despre* în care jocurile de cuvinte, care fac treceri fulgerătoare între umor nebun,

18. De ex.: „secvență ADN care permite identificarea corectă a unui cromozom, a unei trăsături etc.”, cf. A. Zaid, H.G. Hughes, E. Porceddu, F. Nicholas, *Glossary of Biotechnology and Genetic Engineering*, în FAO, *Research and Technology Paper*, 7, Roma, 1999, pp. 147-148.

19. În *Des espaces autres*, conferință la *Cercle d'études architecturales*, 14 martie 1967, publicată inițial în *Architecture, Mouvement, Continuité*, nr. 5/oct. 1984, pp. 46-49, în *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, éd. établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, avec la collab. de Jacques Lagrange. Cf. ed. rom. Michel Foucault, *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri. 1963-1984*, trad. de Bogdan Ghiu, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga; ed. îngrij. de Ciprian Mihali, Cluj-Napoca, Edit. Casa Cărții de Știință, 2001, pp. 251-60. Pentru Bertrand Westphal, vezi *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007; ed. în limba engleză, *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*, translated by Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2011, mai ales *From Transgressions to a State of Transgressivity*, pp. 53-59.

20. În „Prefață la transgresiune”, din „Hommage à Georges Bataille”, *Critique*, nr. 195-196, p. 751-770; trad. în lb. română de Bogdan Ghiu, în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri 1963-1984*, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2000), unde afirmă, ca și Breton, că limbajul „în care transgresiunea își va găsi spațiul și iluminarea ființei sale aparține aproape în totalitate viitorului”. Alături de considerațiile lui M. Foucault, redate mai sus, am prezentat diverse accepțiuni ale termenului transgresiv și în câteva texte din revista *Steaua*, printre care „Alternativa perspectivei transgresive”, nr. 7, iulie, 2020, pp. 37-40.

21. În poemul *Crima cromatică*, din *Imperiul simpatiei*, id., p. 10.

22. *Trans-absența*, id., p. 66.

23. *Falsa răspântie*, id., p. 84.

24. *O, drum*, id., p. 19.

25. Cf. supra, nota 3, la Basarab Nicolescu, id., p. 33.

26. Id., p. 35.

27. Id., p. 29.

28. În *Imperiul simpatiei*, p. 90.

29. Id., p. 100. Evenimentul evocat este consemnat în revista *Nature*, ediția din 29 aprilie 1875, la p. 513.

30. În *Spargerea zodiacului și la ce a dus*, id., p. 112.

cruzime și regresii spre stările inocenței, sunt de fapt corespondențe în realitate ale complicatelor intersecții dintre multiplele dimensiuni ale spațiilor poetice.

Simbolic și din orice alt punct de vedere, putem vorbi aici despre un fel de **alchimie a metodei**. Dacă Gellu Naum vorbea despre „cercuri” sau „starea lumii” (a lumii mari, dar, poate, și a imaginii ei umane), Dan Stanciu scrie despre „primele etaje ale acelei lumi”³¹ sau despre coborârile „sub pământ”, în timpul cărora, „Mai jos, la un nivel pe care doar băutorii de metale calde l-ar bănuși (însă nu toți, numai aceia dintre ei care s-au transmutat), Axus descoperă, cu încântare, zăcămintele trepidante”³². O asemănare, așadar, cu descrierile lui Basile Valentin, călugărul alchimist care, într-una din ultimele sale cărți, includea între două etape ale unui proces (al)chimic, patru versete asociate adesea cu formula, mai degrabă a căutării sau a protejării, decât a găsirii pietrei filosofale: *Visitando Interiora Terrae, / Rectificandoque, / Invenietis occultum Lapidem / Veram Medicinam*, conținută, de fapt, în acronimul *vitriol(um)*³³.

În acest fel s-ar putea înțelege trecerea prin stări de disoluție sau dezintegrare (ca în pasajele „mi se vedea paragina” sau „domnea un fel de vraiste eruptivă”³⁴) sau aglomerarea de procese („altoiu, încrucișarea, metisajul, transplantul, transmutarea”³⁵) și ipostaze (privitorul și „zeii stropitori” din *Simetria fierbinte*, „mama-burete” și „prenatalul” din *Mergi cu alți pași*) care duc, în cele din urmă, spre procese inițiatice în

care, cum scrie în *Simetria fierbinte*, „marginile mi se modificau”.

Contra-lume și contranume

Cele două cuvinte de mai sus se găsesc în poezia lui Dan Stanciu, rezultat al acelorași mișcări care depășesc complet granițele de limbaj și realitate în ultimele două volume publicate, *Despre și Despre, II*. Transmutările, răsturnările dimensiunilor, inversarea categoriilor („Ceva devine cineva și invers: din persoana care ești devii un scop”³⁶) sunt, se pare, definitive, iar poetul scrie având certitudinea „contra-lumii” despre care amintea în volumul *Mergi cu alți pași*³⁷. Este un *contra-vers* anamorfotic, care își are propriile categorii („luminabil” și „întunecabil”, de exemplu, dar și „afrumosul” și „amarele”), instrumente (așa cum este „contra-cuiul”, pe care „dezarmații” îl folosesc pentru fixarea timpului³⁸) și, desigur, propriile ființe: „amândoi”, „memorienii”, „stații” și „merșii”, „suavii”, „tablocarii” și „centralufii”, desprinși parcă dintr-o nouă aventură swiftian-gulliveriană, Mignus și Axus (ale căror explicații simili-absurde amintesc de Urmuz sau de discuțiile naumienilor Taus, Klaus și Maus), Acesta, Acela și Marele Îndepărtat. Panteonul are parte de o descriere exactă; pe lângă „Îngerii-puzzle”, aflăm că „La ultimul recensământ divin s-au înregistrat 983 de indivizi cu aptitudini supraumane: 307 zei și 523 de zeițe, restul de 153 fiind animale totemice, precum ecolupul (un lup verde care se hrănește cu frunze de berbec)”³⁹. Ludicul corodează astfel în aceeași manieră alchimică și molecular-lingvistică gravitatea tumorală a ideologiilor, ceea ce face posibil să avem de a face cu o cosmogonie absurdă⁴⁰ (rezultată din fecundarea, absurdă și ea, la care participă Fecundul și Argilina), cu Ferfenița și Îndelunga, „Una-i zeița depărtării, a doua – a apropierii, ambele fiind, pe rînd, întrînde sau ieșînde”⁴¹, dar și cu Cybele Benzina și Thor Casierul.

Dimensiunile suportă aici operații complicate (de exemplu, denumirea punctului „NoVe” de pe busolă

31. *Furca*, din *Simetria fierbinte*, op. cit., p. 27.

32. În *Despre*, vol. II, op. cit., p. 66.

33. În *The Last Will and Testament of Basil Valentine, Monke of the Order of St. Bennet*, tipărit de S.G. și B.G. pentru Edward Brewster, Londra, 1671, în cap. VI. p. 359. Volum digitizat de Internet Archive după originalul de la The Getty Research Institute, accesibil și la adresa <https://hdl.handle.net/2027/gri.ark:/13960/t3dz10v9x>, verificată pe 24 octombrie 2021. Pe frontonul volumului, în continuarea titlului, se pot citi următoarele, rezumând meritul savantului de a fi descoperit pe cont propriu piatra filosofală: „...Which being alone, he hid under a table of marble, behinde the high-altar of the Cathedral Church, in the Imperial City of Erford: leaving it there to be found by him, whom Gods providence should make worthy of it. Wherein, he sufficiently, declares the wayes he wrought to obtain the philosophers stone: which he taught unto his fellow collegians, so that they all attained the said philosophers stone, whereby not onely the leprous bodies of the impure, and inferior metals are reduced unto the pure and perfect body of gold and silver, but also all manner of diseases whatsoever are cured in the bodies of unhealthfull men, and kept thereby in perfect health unto the prolonging of their lives. A work long expected”.

34. În poemele *Lección de vid* și *Traseul inercial*, din *Simetria fierbinte*, id., p. 12, respectiv p. 19.

35. În *Traseul inercial*, cf. supra.

36. În poemul *Despre mințile-pereche*, din *Despre*, op. cit., p. 40.

37. Poemul-verset notat 020), din ciclul *Prefața unui chip*, p. 17.

38. În *Despre*, id., p. 68, 70.

39. În poemul *Despre ofrandele agresive*, din *Despre*, op. cit., p. 68.

40. Termenul va fi luat într-un sens foarte larg, în legătură directă cu etimologia sa care, conținând cuvântul *surdus*, ar putea trimite în aceeași măsură la ceva „de care nu s-a (mai) auzit” – sensul modern, „care nu aude” sau „care nu poate fi auzit”. Cf. și pagina https://www.etymonline.com/word/absurd#etymonline_v_25932 (© 2001-2021 Douglas Harper), verificată pe 24 octombrie 2021.

41. Id., p. 69.

vine de la... „nod verde”⁴²), iar imaginea grafic-lingvistică a poemului devine harta unui spațiu personal, imposibil a fi descris altfel. Așa se face că distanța, care nu e „altceva decât stratul de aer dintre lucruri”, poate fi gândită ca „înveliș”, „combustibil” sau „durere”⁴³, iar mai apoi ca „orizontare” care „nu este altceva decât organizarea unui spațiu prin cuvinte”⁴⁴. Chiasmul, palindromul și enantiomorfa, primul implicit, ultimele două menționate ca atare⁴⁵, par să fie printre principiile din fizica acestei lumi polimorfe. Atât primele două, ca figuri de limbaj sau fenomene lingvistice, cât și al treilea, ca proprietate importantă în structurile fizico-chimice, presupun simetria și, de fapt, trecerea continuă a structurilor una într-alta. Vizual, Dan Stanciu o practicase încă din lucrările de pe unele dintre copertele naumiene sau în *Dimensiunea „Umbrella”*, sugerând, de fapt, posibilitatea unui astfel de spațiu-filtru, de continuum realitate-limbaj, dincolo de a cărui crustă permeabilă, cuvintele cunosc și o altă stare de „agregare” lingvistică decât cea grafic-lingvistică. Ele sunt metamorfozate în stări, fenomene, personaje, sunt „ontologizate” sau reificate după imperativele unui eu care nu mai este egal cu persoana autorului, nici cu o mască și nici (doar) cu Un Altul, căci, suntem avertizați: „A nu se înțelege prin *mine* persoana mea, a celui care spune: e vorba de un eu total, în care s-au înghesuit și tac toți mînuitorii unei limbi ori alteia”⁴⁶.

Se păstrează o convorbire din 1922 dintre fizicienii W.K. Heisenberg și Niels Bohr, în care cel din urmă spune că, în discuția despre atom, limbajul care prevalează este cel al poetului; ca și acesta, fizicianul nu e preocupat să descrie pur și simplu, ci să creeze imagini și să realizeze conexiuni mentale. Ca și Breton sau Foucault, Bohr se aștepta la eventuala necesitate a găsirii unor concepte diferite care să reflecte emergența noilor realități și, mai mult decât atât, la revizuirea conceptului de „înțelegere” în sine⁴⁷; este ceea ce găsim

42. În poemul *Despre secvențele Otto multietajate, cu dezvoltare în arc*, din *Despre*, op. cit., p. 71.

43. În poemul *Despre echivalentul distanței în plan imaterial (acolo unde obiectele n-au greutate)*, id., p. 9.

44. *Despre orizontare*, id., p. 10.

45. Ambele în *Despre*, id., poemele *Despre descoperirea argilinei de către un fecund*, p. 17, respectiv *Despre lovituri*, p. 57.

46. În poemul *Despre celelalte trei arte întemeiate pe afrumos*, din id., p. 19 [s.a.].

47. În original: „We must be clear that when it comes to atoms, language can be used only as in poetry. The poet, too, is not nearly so concerned with describing facts as with creating images and establishing mental connections [...] It seems likely that the paradoxes of quantum theory, those incomprehensible features reflecting the stability of matter, will become sharper with every new experiment. If that happens, we can only hope that, in due

în textele lui Dan Stanciu, poetul pentru care acțiunea de „a vertebră” este esențială. Știm de la Gellu Naum că există un „avantaj al vertebrelor”; la Dan Stanciu, acest avantaj este acela că, indiferent că vorbim despre personaje, fenomene sau stări, ele au rolul de a lega și dezlega lumile, de a le articula și dezarticula, într-o chimie și o fizică proprii, permițând reprezentarea textului prin modele complexe, așa cum este în cazul poemului *Despre amîndoi*, în care „Amîndoi nu aparțin și nu pot fi anexați. Au în alcătuirea lor o asemenea delicatețe a deosebirii încît a-i lua cu tine sau a-i include într-un grup i-ar dezarticula [...] Un amîndoi lovit de fulger nu tresare, ci își desface atomii de fier, pe rînd. Reacționează aproape la fel (adică i se rupe cuprul) cînd simte ceva care l-ar atrage, pentru ei atracția anunțînd cele mai grave primejdii⁴⁸; dincolo de contiguități lexicale, reprezentarea ar putea fi pusă oricînd alături, pe un plan poetic, de metode utilizate în fizica cuantică pentru înțelegerea sistemelor fizice complexe caracterizate de prezența dezordinii și a elementelor aleatorii (așa cum se întîmplă în cazul așa-numitelor „sticle de spin”⁴⁹). Pe acest plan poetic, vom putea vorbi, de pildă, de inter- și intraregnuri în care, pe un schelet sintactic reperabil, crește un corp semantic straniu, ca în acest fragment: „Stema Regatului Plâns era o cicoare cu mustăți masive din drojdie, dezvoltînd un circuit feroviar deasupra sa”⁵⁰ sau ca în inventarea unor cuvinte, nu doar în poeme, ci și în proiecte vizuale mediate de artiști din vecinătatea suprarealismului⁵¹

course, new concepts will emerge, which may somehow help us to grasp these inexpressible processes in the atom. [...] ...in the process we may have to learn what the word «understanding» really means”, ap. Mark Noble, „American Poetic Materialism from Whitman to Stevens”, Cambridge University Press, 2015, pp. 168-169.

48. În *Despre*, op. cit., p. 7.

49. Cf. https://www.nobelprize.org/uploads/2021/10/fig7_fy_en_21_spinGlass.pdf, pagină verificată pe 24 octombrie 2021. Ca o coincidență, iată descrierea fenomenului studiat de unul dintre laureații premiului Nobel în Fizică pentru 2021, Giorgio Parisi: „O sticlă de *spin* este un aliaj metalic în care atomii de fier, de exemplu, sunt amestecați aleatorii într-o rețea de atomi de cupru. Fiecare atom de fier se comportă ca un mic magnet, sau *spin*, care este afectat de ceilalți magneți din jurul său. Cu toate acestea, într-o astfel de structură, atomii sunt dezorientați și prezintă dificultăți în a îndrepta într-o anumită direcție. Folosind studiile sale despre sticla de *spin*, Parisi a dezvoltat o teorie a fenomenelor dezordonate și aleatorii care acoperă multe alte sisteme complexe.” (trad. n.) Vezi și comentariul lui Bruno Solarić la *Ruine glisante*, op. cit., *A fi lichid*, p. 137: „Ceva fundamental arbitrar este exprimat aici cu o precizie științifică”.

50. Poemul 191, din *Acte calde...*, op.cit., pp. 50-51.

51. De exemplu cele menționate de Mitzura Salgian, cf. <https://www.mitzura.com/special-projects>, pagină verificată pe 24 oc-

sau în jocul *ekphrasis*-ului din *Ruine glisante* – aici, desenele labirintice ale lui Sasha Vlad sunt însoțite – enantiomorfic – de poemele lui Dan Stanciu, așa cum, într-una din edițiile „Caietelor *Athamor*”, Sasha Vlad realiza niște, le numea, „ectoplasme automate”, din a căror construcție tisulară se întrevădeau poemele naumiene⁵². Dan Stanciu nu lucrează cu limbajul în sensul destructurării sau restructurării lingvistice, stilistice și semantice (care, dacă se întâlnesc, reprezintă transformări întâmplătoare, nicidecum ludice sau de metodă livrescă). Poetul lucrează cu limba în structura căreia sunt încheiate atât semnele lingvistice uzuale, cât și chimia și legile fizice ale lumilor reale, imaginare și onirice, deci legi cunoscute habitual, dar mai ales cunoscute intuitiv sau prin acces la straturile inaparente, de adâncime. Limba poetică nu este căutată, jucată (deși în *Trusa instalatorului de umbre* găsim un adevărat manifest al jocului suprarealist), fabricată, construită, ci pur și simplu este limba de substrat sau de sub pieile aparente ale realităților perceptibile. Limba poetică naturală face posibilă înaintarea poetului în propriile direcții care au mai degrabă legătură cu sensurile dintre elementele realităților și nu cu distanțele dintre ele.

Între toate acestea, suprarealismul a rămas ca un substrat fertil: îl găsim în *Despre*, în refuzul față de „împopoțonarea chestiei numite identitate” sau „exaltarea inaderenței”⁵³, în „punctul-miraj” (asemănător cu acel „point de mire”, despre care Breton pomenește în *Nadja*) sau în amintirea lui Brauner, cu al lui pictofon reasamblat poetic de Mignus⁵⁴; în imaginea personajului *Actualeta*, ultima vorbitoare a dialectului *feglu și expertă în toate aspectele și momentele acțiunii de a vertebra*, în enigmaticul popor al *verbalilor* care sunt, printre altele, „oameni ai surprizei”, în principiul oglindirii cuvintelor (în poemul *Etatirbulas*, din *Simetria fierbinte așa cum, altădată, în versul lui Gellu Naum din Copacul animal*, citeam *Etrap o ep emilbus*) sau în *oarecarele și desprinderea de grup din Despre II*, ca și, tot aici, în teoria parantezelor sau în calitățile prafului și excursul despre erupție al aceluiași profesor Mignus; în sincopile, dislocările, fluiditățile care amintesc de muzica experimentală din anii 1980 (de pildă creatorul simfoniilor viractuale, Joseph Nechvatal⁵⁵)

sau, de ce nu, în imaginea lui Jung-copil, jucându-se și construind arhetipuri de nisip într-un poem din *Simetria fierbinte*, Jung care va supraviețui și el (într-un fel „enantiodromic”, probabil, cu un cuvânt moștenit de la Heraclit), în vreunul dintre straturile lumii create de Dan Stanciu, în care „toate ființele au corzi”, care nu pot fi acordate decât de „cordarul-șef”, cel care „se naște unul pe secol”⁵⁶.

Au rendez-vous des amis

Probabil că viața suprarealistului arată uneori ca tabloul celebru mai sus amintit al lui Max Ernst, din 1922. Cine sunt „prezențele” din poezia lui Dan Stanciu, așadar? Mai întâi, o banalitate: ca orice (mare) poezie, poezia lui Dan Stanciu are un singur (mare) personaj care este poetul însuși. Dincolo de asta, vom întâlni o serie de nume, animale, oameni, zei, spectre, cuvinte devenite ființe, poate cuprinse de acei „Aproape două sute de singuri” care „vor sosi cu trenul”⁵⁷; un aparent anarhic „stat celular”⁵⁸. Este impresionant, de pildă, șirul de ilustratori dintr-un poem care încheie *Imperiul simpatiei* (William Thomas Smedley, Howard Pyle, cel care îl pictează pe filosoful medieval Roger Bacon, pomenit mai încolo), Charles Dana Gibson, Newell Convers Wyeth, Irving Nurick, Joseph Christian Leyendecker, Frank Godwin, Coles Phillips – toți cunoscuți ca ilustratori de marcă în cultura americană), apoi Gellu Naum (o prezență perpetuă pe care recunoaștem în stilul heteromorf, adamantin ironic, cel care al cărui nume ar putea deschide orice discurs⁵⁹), Memina, Mama și Tata, Cléo de Mérode, dansatoarea Belle Époque, Alfred de Vigny, Tycho Brahe, Leo, Gigi, Djivan Gasparyan, muzicianul profund de origine armeană, Tlazolteotl, zeița aztecă a purificării, dar și a viciilor, Cristina, căreia îi este dedicat ciclul *Simetria fierbinte* din volumul cu același titlu; iar mai târziu, în *Acte calde...*, Victor Hugo, Tudor Pamfile sau André Breton, pentru ca volumele *Despre* să îi aducă pe căutătorii Profesorul Mignus, Profesorul Axus sau misterioasa *Actualeta*, umbra feminină a suprarealismului cu imaginea lui mereu *présente*

tombrie 2021.

52. În numărul 3, coordonat de Sebastian Reichmann, Dan Stanciu și Iulian Tănase, Herg Benet Publishers, 2013, p. 229-256.

53. Ibid.

54. În poemul *Despre enumerare în arta punctelor presupus răzlețe*, p. 18, respectiv *Despre brahteclu*, p. 61.

55. Cf. pentru ilustrări sonore pagina <https://pentiments.bandcamp.com/album/selected-sound-works-1981-2021>, pagină veri-

ficată pe 24 octombrie 2021.

56. În *Despre momentul când se începe recordarea*, id., p. 27.

57. În *Ducerea*, din *Simetria...*, id., p. 17.

58. Formula prezentă la Simona Popescu, poemul *Matrioșka*, din *Juventus și alte poeme*, antologie, cu un cuvânt înainte al autoarei, edit. Paralela 45, 2004, p. 154.

59. Ca în poemul *De la răsărit la spus, de la apus la regăsit*, dedicat lui Gellu Naum, *prietenul meu obosit*, în vol. bilingv *Pentru Gellu Naum*, coord. Iulian Tănase, edit. Vinea-Icare, 2002, p. 112.

à l'esprit (ca într-o „carte”-obiect naumiană⁶⁰). Ca pentru toți suprarealiștii, prezența spiritului feminin este esențială; mai mult decât atât, însă, Dan Stanciu migrează spre o zonă în care distincțiile sau segregările nu mai sunt legile esențiale, iar senzația pe care o va păstra cititorul este a mișcării dintr-o lume rarefiată ale cărei umbre se văd, se simt, se aud în cotidian sub forma acestor „mesaje” codificate. Ne putem imagina lumea în succesiune (așa cum previne cititorul că ar putea face, la începutul volumului *Acte calde...*⁶¹) sau ca un incomensurabil „sistem” de canale transparente, de vase comunicante (expresie vitală în suprarealism) și permeabile, prin(tre) care ne trăim evoluția. În aceste condiții, e ușor să deducem că putem construi lucrurile din orice punct, iar Dan Stanciu pare să reproducă în poezie starea fertil-febrilă de „inconștient” care caracterizează procese vitale: dezvoltarea unui embrion, declanșarea unui impuls sau activarea unui instinct. Și mai limpede este atunci că poetica sa are aspectul unei suprafețe, spuneam, reactive sau suprasensibile în care sintaxa semnalizează mișcările vitale ale unui organism. Sunt puse la îndoială toate elementele lumii umane, supraumane, subumane sau peri-umane; sunt recalibrate dimensiunile (găsim idei ca „Ascunderea în deasupra”, „Lângă alături” sau „câteva înăuntruri”⁶²), sunt bruiate semanticile (în formulări ca „pe urmele marilor explodatori”, „trista de abandon”, „lipsiți de cel mai elementar vest”, „depinde ce n-aștepți”, „ptero-silaba”, „tensiune de 110 revolți”⁶³ sau, mai departe, „sinatra locomotivei... unse cu joplin”), evitându-se astfel capcanele previzibilului și ale sistematizărilor, este revoluționată ideea de corporalitate, ca în poemul notat 101, *Contact prin geam*, din *Acte calde...*: „Un nătăfleț robust se opri dinaintea vitrinei unui măcelar și zise: «Aș vrea să cunosc mai îndeaproape carnea asta». I se făcu voia: carnea trecu în hainele lui și porni la plimbare pe bulevard, iar el se trezi tranșat în felii de satir și sîngerînd frumos pe niște tăvi. Cînd se ivește

60. Cf. *Caietele Athanor*, nr. 1, alcătuit și îngrijit de Dan Stanciu și Iulian Tănase, cu sprijinul doamnei Lyggia Naum și al Fundației „Gellu Naum”, 2004, pp. 63-68.

61. „Precizare: acest volum se poate deschide oriunde și poate fi citit de oriunde și în orice direcție, ignorând ordinea cifrelor, Ele sunt puse acolo pentru cei care merg pe fir. Celorlalți, bunul plac fie-le ghid.”, în *Acte calde...*, op. cit., p. 6.

62. Id., pp. 12-13, respectiv p. 26.

63. Formulele amintesc de versul naumian „și Platon calcul meu obscur/fanatiza gramatica” în poemul Început și centru, din ciclul *Triunghiul domesticit* (vol. *Athanor*, 1968), în Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, ed. îngr. și pref. de Simona Popescu, Polirom, 2011, p. 193. Vezi și Simona Popescu, *Prefață* la Gellu Naum, op. cit., în special pp. 23-26, „De la «perturbarea gramaticii» la «gramatica labirintului». *Declinatio și coniugatio.*”

prilejul, sticla poate înlesni un asemenea transfer de identitate, dacă de-aici are de cîștigat cunoașterea”. Așa cum s-a spus adesea, suprarealismul „dinamic și catalizator”⁶⁴, este o revoluție continuă⁶⁵ a formei, a spiritului, a limbajului; limbaj pe care, paradoxal, așa cum citim în poemul *Despre evocatorul-șef, povestitorul-adjunct și subșeful vorbitorilor ocazionali*, indivizii umani îl împart ca pe o atmosferă. Poate că este vorba despre „cumplita limbă pe care o vorbim în gând” a lui Gellu Naum sau despre limba care poate fi vorbită în vis⁶⁶ sau dincolo de moarte⁶⁷, așa cum o descria

64. În Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, ediția a III-a, definitivă, Cartier, 2017, p. 422: „A fost asemenea unei voințe, definind un moment creator dinamic și catalizator cu consecințe până în poezia actuală, de la Leonid Dimov și Petre Stoica, la Virgil Mazilescu, Sebastian Reichmann, Dan Stanciu, Matei Vișniec, Teodor Dună...”

65. Un exemplu aleatoriu: Carole Reynaud-Paligot, „La poésie surréaliste entre révolte et révolution”, în *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2007, pp. 35-48.

66. În nr. 318/1999 al revistei *Dilema*, în care Dan Stanciu coordonează un amplu material despre vise: „Există, cred, în vise ceva tainic și cu nepuțință de adus în vorbe, ceva care stăruie să rămînă în penumbra luminii, ca un rest activ, și după ce interpretarea a descuiat, cu feluritele sale chei, lacătele așezate la vedere. Există în vise un impenetrabil primitiv, un mister permeabil la alte sonde, lansate de la alte etaje ale percepției, o stranietate care – dacă nu e împinsă, cu aroganța și suficiența căutătorului de certitudini, în rame agresive – poate deveni, treptat, amicală. Pentru că visul, pe lângă ceea ce spune despre ființa noastră adîncă, mi se pare a fi și un constructor. El construiește, din materiale umile adesea, lumile în care ne petrecem noaptea și unde, cu sau fără voie, ne trăim adormiți o bună parte din viață.”

67. Cf. Dan Stanciu, interviu de Simona Sora și Claudiu Constantinescu, art. cit.: „O prietenă din Anglia (pe care n-o cunosc, sîntem prieteni electronic), Merl Fluin, din grupul SLAG (Surrealist London Action Group), a visat într-o noapte o carte care se chema *News from the Already Dead* (*Vești de la cei care au murit* ar fi în traducere). Firește, cînd s-a trezit, nu își mai amintea conținutul cărții, reținuse doar titlul. Și s-a gîndit să reconstituie cartea pe care o visase, dar nu de una singură. Vis și făcut: a scris cîtorva inși răspîndiți pe glob (pe unde i-a aruncat hazardul geografic), invitîndu-i să participe, cu texte și imagini, la recompunerea visului. Printre ei, și mie. Mi-am amintit atunci de un dosar al *Dilemei* despre sinucidere, coordonat de tine (în 2002), pentru care scrisesem un text. L-am recitat și mi-a fost limpede, încă de la titlu («Moartea e vis»), că textul acela apăruse în 2002, în *Dilema*, după ce trecuse mai întîi prin cartea visată de Merl în 2010. I l-am trimis, tradus de prietenul meu Sasha Vlad și însoțit de un colaj în care se întretaie o serie de evenimente oniric-funebre (sau invers): o doamnă purtînd un corset Belle Époque privește niște pîlnii, un bec de mari dimensiuni așteaptă să fie aprins, un bărbat sudează o cutie, o muscă pleacă etc. Iar la începutul lui decembrie trecut am primit un exemplar din *News from the Already Dead*. Este un obiect artizanal, modest ca aspect (între două foi de carton negre, mai puțin de o sută de file A4, legate cu o panglică albă de mătase), dar puternic. Multiplicat în 39 de exemplare – unul pentru fiecare dintre cei 39 de participanți la jocul acesta

undeva Dan Stanciu. Certitudinea (eruptivă sau inactivă, după caz), vine din cunoașterea punctelor care determină circuitele vitale, cele care generează tot ce este între și dincolo de sentințele profetice și sunetele încă indistincte ale copilului, fie acesta și nenăscut.

În acest punct, ar fi vremea reunirii poemelor lui Dan Stanciu într-un corp comun, după modelul diamantului cu treisprezece fațete pe care îl descrie în *Acte calde...*, cu erudiția specifică pentru creatorii de

limbaj. S-ar figura, astfel, o rară imagine a formelor pe care le poate îmbrăca nu doar suprarealismul cel mereu prezent, ci, odată cu el, *spațiul poetic* ca realitate vie, determinatoare. Și, finalmente, am putea rememora răspunsul profesorului Mignus, atunci când „a fost întrebat de un confrate (care descoperise ceva neclar) [...]: «Nu te grăbi să tergiversezi» [...], «un lucru făcut la momentul nepotrivit are șanse mari să fie perfect»”⁶⁸.



serios. Îți dau câteva nume (nu pentru că ar spune ceva pe melegurile astea, poate nici pe altele, ci pentru că îmi place cum sună alăturarea lor, deschide un fel de portal): Patrick Hourihan, Apio Ludicrus, Jarmo Raasakka, Michael Vandelaar, J. Karl Bogartte, David Nadeau, Ayşe Özkan, Theoni Tambaki, Eugenio Castro, Emma Lundenmark. Asemenea cărții, par niște nume desprinse din vis (cum presupun că i se pare și numele meu lui Jarmo Raasakka, de pildă). Iată (dacă îmi permiți cuvântul «iată») un mod relativ simplu de a face poezie, nu trebuie decât să ieși din curte și s-o iei spre tine, altul”.

68. În poemul *Despre tergiversare*, în *Despre*, op. cit., p. 73.

Dan Gulea

IMAGINEA AVANGARDEI, DE LA MANUALUL UNIC LA MANUALELE ALTERNATIVE ALE ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PREUNIVERSITAR ROMÂNESC

SYNOPSIS:

The article analyzes the Avant-garde in Romanian school books, from the unique manual of literature in the communist era to the last known reform of the didactic point of view regarding the visual arts and texts.

Keywords: teaching, literature, visual arts, manual.

O perspectivă asupra felului în care ajunge mesajul avangardei istorice la cea mai tânără generație de cititori este întotdeauna semnificativă pentru virtualitățile domeniului de studiu; pe de altă parte, acest tip de canonizare, de academizare, disprețuit în epocă („Ai grijă, André Breton, să nu figurezi cândva în manualele de istorie literară!” spunea René Daumal în *Le Grand Jeu*), este unul nu recent, ci foarte recent. Oricum, această reconfigurare a istoriei literare, culturale, s-a desfășurat, în cea mai mare parte, după ce avangarda istorică își încheiase traiectoria.

Exploatată cu toate poncifele epocii, ambiguitatea termenului de *avangardă* în perioada comunistă („Partidul este avangarda societății”, spunea un slogan), la care au subscris mulți dintre actorii mișcării, s-a detașat cu greu de un anumit naționalism ceaușist, dar s-a delimitat în mod decisiv începând cu anii 1990, pe fundalul unei epoci care avea între temele ei de dezbatere și crearea unor manuale alternative pentru școală, care să înlocuiască deficitarul manual unic.

Manualul unic

Epoca manualului unic poate fi împărțită în două mari etape: înainte și după 1989 – în fond, un manual pe aceeași structură, de istorie literară, dar cu

mici schimbări în ordinea cuprinsului. Potrivit acestei concepții, bazate pe o programă școlară elaborată în 1979, literatura se studiază cronologic, începând cu perioada cronicarilor, în clasa a IX-a, și ajungând, la clasa a XII-a, în prezent – adică în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a (autori: Nicolae Manolescu, Nicolae I. Nicolae, Editura Didactică și Pedagogică, 1987) este primul manual care abordează subiectul avangardei literare și artistice, văzute din perspectivă istorică. Câteva cuvinte despre „poezia avangardistă”, în cadrul capitolului redactat de Nicolae Manolescu, „Poezia în epoca interbelică”, precizează prin enumerații o serie de trăsături generale, convertind o definiție futuristă drept precept avangardist general: „dorința de a pune de acord tematica și expresia artistică cu cele mai noi cuceriri din domeniul tehnicii moderne”. Un alt capitol de sinteză, „Contribuția literaturii române la dezvoltarea patrimoniului literaturii universale” (nesemnlat), rezervă un paragraf curentelor de avangardă, adăugând o mențiune despre artele plastice, în stilul consacrat al naționalismului ceaușist: „Puține literaturi ca a noastră se pot mândri cu afirmarea reprezentanților ei în circuitul european al dadaismului, prin fondatorul lui, Tristan Tzara, care e român, ca și Ilarie Voronca,

Benjamin Fondane și care, alături de un Brâncuși în sculptură, au intrat de mult în antologiile și istoriile artei contemporane”. Astfel, dacă am analiza tipul acesta de reprezentare, cu Tzara, Voronca sau Fondane „în istoriile artei”, s-ar putea presupune – dar manualul nu precizează nimic în acest sens, este doar o inferență, – că s-ar schița o viziune a lui Voronca dinspre ilustratorii săi (*y compris* Brâncuși), a lui Fondane ca autor al *Cinepoemelor* și poate a lui Tzara în calitate de liber practicant al „cuvintelor în libertate”, al așezării în pagină din cele câteva numere ale revistelor *Cabaret Voltaire* sau *Dada*.

Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a (autori: Maria Pavnotescu, Nicolae I. Nicolae, A. Gh. Olteanu, Gheorghe Lăzărescu, Elena Berea-Găgeanu, Vasile Teodorescu, Florin Ioniță, Silvia Nuță; Editura Didactică și Pedagogică, 1992) precizează printre referenți pe acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, dar și, cu titlu general, „profesori de limba și literatura română și inspectori școlari din municipiul București” și din mai multe județe. Este manualul de după 1990, expurgat de texte propagandiste, dar cu o viziune asemănătoare predecesorului său. Astfel, capitolul „Poezia în perioada interbelică” (nesemnat), pe baza unei consistente bibliografii, în care figurează – ultimul titlu – Ion Pop, cu *Avangardismul poetic românesc* (1969) – consideră avangarda ca o succesiune de curente, privite cu îngăduință: „dadaismul cultiva anti-literatura, antimuzica, antipictura, inventând cele mai năstrușnice tehnici de «creație», toate având la bază incoerența, lipsa de logică, absurdul”. Mai departe, constructivismul este legat de revista *Contimporanul*, care „a solicitat colaborarea nu numai a scriitorilor, dar și a altor artiști”. Dintre acești „alți” artiști, sunt amintiți Marcel Iancu, Brâncuși și Milița Petrașcu, alături de câteva idei generale, precum sincretismul artelor, formulate fugitiv („se vorbea de «pictopoezie» și de «jazzbandul frazelor»”). Este elogiat Brâncuși, „sculptorul din Hobița Gorjului”, printr-un puseu autohtonist, pentru că „a creat forme noi, stilizate într-un vechi spirit românesc”.

Suprarealismul este prezentat tot printr-o enumerare, unde apare, în plus, numele lui Victor Brauner, iar ca definiție, se constată „exercitarea” curentului mai ales în poezie și în pictură: „imagini insolite, de o mare fluentă, asemănătoare cu cele produse în vis”. Pe lângă diferiți autori, sunt enumerați (în această ordine): Max Ernst, Dalí, Giorgio de Chirico, Klee, Picasso.

Reproducând coperte ale revistelor *Contimporanul*, *unu*, *Urmuz* și *Integral*, acest manual face loc, pentru prima dată, și exemplificărilor vizuale – însă în condiții tehnice precare, caracteristice epocii.

Oricum, avangarda este încă exclusă din marele mers al literaturii (nu apare un text de sine stătător sau un autor în cuprinsul manualului), pe când poeme și poetici de Topârceanu, Eugen Jebeleanu, Horvath István își găsesc locul. Texte sau fragmente de text apar, în același capitol, pentru Urmuz (*Cronicari*), lecția de compunere a unui poem dadaist de Tzara (fără a se preciza traducerea), precum și câteva versuri din *Ulise* de Ilarie Voronca, numit „cel mai valoros poet român al avangardei”.

În schimb, manualul unic studiază o serie de autori care au trecut, în diferite momente, prin arealul avangardist: Geo Bogza „s-a făcut remarcat în cadrul mișcărilor poetice de avangardă, fie redactând reviste personale, ca *Hurmuz* [sic!], fie colaborând la *unu*, cea mai importantă publicație suprarealistă”. La capitolul de bibliografie suplimentară, tot din zona *unu*, sunt menționați, pentru elevii studioși, Miron Radu Paraschivescu (*Poezii*, 1973) și Aurel Baranga, cu teatru.

Manualele alternative

Epoca manualului alternativ începe în anul școlar 2000-2001, pe baza unor noi programe școlare – în fond, primele după cele ale manualului unic –, programe care vor mai fi revizuite până în 2006; toate edițiile de manuale școlare, inclusiv cele care funcționează actualmente în școli, au în vedere o programă revizuită așadar ultima oară în 2006; manualele pot avea însă tiraje mai noi.

Doriința de schimbare se manifestă foarte puternic în manualele de clasa a IX-a, deși realizările tehnice nu pot depăși etapa reproducerilor alb-negru. Noua programă propune, pentru conținuturile de literatură, studierea a cinci mari teme, de ales dintr-un grupaj de zece, pe baza unor autori străini și români.

Limba și literatura română. Manual pentru clasa a IX-a (autori: Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu, Florentina Sâmișăian, Rodica Zafiu, Editura Humanitas, 2000) aduce în capitolul „Literatură și alte arte: joacă, scriere, desen (caligrame și colaje)” o primă prezentare a avangardei, într-un sistem diacronic, și a artelor vizuale de avangardă.

O istorie a comunicării și a fenomenelor ludice caracteristice avangardei se schițează cu texte de Edwin Morgan (*Cântecul monstrului din Loch Ness*), Christian Morgenstern (*Cântecul de noapte al peștelui*), dar și de Iordache Golescu (*Porunca toporului*), Publilius Optatianus Porfyrius sau din literatura persană a caligramelor (Apollinaire e menționat doar „onorific”, fără un text propriu-zis).

Este locul unde se prezintă (e drept, fugitiv), experimente și texte de Man Ray (*Sonoritate*), Picasso (*Sticlă, pahar și vioară*), alături de – în finalul capitolului – două pagini din *75 HP* a lui Voronca și Brauner, în variantă alb-negru și mult micșorate, pentru a intra în cadrul paginii de manual, cerându-li-se elevilor să spună cum este definită „pictopoezia” și dacă este „o definiție lămuritoare sau nu”. Ediția din 2006 a acestui manual este mult schimbată: sunt menținute, sub titlul „jocul cu litere și linii”, la „texte auxiliare”, doar experimentele lui Edwin Morgan, Christian Morgenstern și Man Ray, „pictor, fotograf și cineast american, autor al unor picturi care sunt, în același timp, «texte» poetice”.

Alte reprezentări „oblice” ale avangardei mai pot fi întâlnite în poemul *Patria* de Ștefan Baciu („patria e atelierul lui Brâncuși la Paris”), dar și reproduceri ce ilustrează diferite texte (de pildă: arta poetică argheziană *Prefață*; un fragment din Mircea Horia Simionescu) și exerciții gramaticale sau de comunicare.

Manualul poate fi considerat un adevărat manual vizual al avangardei, venind după o epocă vetustă, în care avangarda trebuia menținută în limitele internaționalist-pășuniste. Proporțional, reproducerile și reprezentările din lumea avangardei (și în special ale suprarealismului) sunt la paritate cu cele ale tuturor celorlalte curente și expresivități. În ordinea frecvenței, pe primul loc se situează Joan Miró, cu cinci reproduceri (*Carnavalul arlechinului*, *Persoană contemplând soarele*, *Personaje în noapte*, *Albastru II*, *Personaj aruncând cu o piatră după o pasăre*) – între care atrage atenția, într-un manual conceput alb-negru, un titlul precum *Albastru II*. Apoi Kandinsky (*Acord reciproc*, *Conversația*), Dalí (*Persistența memoriei*, *Grafică*), Brâncuși (*Foca*, *Miracolul*, *Fiul risipitor*) și Picasso (*Muzicanții și amintitul Sticlă, pahar și vioară*), cu câte două reproduceri. Cu câte o reproducere, fotografie a unei sculpturi (nesemnate), a unui desen sau a unei picturi, sunt Alberto Giacometti (*Cvadriga*), Paul Klee (*Teatru de păpuși*), Saul Steinberg, Yves Tanguy, Óscar Domínguez (*Peregrinările lui G.H.*), Marc Chagall (*Eu și satul*), Giorgio de Chirico (*Muzele neliniștitoare*).

Ediția din 2006 a manualului face niște înlocuiri (în special din „dubluri”) și aduce alte reproduceri: Roberto Matta, cu *Îndoiala călătorului*, Marc Chagall, *Plimbarea* – reproducere detaliată, pe baza căreia se studiază descrierea și expresivitatea plastică –, Hanz [sic!] Arp, cu linoleumul *Ceasul*, și Victor Brauner, cu un detaliu din *Interviziune*.

Limba și literatura română. Manual pentru clasa a IX-a (autori: Ion Dună, Raluca Dună, Editura Didactică și Pedagogică, 2015), apărut la editura

sucsesoare a editurii unice de dinainte de 1989, grupează – spre deosebire de manualul de la Humanitas, care nu cantona avangarda într-o anumită temă – toate aparițiile avangardiste conform temelor de studiat la clasa a IX-a, realizând uneori un dialog (cel mai adesea involuntar) cu textul literar pe care îl ilustrează. Pentru tema „adolescența”, tabloul lui Picasso, *Trei femei*, este chemat alături de tribulațiile povestitorului din *Romanul adolescentului miop*. Pentru istoria literară, este consemnat un „Mircea Eliade”, portret de Marcel Iancu, reluat din *Mărturia unei generații*, volumul de interviuri al lui Felix Aderca.

În ansamblu, din arta de avangardă, manualul este dominat de Dalí (*Cristos al Sf. Ioan al Crucii*, pentru o discuție despre legăturile dintre literatură și cinematografie, *Tristan și Isolda*, pentru un fragment din *Mitul androgenului* de Julius Evola, *Femeie cu cap de trandafir* și *Fantezii diurne* pentru aplicații și exerciții la tema fantasticului) și de Magritte, preferat, acesta din urmă, la tema fantasticului: un *Cântec de dragoste* pentru *Lostrita* de Vasile Voiculescu; *Jocheul pierdut*, la nuvela lui Caragiale, *La hanul lui Mânjoală*, dar și – singura corespondență avangardistă din manual –, *Reveriile călătorului*, pentru un text suplimentar la tema fantasticului, *Călătoria cu Stelică* de Gellu Naum.

Un puseu naționalist se păstrează la tema iubirii; astfel, avem o fotografie (nesemnată) cu *Poarta sărutului* de Brâncuși, ilustrație la *Sara pe deal*, precum și, mai degrabă inadecvat, *Dansul vieții*, de Edvard Munch, pentru povestirea lui Galaction, *De la noi la Cladova*.

În schimb, foarte adecvată este începerea unei discuții cu elevii de 14-15 ani despre fantastic pornind de la *Înger peste Vitebsk* de Chagall.

În general sobru este *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a* (autori: Marin Iancu, Ion Bălu, Rodica Lăzărescu, Editura Corint, 2008).

În clasa a X-a, considerată ultima clasă a liceului pentru cei care aleg mai departe o școală profesională, se face o trecere în revistă a celor trei genuri didactice (epic – semestrul I; liric și dramatic – în semestrul al II-lea), prin cele mai reprezentative texte ale lor.

Alăturările, felul în care autorii manualului selectează o reproducere sau alta pentru a ilustra diferite texte, au, precum în cazul oricărui manual, ceva dintr-un „cadavre exquis”. Astfel, Giorgio de Chirico, cu *Piața Italia*, stă alături de nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade, o fotografie cu *Muza adormită* de Brâncuși – pentru *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, iar *Câmpia aerului* de Magritte – alături de *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga.

Un exercițiu la „textul poetic” aduce *Eleonora* de Ion Vinea pentru a ilustra „joaca cu grafia poemului”; acesta este singurul manual unde este prezent unul dintre foarte puținele texte dadaiste ale profundului Ion Vinea (publicat inițial în *unu*), din vecinătatea caligramelor sau a cuvintelor în libertate, „o glumă grafică” (Elena Zaharia-Filipaș).

Mult mai coerent este manualul în cazul unor dosare, precum „Lirica experimentalistă. Antiarta. Avangardismul românesc”, ilustrat de Brauner (*Compoziție*, o lucrare de tinerețe), cu un poem de Tzara din *Primele poeme* și cu reiterarea unui clasament pe care l-am mai întâlnit în manualele de dinainte de 1989: „dintre poeții avangardei românești, cel mai valoros este Ilarie Voronca”. De corectat și unele inexactități: Tzara și Iancu ar fi organizat la 14 iulie [s.m., D.G.] 1916 „primul spectacol DADA”, revista *Integral* ar avea o „concepție culturală totalitară”.

Repartizate proporțional pentru cele trei genuri, reprezentările vizuale ale avangardei aleg pentru textul dramatic *Terapeutul* lui Magritte, care ilustrează un text studiat în mod facultativ, un fragment din *Cântărețea cheală*.

Limba și literatura română. Manual pentru clasa a X-a (autori: Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu, Florentina Sâmihăian, Rodica Zafiu, Editura Humanitas, 2006) continuă, dar la o scară mai mică, tipul de canon avangardist din manualul clasei a IX-a, realizat de aceiași autori: Magritte și Arp dețin supremația, cu câte două „apariții”. *Orologiul* lui Arp stă alături de *Poemele luminii* de Blaga, iar o *Roată-pădure* ilustrează o lecție de lexicologie; Magritte ilustrează cu o *Compoziție* o scurtă istorie a poeziei, iar *Secrete ale orizontului* apar în cadrul unei lecții de limbă și comunicare.

O notă specială în acest manual este un fragment de desen de Florin Pucă, pentru povestirea *În mijlocul lupilor*, de Vasile Voiculescu.

Cu excepția unui „Camil Petrescu” de Marcel Iancu (din volumul de interviuri al lui Aderca, amintit mai sus), la *Patul lui Procust*, reproducerile din arta de avangardă se plasează în apropierea unor chestiuni teoretice: expresionistul Franz Marc, cu *Moara fermecată*, pentru o lecție despre elemente de prozodie, sau Vasarely, cu *Supernova*, pentru calitățile generale și particulare ale stilului.

Fiindcă în clasa a XI-a se studiază în special literatura veche, începând de la cronicari, trecând prin romantism și simbolism, pentru a ajunge la modelele epice ale perioadei interbelice, avangarda nu are efectiv loc între hangere și ișlice – poate cu excepția unor mențiuni ale lui Urmuz sau Blecher, la lecția despre romanul interbelic.

În mod sistematic, integrată istoriei culturale și literare, avangarda se studiază în clasa a XII-a; astfel, după capitolul dedicat poeziei moderniste în *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a* (autori: Adrian Costache, Florin Ioniță, M.N. Lascăr, Adrian Săvoiu, Editura Art, 2009) există capitolul „Curențe culturale/ literare: orientări avangardiste (prezentare sintetică)”, de istorie literară, care reproduce totuși *Manifestul* lui Sașa Pană din *unu* (1928) – inclusiv prin facsimilarea paginii din primul număr al revistei în care a apărut.

Studiul de caz „Fronda în literatura interbelică”, temă prin care elevilor li se circumscrie o bibliografie, urmând să răspundă la o serie de întrebări după parcurgerea acesteia, se parcurge doar la clasele cu profil de filologie din liceele teoretice și din cele de pedagogie – direcții stabilite de programa școlară.

În manualul amintit, din punct de vedere iconografic, sunt reproduse fotografii cu Maiakovski, Brâncuși (în atelierul parizian – o fotografie pe care am identificat-o și în alte manuale), cartierul Weissenhof din Stuttgart (pentru stilul Bauhaus), cu „uniștii” Geo Bogza, Sașa Pană și Virgil Gheorghiu, undeva în Cișmigiu, faimoasa carte de vizită a lui Geo Bogza, cu mențiunea „achitat” – referire directă la procesul pornografiei, un desen Blecher *par lui-même* și o fotografie cu Victor Brauner, dar sub care e titrat... Ilarie Voronca. De asemenea, nu lipsesc pagini din revistele *unu* și *Urmuz*.

Punctul de interes ar fi putut fi pagina din 75 *HP*, „Aviograma”, reprodusă pe o pagină întreagă de manual – dar nu prin facsimilare, ci prin redactarea textului în Word, cu fonturi diferite, modificând total nu doar aspectul textului-imagini, ci și configurația, așezarea în pagină în ansamblu – renunțându-se, bineînțeles, și la cromatică.

Același capitol, care se studiază doar la clasele de filologie din liceele teoretice și pedagogice, este tratat mai acurat în *Limba și literatura română. Manual pentru clasa a XII-a* (autori: Alexandru Crișan, Liviu Papadima, Ioana Pârvulescu, Florentina Sâmihăian, Rodica Zafiu, Editura Humanitas, 2007).

Astfel, capitolul se deschide cu o fotografie a lui Tzara în viziunea pariziană a lui Man Ray, ilustrând cunoscuta rețetă din *Cum să faceți un poem dadaist* (fără precizarea traducătorului). Afișe ale revistei *unu*, prima pagină a primului număr din revista *Punct* (1924) ilustrează sarcinile de lucru, care constau în prezentarea manifestărilor de frondă din literatură, de la Urmuz la Ionescu (*Nu*), în prezentarea revistelor de avangardă și în prezentarea picturii de tip avangardist: trimiteri către Picasso, Matisse, Magritte, Brauner ș.a.

Și acest manual – în comparație cu „explozia” din clasa a IX-a, indiferent de editură –, este mai degrabă reținut la nivel iconic cu reprezentările de avangardă, realizându-se unele asocieri cu Blaga, autor care nu poate fi integrat suprarealismului curent; cu toate acestea, cunoscuta fotografie cu *Brâncuși în atelier* stă alături de poezia *Scoica* de Lucian Blaga, pictorul Corneliu Michăilescu are o gravură intitulată *Pasăre*, pusă în paralel cu un grupaj din autorul *Spațiului mioritic*, inclusiv stanțele *Stă în codru fără slavă*.

Brâncuși aproape că secularizează reprezentările vizuale, un Brâncuși atemporal, decontextualizat: o discuție despre curentele culturale interbelice este prefațată de *Masa tăcerii* a lui Brâncuși, iar o fotografie cu *Coloana infinitului* – din același grupaj de la Târgu Jiu – deschide discuția despre teoria lovinesciană a mutației valorilor estetice.

Diferența dintre clasa a IX-a și celelalte clase în modul de realizare a manualelor poate să fie pusă, în primă instanță, pe seama contextelor diferite de concepere a manualelor; discuția despre înlocuirea manualului unic începe în prima jumătate a anilor 1990, dar nu este concretizată decât începând cu anul școlar 2000-2001, în anii următori fiind editate și manualele pentru ceilalți ani de studiu. Între timp, fascinația pe care a exercitat-o redescoperirea avangardei, în anii 1990, s-a estompat. Manualul de clasa a IX-a (conceput în urmă cu 20 de ani și aflat încă în vigoare...) a fost scris într-o perioadă în care se redescopereau marile nume interbelice; sunt notabile aparițiile editoriale ale lui Gellu Naum (începând cu *Malul albastru*, 1990, continuând cu *Fața și suprafața*, 1994, *Întrebătorul*, 1996, *Ascet la baraca de tir*, 2000), ale lui Geo Bogza (rememorările din cartea-interviu cu Diana Turconi, *Eu sunt ținta*, 1991), revenirile, uneori cu inedite, în limba română ale unor „franc-tireuri” precum Ștefan Baciu, Victor Valeriu Martinescu, Grigore Cugler, Lucian Boz, Jacques G. Costin, Jonathan X. Uranus, marile expoziții ale epocii, precum *București. Anii 1920-1940 între avangardă și modernism* de la Teatrul Național, din 1993, numărul dedicat avangardei românești de revista *Le Rameau d'or* (1995), lucrările de critică, precum sintezele lui Ion Pop (inclusiv monografiile despre Voronca și Gellu Naum), antologiile,

uneori reeditate, semnate de Gabriela Duda, Marin Mincu, Nicolae Bârna ș.a.

După anul 2000, „explozia” de avangardă intră într-un circuit de cercetare care nu mai atinge aceleași dimensiuni de public, fiind corelată cu degradingolada programelor școlare de la nivelul liceal, care au rămas la nivelul de acum 15 ani – în cel mai fericit caz – nu doar din punctul de vedere al conținutului, ci și din cel al realizării.

Atenția pentru arta contemporană, la nivelul anilor 2000, era evidentă în manualele alternative – de pildă în cele ale Editurii Humanitas –, de ani de zile fără noi tiraje, cu reproduceri din artiști precum (în special la clasa a XII-a): Dan Perjovschi, Ion Dumitriu, Paul Neagu, Ștefan Câlția, Yvonne Hassan, Georgeta Năpăruș, Mircea Roman – pentru a menționa doar câteva nume.

Din această investigație este evident că avangarda (la nivel vizual sau la nivel textual) nu este tratată unitar în manualele școlare – calea cea mai sigură pentru a intra în conștiința noilor generații. Există o serie de texte și de judecăți de valoare care vin practic nealterate din epoca manualului unic: este reprodus insistent *Manifestul* lui Sașa Pană (în timp ce *Manifestul activist către tinerime* de Ion Vinea nu este redat decât fragmentar, iar experimentele vizuale ale grupului suprarealist român, cu Gellu Naum sau Gherasim Luca, efectiv nu există) și este repetat clasa-mentul valoric dominat de Ilarie Voronca; versurile lui Tzara, cu faimoasa rețetă a unui poem dadaist, sunt în mod constant redată fără a mai preciza traducătorul lor sau contextul de apariție.

Un manual obiectiv, în cele din urmă, ar trebui să nu fie o „victimă a modei”, să nu înregistreze entuziasmul epocii lui literare și artistice, să se păstreze într-o notă de acribie, până la urmă absolut necesară în reproducerea unor documente, mai ales când trebuie oferite modele. Iar dinamica receptării avangardei a deplasat, în ultima vreme, accentul de la revista *unu* și ideățiile ei politice către grupul suprarealist român, către personalități precum Blecher sau Bonciu, care își gândeau textele prin imagine, care își ilustrau adesea scriitura, fideli unui concept sintetic care poate fi regăsit în mod constant în secolul avangardei.

Andreea Apostu

LA RELATION TEXTE-IMAGE DANS LES « LIVRES DE DIALOGUE » SURREALISTES : *LES RÉPÉTITIONS, LES MALHEURS DES IMMORTELS ET LES MAINS LIBRES*

SYNOPSIS:

*Avantgarde movements questioned not only literature and the arts individually, but also their interactions within artists' books or "books of dialogue", as Yves Peyré preferred to call them. The emancipation of image started in the 19th century, when critics such as André Mellerio tried to replace the word "illustration", that supposed a humiliating subordination towards literature, with the terms "concordance" and "correlative parallelism". But the daring theoretical writings of the Belle Époque will only be put into practice after the First World War, when the avantgarde started pushing the limits of artistic expression. Our article analyzes the relationship between text and image in three surrealist books of dialogue: *Les Répétitions* (1922), *Les Malheurs des immortels* (1922) and *Les Mains libres* (1937). By comparing them, we can see how the revolutionary and radical surrealist movement started gradually fading into a more conservative and intelligible artistic manifestation.*

Keywords: artists' books, Surrealism, Belle Époque, illustration, Paul Éluard, Max Ernst, Man Ray.

Les mouvements d'avant-garde ont remis en question non seulement la littérature et les arts plastiques, pris séparément, mais aussi leurs interactions, notamment dans le cas du livre d'artiste, devenu, selon Yves Peyré, « livre de dialogue »¹. Cette remise en question a été le résultat naturel d'une coexistence et d'un mélange des arts promus systématiquement par presque tous les mouvements du modernisme radical. Il nous semble pourtant que le surréalisme a été l'« -isme » le plus enclin à transgresser les frontières et à proposer une émancipation absolue aussi bien de l'image par rapport au texte, que du texte par rapport à l'image. Afin d'analyser en détail ce rapport, on propose, dans cet article, l'analyse de trois recueils de poèmes, *Les Répétitions* de Paul Éluard, accompagné par les images de Max Ernst, et *Les Malheurs*

des immortels et *Les Mains libres*, ensembles de dessins réalisés par Max Ernst et Man Ray et accompagnés par les poèmes d'Éluard et d'Ernst, dans le premier cas, et d'Éluard seulement, dans le deuxième.

L'émancipation de l'image par rapport au texte n'est pas en fait le propre de l'avant-garde. Elle a commencé à se préfigurer au XIX^e siècle, suite à des progrès technologiques qui ont facilité l'impression simultanée du texte et de l'image. Le siècle a été marqué par deux inventions technologiques : d'abord, la mise au point de la lithographie (introduite en France en 1800), qui encourageait la popularisation des œuvres d'art à des prix très bas et l'insertion d'un nombre plus grand d'images dans les livres illustrés, qui bénéficiaient désormais de tirages considérables ; ensuite, la parution de la gravure sur bois debout, scié perpendiculairement à la fibre, qui rendait possible la simultanéité du texte et de l'image dans le processus

1. Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

typographique². La dissémination fulminante de la lithographie a déterminé André Mellerio, critique d'art, à la considérer la forme d'expression artistique par excellence de son époque :

... dans la présente période de fermentation où l'estampe fait effort, se renouvelle et produit abondamment, la gravure polychrome accompli, à nombre de points de vue divers, une fonction particulièrement marquante. Il semble notamment que la lithographie originale en couleurs n'ayant point existé autrefois dans les conditions où récemment nous l'avons vue éclore, ne soit la production d'art spéciale de notre temps.³

Les avancées typographiques ont eu comme conséquence première un questionnement, aussi bien de la part des artistes, que de la part des écrivains, de la relation entre le texte et l'image. On remarque des artistes et des écrivains qui se prononçaient fermement contre leur coexistence dans le livre⁴, mais aussi des personnalités qui l'encourageaient et qui prônaient, en même temps, une autonomie plus marquée du plan pictural. Parmi ceux qui étaient favorables à la communicabilité des arts, André Mellerio, proche du mouvement symboliste, a essayé de remplacer le terme « illustration », qui supposait d'emblée une subordination du pinceau à la plume, par celui de « parallélisme corrélatif »⁵ ou de « concordance »⁶. Le XIX^e siècle voit ainsi, selon Philippe Kaenel, le passage de « la fidélité et la littérarité descriptive »⁷ à la « métaphorisation libre » de l'image par rapport au texte⁸.

Maurice Denis, membre du groupe Les Nabis et peintre postimpressionniste, écrivait à son tour, en 1890, dans l'article-manifeste du groupe, « Définition du néo-traditionnisme », sur la nécessité de l'émancipation plastique. Ses propos sur la bidimensionnalité

de la peinture, le renoncement à la « bête imitation »⁹ de la nature et la revalorisation des arts anciens annonçaient, sans aucun doute, les avant-gardes du siècle suivant :

Mais l'illustration, c'est la décoration d'un livre ! au lieu : 1. du placage de carrés noirs d'aspect photographique sur le blanc ou sur l'écriture. 2. de découpures naturalistes, au hasard dans le texte. 3. d'autres découpures sans aucune recherche, de pures habilités de main, parfois (oh !) à prétexte japonais.

Trouver cette décoration sans servitude du texte, sans exacte correspondance de sujet avec l'écriture ; mais plutôt une broderie d'arabesques sur les pages, un accompagnement de lignes expressives.¹⁰

Maurice Denis ne se limitait pas à écrire à ce sujet, il s'adonnait déjà, depuis 1889, à sa matérialisation. Ses projets d'illustration les plus accomplis et les plus proches des propos théoriques de 1890 ont été *Sagesse*, de Paul Verlaine et *Le Voyage d'Urien* d'André Gide. Mais là où le jeune théoricien de seulement 19 ans osait l'impensable, le peintre hésite et trébuche. Malgré le souhait d'inaugurer l'image typographique comme une broderie abstraite d'arabesques et un accompagnement de lignes expressives, celle-ci garde, dans ses projets, un volet profondément figuratif. La liberté même au regard du texte est défaillante, comme nous avons eu déjà l'occasion de le démontrer¹¹, n'étant pas les seuls à l'avoir fait¹².

Le Voyage d'Urien de Maurice Denis paraît en 1893. Deux ans plus tard, seulement, on voit la parution d'un ouvrage dont la naissance est bien différente, voire aux antipodes de la pratique habituelle, rencontrée aussi dans le cas du projet denisien : ce ne sont pas les images qui accompagnent le texte, mais le texte qui accompagne les lithographies préexistantes de Jozef Rippl-Rónai, membre, à son tour, du groupe des Nabis.

2. *Usages de l'image au XIX^e siècle*, dir. St. Michaud, J.-Y. Mollier, N. Savy, Paris, Editions Creaphis, 1992, pp. 153-156. Voir aussi R. Blachon, *La Gravure sur bois au XIX^e siècle : l'âge du bois debout*, Paris, Editions de l'Amateur, 2001.

3. André Mellerio, *La lithographie originale en couleurs*, Paris, Publication de „L'Estampe et l'affiche”, Paris, 1898, 2.

4. Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005, p. 212.

5. André Mellerio, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913, p. 9 : « En somme, non la servilité, ni même un accommodement large, mais bien un parallélisme corrélatif. »

6. *Idem*, « L'illustration nouvelle », *L'Estampe et l'affiche*, 1897, pp. 157-158.

7. Philippe Kaenel, *Le Métier... op.cit.*, p. 213.

8. *Ibidem*, p. 204.

9. Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », dans *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, p. 12.

10. *Ibidem*, pp. 10-11.

11. Voir notre article à ce sujet : Andreea Apostu, « Maurice Denis et l'art de l'illustration : de l'ancien missel à un nouveau langage décoratif », *Revue TextImage*, n° 5, *Varia*, printemps 2016, www.revue-texteimage.com/12_varia_5/apostu1.html.

12. Maurice Denis critique lui-même son programme d'illustration pour *Sagesse* dans l'article-manifeste de 1890 : « Dans les dessins de Maurice Denis pour *Sagesse*, de Verlaine, on peut constater l'intensité d'expression des dessins de formes et de taches – et au contraire la faiblesse de ceux où l'esprit littéraire introduit des éléments disparates. « Définition du néo-traditionnisme », dans *Théories... op. cit.*, p. 11.

En 1895, le nabi hongrois et son ami James Pittcairn-Knowles ont montré à Siegfried Bing leurs créations : 4 lithographies en couleurs et plusieurs gravures minimalistes en noir et blanc. Le célèbre commerçant d'art a demandé ensuite à Georges Rodenbach, écrivain belge, d'écrire un pendant textuel pour ces compositions. L'écrivain a accepté, rédigeant des poèmes en prose pour les lithographies de Rippl-Rónai – *Les Vierges*, et les gravures de Pittcairn-Knowles – *Les Tombeaux*¹³. Même si le poète belge a repris des éléments plastiques dans ses textes, il a approché et éloigné successivement ses poèmes des quatre lithographies de Rippl-Rónai, aboutissant à un rapport à l'image que l'on peut qualifier avec le terme « concordance », inventé par Albert Aurier, sans toutefois inaugurer une liberté totale des mots.

Ce n'est, en effet, que l'avant-garde des années 1920 et 1930 qui accomplira les aspirations théoriques de la Belle Époque, de son postimpressionnisme prêt à éclater l'Académisme et même l'impressionnisme, accusé d'être trop dépendant de la nature. Si on rêvait beaucoup à cette époque, si on osait proposer une révolution de l'art et de la pensée, mais surtout du rapport entre l'art et la réalité et entre l'illustration et le texte, sous la forme du parallélisme corrélatif, la pratique suivait de très loin cette écriture irrévérencieuse. Les résultats fin-de-siècle ne parviennent pas à mettre à l'honneur les idées. Ce n'est que deux ou trois décennies plus tard que l'on verra une émancipation véritable de l'image par rapport à toute forme de référentialité, y compris le texte littéraire.

On peut observer cette liberté, par exemple, dans les recueils *Les Répétitions* et *Les Malheurs des immortels* où les compositions de Paul Éluard et Max Ernst s'affrontent et se complètent à la fois. Après avoir fait la connaissance du peintre en novembre 1921, Éluard lui a lu plusieurs poèmes, certains publiés déjà en revue. Max Ernst lui a donné par la suite onze collages, parmi les plus récents, à l'aide desquels Éluard a composé tout seul les *Répétitions*, en y ajoutant de nouveaux vers¹⁴. Si Aurier parlait de parallélisme corrélatif, on croit pouvoir utiliser le syntagme « réitérations corrélatives » pour désigner le dialogue insolite instauré entre les vers et les images dans ce recueil paru en 1922. Le dessin qui ouvre le livre¹⁵ est d'ailleurs hautement suggestif : dans une salle de classe, en tournant le dos

à l'enseignant et au lecteur, quatre enfants de la même hauteur, figures en soi de la répétition, regardent au-delà de la pièce, vers un paysage composé d'un vaste ciel bleu et d'un bandeau de terre étroit, qui remplace le tableau noir habituel. Le support de leur écriture à la craie devient la réalité même, idée renforcée par la présence, à gauche, d'un grand crayon ou stylo qui trace une ligne noire par terre. Il ne s'agit plus d'écrire sur des piètres supports morts comme le papier ou le tableau noir, mais sur la *vie*. À la place de la répétition ennuyeuse de la leçon écolière, Paul Éluard et Max Ernst proposent la répétition positive et enrichissante, créant, tout au long du recueil, des isotopies propres au niveau textuel, à celui pictural, pris individuellement, et à tous les deux confondus.

Le mur de la salle de classe qui s'ouvre au monde invite aussi à l'éloignement et au dépaysement. Un ailleurs bien différent se dresse au cœur de l'imagination, démantelant l'espace poussiéreux des anciennes pratiques et promettant un voyage empreint de curiosité vers la réalité transfigurée. Cette sortie en dehors du cadre est caractéristique aux collages de Max Ernst, qui s'évade toujours des limites établies du vécu pour gagner la liberté d'une combinatoire magique des êtres et des choses. Il tourne le dos aux normes, tout comme les quatre écoliers, érigeant son art en refus : « Le travail de "dépaysement" auquel se livre Ernst consiste d'abord à isoler, à décontextualiser des éléments, souvent choisis pour leur absence de signification particulière. Par ce geste castrateur, qui met en pièces un matériau ordinaire et usé, l'artiste se tient dans une position ambiguë : à la fois contestataire et fasciné, il va détruire de l'intérieur ces produits de consommation de masse pour recomposer un univers nourri de sa curiosité¹⁶ ».

Grâce à l'introduction des dessins dans le texte à des moments plutôt aléatoires, Éluard et Ernst instaurent une liberté radicale entre la plastique et l'écriture. On ne rencontre pas la simple différence entre les deux registres, mais leur opposition explicite. À la page 16, le corps féminin assimile, par exemple, les éléments désignés par les vers¹⁷, l'oiseau, la terre, les bois, même si autrement : l'oiseau ne se trouve pas dans ses cheveux, mais sous son bras gauche et entre ses jambes (un oiseau identique – on peut aisément identifier le motif de la répétition annoncé dans le titre du recueil), les bois ne sont pas représentés, mais parviennent à implanter leur dessin arborescent et sanguinolent dans la cuisse de la femme etc. « L'amour de sa bouche »

13. Catherine Verleysen, *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930*, Leuven, Leuven University Press, 2010, p. 37.

14. Françoise Nicole, « Paul Éluard et Max Ernst *Répétitions* », dans *Marx Ernst, imagier des poètes*, dir. Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, Nicolas Devigne, Paris, PUPS, 2008, pp. 17-18.

15. Paul Éluard, *Répétitions*, dessins de Max Ernst, Paris, Au Sans pareil, 1922, p. 4.

16. Françoise Nicole, « Paul Éluard... », *op. cit.*, p. 26.

17. Paul Éluard, *Répétitions*, p. 15, le poème *Suite*.

et « le dernier souci sur un visage transformé » ne s'y retrouvent pourtant pas, car le visage de la femme est complètement absent. Ce que le texte nomme, l'image refuse, suivant un processus non seulement d'émancipation, mais aussi de contestation de la tradition, censé désorienter et choquer le lecteur. L'incohérence visuelle et textuelle produit, selon Françoise Nicole, un recueil troublant et subversif, d'une modernité radicale qui ne sera plus atteinte par les sept autres recueils créés ensemble par Paul Éluard et Max Ernst : les deux auteurs « font un livre comme on cache une bombe sous son manteau. Loin de feindre d'ignorer la norme, l'histoire, les enjeux du livre, ils optent pour la subversion de l'intérieur dans un jeu diabolique avec le code. C'est en cela que ce livre sobre est plus *moderne* que d'autres publications prétendument "avant-gardistes"¹⁸ ».

Aussi bien Paul Éluard que Max Ernst favorisent la dimension paradigmatique du texte, respectivement du dessin. Des îles de mots et de signes iconiques¹⁹ s'entrelacent, se juxtaposent, font naître suite à leur jonction le mystère et le sens nouveau. L'absence d'entraves de ce monde surréaliste est synthétisée par le vers « elle imagine que l'horizon a pour elle dénoué sa ceinture », du poème *La grande maison inhabitable*. Et, en effet, à la page 34, on rencontre un monde qui déborde et où les repères connus du quotidien disparaissent pour laisser la place à des apparitions incongrues et oniriques : une vache et un cheval qui lèchent des éléments métalliques, la vie qui touche la mécanique, des limites défaits qui laissent l'inconscient inonder la raison. De plus, la ceinture défaits insinue un côté profondément sexuel du poème, exprimé, dans la peinture d'Ernst, par l'image troublante des animaux qui lèchent deux protubérances métalliques rappelant de loin l'anatomie féminine.

L'idée de l'attouchement animé-inanimé réapparaît à la page 39, où deux hommes allongés, l'un la tête en bas, l'autre debout, sont collés et consubstantiels à une pompe. Leur rigidité et leurs yeux clos les rendent inhumains – pièces anonymes d'un mécanisme étrange. Pour décrire le rapport entre texte et image dans ce recueil, Michel Sanouillet utilisait le syntagme « correspondances miraculeuses »²⁰ – « miraculeuses » car le dialogue ne repose pas sur des ponts transparents, mais sur des connexions plutôt hermé-

tiques et surprenantes. L'image et le texte vivent sous le règne de la clôture et se nourrissent de correspondances secrètes, auxquelles le lecteur / spectateur ne parvient jamais complètement.

L'autre recueil né de la collaboration de Paul Éluard et Max Ernst illustre le trajet inverse du texte qui vient accompagner l'image, déjà rencontré dans le cas des *Vierges* de Jozsef Rippl-Rónai et Georges Rodenbach. Qui plus est, Ernst et Éluard écrivent ensemble les poèmes, ce qui détermine, le plus probablement, la présence du peintre comme auteur principal sur la couverture du recueil : « Max Ernst, *Les Malheurs des immortels* révélés par Paul Éluard et Max Ernst ». Cette fois, le collage, suggéré seulement par la juxtaposition d'images et formules disparates dans *Les Répétitions*, est nettement plus marqué dans les textes, où les contributions des auteurs se juxtaposent sans se soucier des possibles aspérités. La conception des poèmes en prose a probablement contribué à cet effet, les auteurs les élaborant à travers leur correspondance²¹. La notation sèche, presque journalistique²², des faits, reproduit la froideur des images d'Ernst, où la raideur des personnages les transforme souvent en objets.

À la différence des *Répétitions*, où les images ont été introduites à grande distance l'une par rapport à l'autre et sans connexion évidente avec les vers, ici les collages et les poèmes se succèdent rapidement, en nombre égal (20 collages et 20 poèmes). Qui plus est, malgré le souci d'accentuer l'effet de collage (de juxtaposition choquante et déraisonnée), certains textes présentent un nombre plus grand de correspondances aux images qui les inspirent. C'est le cas, par exemple, du texte *Rencontre des deux sourires*²³, où le vers « Dans le royaume des coiffeurs, les heureux ne

21. Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988, p. 61: *The collaborators did not concoct their text by sitting around a table, but through a correspondence. Since the collages were completed before the poems, each time Éluard added to the unfinished text he had to respond to an image as well as to words. We cannot consider this a spontaneous creation, but, as Gateau calls it, "a faked image aiming at poetic surprise". It becomes clear, then, that the poems are themselves collages of small groups of word composed by each of the two authors who hardly bothered to correct, let alone censure, one another.*

22. *Ibidem*, p. 63: *The prose poems make their point in a matter-of-fact journalistic style. By pretending to narrate, to explain, the two poets leave no room for lyricism or at least for the clichés that identify a text as poetic. Moreover, the writers often provide a rapid inventory of fragmentary incidents that have little or no bearing on issues they were supposed to settle. This plays at substitutions forms a verbal process that closely resembles the collage.*

23. Max Ernst, *Les Malheurs des immortels*, révélés par Paul Éluard et Max Ernst, Paris, Librairie Six, 1922, p. 15.

18. Françoise Nicole, *op. cit.*, p. 19.

19. Terme utilisé selon la définition donnée dans Groupe μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

20. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, J.J. Pauvert, 1965, p. 362.

perdent pas tout leur temps à être mariés » est inspiré par le collage d'Ernst²⁴, qui ressemble aux photos de mariage : une silhouette féminine vêtue de blanc est assise sur une chaise, tandis qu'une silhouette masculine se trouve debout, protectrice, à ses côtés, dans une pièce très petite, qui fait penser à l'atelier d'un photographe. Ensuite, le signe iconique de la femme blanche trouve un équivalent dans « la dame blanche » qui clôt la seconde phrase du texte : « Au-delà de la coquetterie des guéridons, les pattes des canards abrègent les cris d'appel des dames blanches » – des cris jetés peut-être par la jeune femme qui se voit emprisonnée par son mariage. À cette idée de captivité, renforcée par les dimensions réduites de la pièce où se trouve le couple, s'ajoute celle du rapt et de la chasse. Les statuts de proie fragile (de la femme) et de chasseur (de l'homme) sont exprimés chez Ernst par la tête de papillon de la mariée et la tête d'aigle du mari. Le mot « aigle » est repris, d'ailleurs, tel quel dans une phrase du texte : « Vous serez étonnés de retrouver la splendeur de vos miroirs dans les ongles des aigles. » De même, le serpent qu'on peut voir dans le collage d'Ernst, devenu multiple, est présent dans le poème : « Regardez ces petits serpents canonisés qui, à la veille de leur premier bal, lancent du sperme avec leurs seins. », tandis que la phrase finale ne reprend pas seulement un signe iconique mineur, mais un ensemble complexe de signes : « Écoutez les soupirs de ces femmes coiffées en papillon. », translatant dans le poème la femme à la tête de papillon d'Ernst.

Dans *Les Malheurs des immortels* on voit les vers reprendre constamment des éléments visuels d'ancrage, qu'ils essaient d'amplifier et enrichir dans un contexte linguistique assez différent. Cette technique est aussi perceptible dans le poème *Mon petit Mont Blanc*²⁵, où le texte et l'image partagent les sémèmes « personne », « planètes », « flottant ». Le poème *Le réveil officiel du serin*²⁶ et le dessin de Max Ernst ont les sémèmes communs « serin », « cage », « nuit », « tonnerre », « campagne », « arbres », « feuilles », *Entre les deux pôles de la politesse*²⁷ emprunte du collage les sémèmes « os », « fragile », « mains », « bulles », « luisant » et ainsi de suite. Pour Eliane Formentelli, cet ancrage visuel se décline en termes de « traces » qui, à travers un ludisme généralisé, dressent un jeu d'échanges continuels entre le texte et l'image : « *Between the "representation of objects" and the "representation of words" functions a system of exchange that is neither translation nor transposition but,*

rather, work, inscription, game, which, in both sectors, involves the trace ». ²⁸ Sur ce point, nous partageons plutôt l'opinion de Sonia Assa, selon laquelle les textes fonctionnent, dans *Les Malheurs des immortels*, comme des suppléments explicatifs – certes, troublants, mais qui décrivent et développent le contenu de l'image, au lieu d'instaurer des « correspondances miraculeuses » : « *The texts appear therefore as "supplements" or explanatory notes. I shall demonstrate that they exhibit a marked tendency for describing and explaining, however unsettling and confusing most "explanations" turn out to be. They constitute amplifications of the elaborate, poetic and humorous "titles" that Ernst had been inscribing on his paintings* » ²⁹. À chaque fois, le texte est un miroir qui déforme, sans rendre pourtant les compositions d'Ernst méconnaissables – dans le recueil précédent, l'image était un kaléidoscope qui faisait éclater le texte et le recomposait. *Les Malheurs des immortels* représente, par conséquent, un pas en arrière après les « correspondances miraculeuses » et souvent arbitraires que l'on a pu contempler dans *Les Répétitions*. Il propose, finalement, un processus de miroitement plus conservateur, qui rappelle la pratique symboliste des *Vierges* de Georges Rodenbach.

Les vers d'Éluard viennent s'implanter similairement dans les dessins de Man Ray qui composent le recueil *Les Mains libres* (1937), d'où ils extraient les principaux noyaux sémiques. Une différence importante par rapport aux *Malheurs des immortels* sont les titres qui souvent désignent explicitement, sans détour, le sujet principal du dessin : *Fil et aiguille*, *La toile blanche*, *Château abandonné*, *La lecture*, *L'arbre rose*, *La femme et son poisson*³⁰ etc. Cette traduction immédiate, sans métaphore, démantèle les couches d'hermétisme qui avaient été le propre des *Répétitions* et, partiellement, des *Malheurs des immortels*. Un autre procédé récurrent est celui de reprendre comme titre du poème le titre donné par Man Ray à son dessin : *Le temps qu'il faisait le 14 mars*, *Le sablier compte-fils*, *Histoire de la science*, *Les Amis*³¹.

Pour ce qui est de l'ancrage proprement dit du texte dans l'image, on note la disparition de l'effet

24. *Ibidem*, p. 14.

25. *Ibidem*, p. 9. Le collage d'Ernst se trouve à la page 8.

26. *Ibidem*, p. 7. Le collage d'Ernst à la page 6.

27. *Ibidem*, p. 33. Le collage d'Ernst à la page 32.

28. Eliane Formentelli, Max Ernst, « Paul Éluard ou l'impatience du désir », *Revue des Sciences Humaines*, nr. 164, octobre-décembre 1976, p. 503 apud Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book*, op.cit.

29. Sonia Assa, « Of Hairdressers and Kings: Ready-Made Revelations in *Les Malheurs des immortels* », *The French Review*, t. 64, n° 4, mars 1991, p. 644.

30. Paul Éluard, Man Ray, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, coll. FolioPlus Classiques, 2013, pp. 11, 12, 16, 28, 43, 51.

31. *Ibidem*, pp. 73, 74, 81, 118.

de collage qui existait dans les recueils précédents. Le poète donne des descriptions très transparentes des images, faisant preuve d'une fidélité presque naïve et parfois tout à fait traditionnelle. Par exemple, le dessin d'une femme nue, dont la taille est empoignée par une main gigantesque, est associé au poème *Pouvoir* : « Il la saisit au vol/ L'empoigne par le milieu du corps/ La ceinturant de ses doigts robustes/ Il la réduit à l'impuissance// Vertige la main dominante/ Couvre toutes les distances/ Sans plus bouger que sa proie »³². Éluard produit, avec ce texte, une ekphrasis traditionnelle, sans déviance par rapport à la composition de Man Ray. *La Liberté* s'avère tout aussi descriptif, reproduisant, en mots, l'image de la jeune femme nue au drapeau à la main qui se détache d'un paysage printanier : « Liberté ô vertige et tranquilles pieds nus/ Liberté plus légère plus simple/ Que le printemps sublime aux limpides pudeurs »³³. Ces vers explicatifs alternent avec des poèmes plus chiffrés, qui instaurent une relation arbitraire avec les images, comme c'est le cas du texte *Les Mains libres*, « Cette averse est un feu de paille/ La chaleur va l'étouffer »³⁴, qui accompagne un embrouillement de lignes dépourvu de toute dimension figurative. Mais ce genre d'obscurcissement sémantique est plutôt rare. Dans le recueil, c'est la transparence

qui domine et qui le rend inférieur aux *Répétitions* en termes de liberté textuelle par rapport aux images.

Dans la *Physique de la poésie* de 1937, la même année qui voyait la parution des *Mains libres*, Éluard écrivait sur cette liberté conjointe du peintre et du poète : « Pour collaborer, peintre et poète se veulent libres. La dépendance abaisse, empêche de comprendre, d'aimer. Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'il n'a jamais vu. À la fin rien n'est plus beau qu'une ressemblance involontaire³⁵ ». Mais son propos s'avère, finalement, plus conforme aux expérimentations du recueil *Répétitions*, paru 15 ans plus tôt (avant le manifeste de Breton), qui faisait le passage du dadaïsme au surréalisme. Après sa période d'effervescence qui portait encore en soi les réminiscences dada, le surréalisme commence graduellement à se classiciser – à perdre partiellement son volet révolutionnaire et arbitraire. Cela explique pourquoi la première collaboration de Paul Éluard et Max Ernst reste la plus moderne, la plus radicale et la plus osée. La liberté prenait la forme de l'arbitraire le plus parfait, rythmant les vers et les images de répétitions textuelles et visuelles, d'un réseau épais d'incongruité qui permettait l'évasion du domaine de la raison et l'entrevue d'un horizon à la ceinture défaite.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Éluard, Paul, *Répétitions*, dessins de Max Ernst, Paris, Au Sans Pareil, 1922.

Éluard, Paul, Ray, Man, *Les Mains libres*, Paris, Gallimard, coll. FolioPlus Classiques, 2013.

Ernst, Max, *Les Malheurs des immortels*, révélés par Paul Éluard et Max Ernst, Paris, Librairie Six, 1922

Ouvrages et articles

Apostu, Andreea, « Maurice Denis et l'art de l'illustration : de l'ancien missel à un nouveau langage décoratif », *Revue TextImage*, n° 5, *Varia*, printemps 2016, www.revue-texteimage.com/12_varia_5/apostu1.html.

Assa, Sonia, « Of Hairdressers and Kings: Ready-Made Revelations in *Les Malheurs des immortels* », *The French Review*, t. 64, n° 4, mars 1991, pp. 643-658.

Blachon, R., *La Gravure sur bois au XIX^e siècle : l'âge du bois debout*, Paris, Editions de l'Amateur, 2001.

Denis, Maurice, « Définition du néo-traditionnisme », dans *Théories 1890-1910. Du Symbolisme de Gauguin vers un nouveau classicisme*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920, pp. 1-13.

Éluard, Paul, « Physique de la poésie [2] », dans *Donner à voir*, Gallimard, Édition de la Pléiade, tome I, pp. 982-83.

Formentelli, Eliane, Max Ernst, « Paul Éluard ou l'impatience du

désir », *Revue des Sciences Humaines*, nr. 164, octobre-décembre 1976, pp. 484-507.

Groupe μ (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

Kaenel, Philippe, *Le Métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, 2005.

Mellerio, André, *La lithographie originale en couleurs*, Paris, Publication de „L'Estampe et l'affiche”, Paris, 1898.

Mellerio, André, *Odilon Redon*, Paris, Société pour l'Étude de la Gravure Française, 1913.

Nicole, Françoise, « Paul Éluard et Max Ernst *Répétitions* », dans *Marx Ernst, imagier des poètes*, dir. Julia Drost, Ursula Moureau-Martini, Nicolas Devigne, Paris, PUPS, 2008.

Peyré, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

Riese Hubert, Renée, *Surrealism and the Book*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1988.

Satouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, J.J. Pauvert, 1965.

Usages de l'image au XIX^e siècle, dir. St. Michaud, J.-Y. Mollier, N. Savy, Paris, Editions Creaphis, 1992.

Verleysen, Catherine, *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930*, Leuven, Leuven University Press, 2010.

32. *Ibidem*, p. 64.

33. *Ibidem*, p. 68.

34. *Ibidem*, p. 40.

35. Paul Éluard, « Physique de la poésie [2] », dans *Donner à voir*, Gallimard, Édition de la Pléiade, tome I, pp. 982-983.

Balázs Imre József

SUPRAREALISM TEXTUAL ȘI VIZUAL ÎN OPERA LUI MARCEL JEAN

SYNOPSIS:

Marcel Jean (1900-1993) is present in the histories of Surrealism as a painter, writer, creator of surrealist objects, as well as a historian of the Surrealist movement. This article discusses the dialogue between the visual and textual aspects of Jean's work, with a special focus on the period when, during the Second World War, Jean stayed in Budapest, came into contact with Transylvanian landscapes and also with Bucharest art circles.

Keywords: autobiography, decalcomania, flottage, objects, surrealism

Repere biografice

Marcel Jean este cunoscut în istoriile suprarealismului ca pictor, creator de obiecte și scriitor. Deși opera sa nu a devenit definitivă în cadrul curentului, totuși lucrările sale sunt prezente în colecții internaționale importante ale suprarealismului (MoMA, Centrul Pompidou, colecția Peggy Guggenheim etc.), iar enciclopediile suprarealismului sintetizează pe scurt cariera sa.¹ În scrierile care îl apreciază în calitatea lui de artist plastic, accentul cade de obicei pe utilizarea unor tehnici inovatoare, ca *decalcomania* sau *flottage*-ul, ori pe obiectele sale suprarealiste. Cărțile lui sunt considerate la rândul lor ca fiind deschizătoare de drumuri în ceea ce privește istoria mișcării suprarealiste, Jean scriind despre cei mai importanți predecesori ai suprarealiștilor (de ex. Lautréamont, Sade, Roussel). El este totodată unul dintre primii monografi ai picturii suprarealiste, sintetizând și publicând pe urmă și o antologie reprezentativă de scrieri autointerpretative ale mișcării.

Pentru istoria suprarealismului din Europa Centrală și de Est, este extrem de importantă și mărturia sa despre anii petrecuți în Ungaria, în perioada 1938-1945. În acești ani, Jean a vizitat mai multe locuri din Ungaria, Slovacia și România, având contacte intelectuale încă din această perioadă cu artiști maghiari și români de avangardă, relații care au continuat și după reîntoarcerea lui Jean în Franța, după cel de-al Doilea Război Mondial.

Cea mai detaliată descriere a carierei autorului apare în autobiografia sa *Au galop dans le vent* (*Galop în vânt*), publicată cu doi ani înainte de moartea sa, în 1991; în cele ce urmează, mă voi baza în acest articol îndeosebi pe informațiile regăsite în autobiografia respectivă.² Aproape o sută din cele 225 de pagini ale cărții vorbesc despre experiențele sale din Ungaria, cu un accent special pe evenimentele din timpul războiului – se poate afirma prin urmare că multe dintre momentele decisive din viața autorului sunt legate de zona Europei Centrale și de Est. Un alt argument care susține discutarea operei lui Jean într-un asemenea cadru este identitatea coautorului cărților sale, Árpád

1. *Historical Dictionary of Surrealism*. Ed. Aspley, Keith, Lanham, The Scarecrow Press, 2010; *The International Encyclopedia of Surrealism*. Gen. ed. Michael Richardson, London, Bloomsbury Visual Arts, 2019, I-III.

2. Marcel Jean, *Au galop dans le vent*, Paris, Jean-Pierre de Monza, 1991.

Mezei, pe care l-a cunoscut în timpul șederii sale la Budapesta și care i-a fost în trei rânduri coautor³, formulând unele idei și concepte de bază ale cărților scrise la patru mâini despre suprarealism și precursorii acestuia.

Rezumând cele mai importante etape ale vieții sale, putem urmări o traiectorie sinuoasă, cu stații situate pe mai multe continente. Marcel Jean s-a născut în La Charité-sur-Loire în 1900, tatăl său a fost profesor și chiar director în școli provinciale din diferite părți ale Franței. Jean a absolvit școala din Louviers în timpul Primului Război Mondial și și-a continuat studiile la Victoria College din Jersey – aici învață engleza la un nivel ridicat, ceea ce îi va facilita activitățile ulterioare de mediator intercultural. După efectuarea unui scurt stagiu militar în 1918, devine student la École Nationale des Arts Décoratifs din Paris, în 1919. În timpul studiilor își câștigă existența traducând mai întâi subtitrări pentru cinematografe, apoi lucrând pentru o companie de transport maritim și traversând oceanul între Europa și America de mai multe ori. În perioada 1924-1926, a locuit la New York, unde a lucrat ca designer de modele textile, dobândind experiența necesară pentru activitatea sa ulterioară în acest domeniu. A fost implicat în activitățile grupului suprarealist din 1933 (acest aspect va fi discutat în detaliu mai jos), lucrând în această perioadă în continuare ca designer de textile. În 1938, primește o ofertă pentru ocuparea unei poziții importante la Budapesta: va deveni șeful atelierului de proiectare al unei companii de textile franco-ungare începând cu toamna anului 1938. Împreună cu soția, Jean a planificat inițial să rămână în Ungaria timp de un an sau doi – din cauza izbucnirii războiului, au stat însă până în 1945. În această perioadă, s-a stabilit prietenia și cooperarea lui Jean cu mai mulți membri ai grupului de artiști și teoreticieni ai Școlii Europene de la Budapesta, inclusiv cu Tamás Lossonczy și Árpád Mezei.

După cel de-al Doilea Război Mondial, Jean s-a întors în Franța, reluându-și activitatea în cadrul grupului suprarealist, care s-a relansat după revenirea lui André Breton la Paris, în 1946. În această perioadă au apărut cărțile sale cu Árpád Mezei, cărți care se inspiră din psihanaliză și lecturi ermetice – după cel de-al Doilea Război Mondial, ambele direcții de orientare au fost importante pentru Breton, care a apreciat activitatea celor doi coautori.

Marcel Jean a părăsit în cele din urmă grupul suprarealist în 1951, în urma așa-numitului caz Carrouges

(cunoscut și sub denumirea de cazul Pastoureau)⁴, moment în care a început să simtă că Breton a făcut prea multe compromisuri cu orientări religioase sau mistice de care s-ar fi dezis în anii 1930, când Jean s-a alăturat mișcării. După 1951, Jean a continuat să urmărească de departe activitățile grupului și a lucrat în continuare la cartea sa despre istoria picturii suprarealiste, pe care a început-o cu Árpád Mezei – cartea a apărut în cele din urmă în 1959, după ce Jean se documentase la New York cu ajutorul lui Marcel Duchamp. Cartea a devenit disponibilă și în limba engleză în anii 1960.

În anii '60 și '70, Jean a călătorit de mai multe ori în Statele Unite, susținând conferințe și prelegeri despre suprarealism, pregătind și editând o antologie a celor mai importante texte teoretice despre această mișcare. În ultimele două decenii ale vieții sale, a participat la numeroase expoziții internaționale în țările europene și pe continentul american. A murit în 1993 la Louveciennes, ca un artist apreciat și recunoscut în domeniul rețelelor artistice.

Relația cu mișcarea suprarealistă, anii contactelor intense cu Europa Centrală și de Est

Marcel Jean citește cu entuziasm revistele de avangardă din Paris încă de la începutul anilor 1920, de la *L'Esprit Nouveau* la *La Révolution Surréaliste*. În adolescență, îl citește pe Apollinaire și apoi, ca angajat al companiei de transport maritim, îl întâlnește pe poetul avangardist chilian Vicente Huidobro, cu ocazia unei croaziere transatlantice. În cele din urmă, în 1932/1933, Jean a intrat în cercurile creatorilor suprarealiști ai epocii, iar din 1933, la invitația lui Breton, a participat cu regularitate la întrunirile suprarealiste de la Place Blanche, devenind colaborator al revistei *Le Surréalisme au Service de la Révolution* sau al antologiei *Violette Nozières*, cu desene și texte.

În această perioadă, se implică în cele mai importante expoziții suprarealiste – în 1936 fiind prezent la Expoziția Internațională Suprarealistă de la Londra și realizând unul dintre cele mai cunoscute obiecte suprarealiste ale sale, *Spectrul Gardéniei* (*Le Spectre du Gardénia*), pentru expoziția din Galeria Charles Ratton din 1936. Capul-obiect cu fermoare la ochi s-ar fi numit inițial *Secretul Gardéniei*, dar o greșeală de ortografie din primul catalog al expoziției

3. Marcel Jean & Árpád Mezei, *Maldoror*, Paris, Pavois, 1947; Marcel Jean & Árpád Mezei, *Genèse de la pensée moderne*, Paris, Corrêa, 1950; Marcel Jean, avec la collaboration de Árpád Mezei: *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959.

4. Marcel Jean, *Au galop...*, pp. 177–179.; Herbert S Gershman, „L’Affaire Pastoureau”, în *Yale French Studies*, 1964, No. 31, pp. 154–158.

l-a făcut pe Jean să se răzgândească.⁵ Hazardul suprarealist face parte prin urmare din povestea acestui obiect, iar caracterul obscur, fantomatic al capului cu fermoare este subliniat de noul titlu definitiv.

Marcel Jean realizează un alt obiect pentru Expoziția Internațională Suprarealistă de la Paris din 1937, intitulată *Horoscop*. Este vorba despre expoziția în care unul dintre motivele principale e prezența figurilor de manechin. În munca lui Jean ca designer de textile, acestea au fost elemente de uz cotidian, artistul mișcându-se astfel confortabil în spațiul și concepția expoziției.

Deși mutarea sa în Ungaria în 1938 l-a îndepărtat oarecum de nucleul cercului suprarealist, el a păstrat legătura cu membrii grupului și, în iulie 1939, își petrece vacanța încă în Franța, împreună cu soția sa, Lily, în compania lui Breton, Matta și Yves Tanguy. După întoarcerea în Ungaria, șederea fiind prevăzută pentru încă un an, situația se schimbă brusc: Franța e ocupată de trupele germane, iar speranțele cuplului Jean de a pleca în America, la fel ca mulți alți artiști suprarealiști, nu s-au putut materializa, deși Yves Tanguy a încercat să-i ajute în acest sens, conform corespondenței păstrate și publicate.⁶

În astfel de circumstanțe, Jean se stabilește în Ungaria pentru o perioadă mai îndelungată. Câmpul artistic maghiar i se pare oarecum străin la sosire: “je ne perçus aucun écho significatif des mouvements occidentaux, aucune activité d’un véritable groupe d’avant-garde. [...] Les peintres les plus ‘avancés’ en étaient restés à l’expressionnisme allemand ou à l’abstractionnisme néerlandais. Le surréalisme? Très vaguement perçu, presque ignoré, alors qu’en Tchéquie, Serbie, Roumanie, il faisait école.”⁷ Se pare că publicarea volumului său ilustrat de proză eseistică, *Mnésiques*, tipărit în 1942 de tipografia Hungária⁸, este un pas important în vederea dezvoltării unor noi arii de colaborare. Acest volum va ajunge la pictorul Tamás Lossonczy, adept al artei abstracte la acea vreme, apoi la Árpád Mezei, Jean găsim în sfârșit intelectuali care se află în rezonanță cu ideile suprarealiste și vor deveni ulterior fondatori ai Școlii Europene. În momentul întâlnirii lor, Jean îl vede pe Mezei, cu trecutul său de teoretician avangardist al anilor ‘20 și ‘30, ca pe un cunoscător excelent al psihanalizei, al testelor Rorschach, al grafologiei și al

teoriilor artei contemporane. Cei doi s-au completat reciproc pe plan intelectual și, în consecință, au început să se gândească la lucrări scrise în colaborare.

Un prim proiect, în relatarea lui Jean din autobiografia sa, ar fi fost o istorie a suprarealismului, scrisă pentru publicul maghiar, dar acest plan a fost rapid abandonat – în Ungaria coautorii nu aveau resurse bibliografice suficiente pentru a scrie o astfel de carte. Astfel, s-a născut ideea unei alte cărți, care necesită un alt tip de documentare: o interpretare detaliată, de la cânt la cânt, a operei lauréată *Les Chants de Maldoror*, o carte unanim apreciată în cercurile suprarealiste. Bibliografia utilizată aici are o natură mai generală decât cea a istoriei suprarealismului, planificată anterior, iar lucrarea se bazează mai mult pe ideile unor studii psihologice și filosofice. Cartea a fost publicată până la urmă în 1947 și a atras o atenție considerabilă în contextul interpretărilor la *Maldoror*.

Nu voi insista aici pe larg asupra interpretării cărții anterioare, *Mnésiques*, publicată la Budapesta, realizând deja o analiză detaliată a cărții în revista *Mélusine*.⁹ Totuși, în cadrul unui demers interpretativ în care artele plastice se află în prim-plan, este important de menționat că volumul se înscrie într-o tradiție marcantă a prozei suprarealiste, practică în special de André Breton, în cărți ca *Nadja* sau *L’amour fou*, în care proza devine de multe ori o meditație asupra unor teme specifice suprarealiste (vis, dragoste, castele, plimbări etc.), iar dialogul dintre imagini și text devine mai mult decât ilustrativ. În *Mnésiques*, sunt incluse trei dintre desenele lui Jean realizate în acea perioadă, cu un motiv celebru suprarealist, cel al insectei *mantis religiosa*, care apare pe două dintre acestea, narațiunea fiind totodată centrată asupra ideii de metamorfoză, cu trimitere (și) la Franz Kafka. Desenele din acei ani ale lui Jean au devenit ulterior parte a colecției Peggy Guggenheim.

Volumul autobiografic *Au galop dans le vent* conține și secvențe despre câteva călătorii întreprinse în Transilvania sau la București, Jean înregistrând sensibil întâlnirile sale cu diverse spații culturale. Este interesant de observat că în reprezentările Transilvaniei el folosește diverse analogii naturale. Animalele sunt aici fiare mitologice sau creaturi exotice, cum ar fi varianta transilvană a bivoliilor, care nu îi este familiară suprarealistului francez:

“Les horizons du pays Székely, pour moi qui les contempiais pour la première fois, évoquaient

5. Marcel Jean, *Le Spectre du Gardénia*, Complicités, Paris, 1992.

6. Yves Tanguy, *Lettres de loin: à Marcel Jean*, Le Dilettante, Paris, 1993.

7. Marcel Jean, *Au galop...*, pp. 80-81.

8. Marcel Jean, *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l’auteur*, Hungária, Budapeste, 1942.

9. Imre József Balázs, „Onirologie française à Budapest: les Mnésiques de Marcel Jean”, *Mélusine* nr. 35, 2015, pp. 231-245.

comme le souvenir nostalgique d'une existence antérieure que j'aurais passée dans ces grandes plaines douces étendues au pied des hautes Carpates dont, sans les avoir jamais vues, il me semblait reconnaître les profils bleutés. [...] La montagne était comme un chaudron de sorcières et il n'eût pas paru surprenant de rencontrer dans une clairière ces dames en train de célébrer quelque sabbat. [...] Des buffles, noirs et hideux comme les dragons des fables, tiraient des chars bâchés, ancêtres des *covered waggons* qui transportèrent au siècle passé les émigrants d'Europe centrale et d'ailleurs à travers les savanes de l'Ouest américain."¹⁰

Acest lucru ar putea sugera că Jean a considerat Transilvania un ținut mai arhaic, legat de existența primordială, această reprezentare fiind destul de frecventă și în rândul autorilor maghiari ai perioadei. Analogia americană subliniază, de asemenea, caracterul „sălbatic” al ținutului transilvănean, care pare să se ofere generos exploratorilor. Pe lângă referirile la experiența frontierei americane, un alt element care sugerează această idee este referința la fructele de pădure sălbatice dintr-un alt citat, fructe pe care Jean și prietenii săi le-ar putea colecta în cantități aparent infinite. De remarcat și descrierea profilului munților și lacurilor sărate – mitologia seriei de desene a lui Jean având numele „Profile de la Mémoire”, regăsindu-se și în *Mnésiques*, fiind corelabilă cu imaginea munților, care i se păreau ciudat de cunoscuți.

O altă călătorie, la Șimleul Silvaniei și prin împrejurimile sale, împreună cu Árpád Mezei și soția acestuia, este pentru Jean o oportunitate de a descoperi aspectele multietnice ale Transilvaniei. Revelația diversității este reflectată prin experiențe arhitecturale și gastronomice:

“La population, mi-hongroise, mi-roumaine, badigeonnait chez les Roumains les maisons en bleu et faisaient la cuisine à l'huile tandis que, vivant du même sol et côte à côte, les Hongrois, ô déterminisme économique, avaient des maisons blanchies à la chaux et cuisinaient à la graisse, et les deux communautés portaient des costumes différents.”¹¹

Călătoria la București, efectuată în 1941, este amintită mult mai târziu în carte, cu ocazia revenirii cuplului în Franța, în 1945, prin București și Istanbul. Impresiile lui Jean despre București se înscriu într-un cadru de familiaritate – se vorbește franceză de bună calitate acolo, iar activitățile din cadrul industriilor

textile, marile bulevarde care seamănă cu bulevardul Haussmann, mașinile la modă, cafenelele (printre care celebra Capșa) și vivacitatea „latină” îl fac să se simtă confortabil printre prieteni cu legături suprarealiste – precum membrii familiei lui Victor Brauner, pe care îi întâlnește la București.¹² În timpul trecerii lor la Istanbul, în 1945, cei doi nu mai pot retrăi aceeași atmosferă – în situația de atunci, Bucureștiul li se pare destul de afectat de război.¹³ Dar modul în care amintirile bucureștene sunt inserate în narațiune sugerează că cel mai important oraș al României este pentru Jean o oglindă a Parisului, un înlocuitor vizual al țării sale natale, amintirile din 1941 servind drept anticipare a revenirii lor la Paris.

Marcel Jean lucrează și ca designer de textile în timpul șederii la Budapesta. Hilda Horváth a rezumat activitățile sale din acest domeniu într-un studiu din 1992, publicând, de asemenea, o selecție reprezentativă a desenelor textile realizate de Jean și conservate în colecții din Ungaria.¹⁴ Concluzia lui Horváth despre aceste lucrări este următoarea:

„Calitățile picturale ale lui Marcel Jean se reflectă și în desenele sale decorative, deși le-a creat în primul rând pentru a-și asigura condiții de trai. Virtuțile sale artistice constau în repertoriul său imaginativ de motive și în compoziția variată. Stăpânește nuanțele subtile, dar și contrastul culorilor, fie în alb-negru, fie datorate jocului umbrelor și luminilor. Imaginația sa suprarealistă a creat compoziții diverse, cu o bogăție de forme, cu ornamente imaginate, care au servit ca modele pentru crearea unor materiale speciale, reprezentative.”¹⁵

Potrivit istoricului de artă, elementele decorative interconectate, compuse din obiecte în special, sau din anumite motive vegetale, au caracteristici avangardiste, dar dacă ne gândim la evoluțiile viitoare ale picturii suprarealiste din anii cincizeci și șaiszeci, putem să identificăm și în compoziții aparent mai abstracte anticipări ale unor lucrări vizuale suprarealiste de Simon Hantai sau Judit Reigl.

În anii petrecuți la Budapesta, Jean a realizat și unele dintre cele mai faimoase obiecte suprarealiste din portofoliul său: copacul cu sertare („*arbre à tiroirs*”)

12. Ibid., p.147.

13. Ibid., p.148.

14. Hilda Horváth, „Marcel Jean textiltervei a Francia-Magyar Pamutipar Rt számára”, în *Ars decorativa* nr. 12, coord. Rózsa Gyula, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 1992, pp. 141-150.

15. Ibid., p. 149.

10. Marcel Jean, *Au galop...*, pp. 86-87.

11. Ibid.

și dulapul suprarealist („*armoire surréaliste*”), pe care André Breton le-a numit ulterior cele mai remarcabile lucrări ale lui Jean. Dulapul suprarealist a fost reprodus și pe coperta *Istoriei picturii suprarealiste*.

Putem concluziona deci că pe lângă experiența intensă a anilor de război, anii de la Budapesta au fost decisivi pentru Jean în ceea ce privește împlinirea artistică, precum și pentru găsirea coautorului său permanent, Árpád Mezei.

Reluarea activităților din domeniul artelor plastice la Paris

După întoarcerea la Paris, din 1945 Jean este mediatorul mai multor contacte ale artiștilor și teoreticienilor maghiari cu cercurile suprarealiste din Orașul Luminilor. Despre acestea am scris mai pe larg într-un alt articol din *Caietele Avangardei*.¹⁶

Pe lângă participările la expozițiile suprarealiste majore, un alt fir relevant pentru studiul de față rămâne pregătirea impresionantului volum despre istoria picturii suprarealiste¹⁷, scris în colaborare cu Mezei. Colaborarea lor necesita o corespondență constantă, lucru care, în noul context politic, după consolidarea Cortinei de Fier, a devenit din ce în ce mai greu. Aceste evoluții explică de ce pe coperta cărții va apărea doar numele lui Jean, Árpád Mezei fiind menționat totuși în calitate de colaborator pe coperta interioară a cărții.

Care este de fapt istoria acestei cărți? Pe coperta interioară a volumului din 1950 *Genèse de la pensée moderne*, se anunță publicarea unei lucrări ulterioare a lui Jean și Mezei, editorul promovând viitoarea *Histoire de la peinture surréaliste* ca pe o continuare a faimoasei istorii a suprarealismului scrisă de Maurice Nadeau.¹⁸ În memoriile sale, Árpád Mezei explică originile cărții și relația ei cu istoria suprarealismului lui Nadeau astfel:

„Îmi amintesc că am stat în cafenea cu Nadeau, care a zis că Flamand, proprietarul de atunci al editurii Seuil, și-ar dori foarte mult ca el să scrie în completarea cărții sale despre istoria suprarealismului și o istorie a picturii suprarealiste. Dar el, după cum spunea, nu a fost niciodată implicat în artele plastice și, prin urmare, nu se poate angaja să o facă. După

ce a prezentat toate acestea în detaliu, am remarcat în mod spontan: Marcel și cu mine am putea scrie această carte. Nadeau a sărit de pe scaun – un bărbat înalt, cu umerii bine dezvoltati – și a exclamat: «Mi-ați face asta?» Nadeau s-a dus imediat la Seuil și noi l-am așteptat. A revenit spunând că este în regulă, dar că nu poate să ne ofere un contract doar pe baza unor vorbe, să predăm mai întâi un rezumat. Marcel s-a speriat un pic, însă am scos până la urmă o foaie de hârtie și am schițat pe loc o schiță destul de generală, cu subtitluri de genul *O preistorie a suprarealismului* și alte asemenea capitole. Nadeau a dus-o la editură și a revenit iarăși, cu un contract. În conformitate cu metoda noastră de lucru deja obișnuită, și această carte s-a bazat pe textul meu. Partea teoretică este în conformitate cu articolul meu despre suprarealism, publicat în limba maghiară. În plus, am dat o descriere aproximativă a fiecărui maestru. [...] Cu toate acestea, colectarea unor date specifice a însemnat o cantitate enormă de lucru. Din acest motiv, după un timp, Marcel a ajuns la convingerea că de această dată calitatea mea de coautor nu ar mai corespunde realității.”¹⁹

După ce proiectul volumului s-a conturat în felul descris mai devreme, în timpul vizitei lui Mezei la Paris, colaborarea a devenit din ce în ce mai complicată, de aici rezultând că volumul din 1959 și apoi traducerile acestuia menționează doar numele lui Marcel Jean pe pagina de titlu.

Volumul este deschizător de drumuri, ceea ce se datorează parțial faptului că urmează perspectiva internă a mișcării suprarealiste, întrucât Marcel Jean, în calitate de membru, a avut informații precise despre funcționarea grupului suprarealist din Paris, pe care cercetătorii ulteriori le-au adunat din diverse surse. Cartea urmărește narațiunea cu care Breton însuși s-a identificat în lucrările sale despre suprarealism: pornește de la ideea de automatism și ajunge până la obiectele și miturile suprarealiste, folosind abordări de tip portret în descrierea lucrărilor pictorilor majori. În textul acestora, pot fi recunoscute într-adevăr metodele de interpretare lansate de Mezei și bazate pe psihanaliză, doctrine ezoterice și conexiuni interdisciplinare, modele care pot fi regăsite și în interpretările sale despre suprarealism, publicate în limba maghiară.

În viața lui Jean, aventura din Ungaria a lăsat o amprentă profundă: pe lângă memoriile sale, cooperarea

16. Imre József Balázs, „Viziunea colaboratorilor români și maghiari despre Expoziția Internațională a Suprarealismului din 1947”, în *Caietele Avangardei* nr.10, 2017, pp. 115-121.

17. Marcel Jean & Árpád Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, ed.cit..

18. Maurice Nadeau & Marcel Jean, *Histoire du surréalisme*, Seuil, Paris, 1945.

19. Árpád Mezei, „Marcel Jean: Au galop dans le vent”, în Árpád Mezei, *Mikrokozmoszok és értelmzések. Esszék és tanulmányok*, Jenlenkor, Pécs, 1993, pp. 300-304.

sa târzie cu Imre Pán, fratele lui Árpád Mezei, dovedește acest lucru. După ce Imre Pán, cofondator al Școlii Europene, a sosit la Paris după revoluția maghiară din 1956, a căutat contactul cu artiști pe care îi știa încă din Ungaria: Marcel Jean, Corneille sau Jacques Doucet. Pán a devenit în următorul deceniu editor de publicații de nișă și organizator de expoziții la Paris, în cadrul unor galerii specializate pe arta experimentală. Marcel Jean a apărut cu lucrări vizuale și poeme în mai multe publicații ale lui Imre Pán în această perioadă (Pán a murit în 1972), iar aceste colaborări pot fi văzute ca un fel de omagiu târziu, parțial nostalgic. Aceasta este deja perioada succesului internațional al suprarealismului, perioada patrimonializării parțiale a curentului.

Marcel Jean a primit cu mari așteptări dinamica mișcărilor de tineret și de artă experimentală din jurul anului 1968. Potrivit unei declarații din epocă, actualitatea suprarealismului ar putea fi regăsită chiar în cadrul acestor mișcări.²⁰

În memoriile sale târzii, el nu acordă totuși prea multă atenție acestei perioade, ci mai degrabă ambițiosului său proiect de carte *Autobiography of Surrealism*, o antologie reprezentativă a suprarealismului în limba engleză, conceput încă din 1968 – versiunea engleză a cărții, care era gata deja în 1972, a apărut abia în 1980²¹, după o serie de probleme de editare și traducere. Versiunea franceză era deja disponibilă din 1978.²² Pe lângă cartea de istorie a picturii suprarealiste, aceasta este lucrarea care îl pune în valoare pe Marcel Jean în calitate de cronicar al suprarealismului. Activitatea târzie a autorului este legată într-o mare parte de organizarea unor expoziții personale, evenimente, expoziții și călătorii americane, contacte cu foști artiști suprarealiști (precum Hans Arp).

În general, cartea de memorii *Au galop dans le vent*, publicată de Jean spre sfârșitul vieții sale, oferă o imagine cuprinzătoare, captivantă, a istoriei mișcării suprarealiste. Statutul de martor conferă narațiunii un fel de perspectivă de jos, creând o alternativă memorabilă istoriilor suprarealismului scrise de cercetătorii de până atunci. Perspectiva lui Jean este specială totodată prin faptul că este capabilă să combine oarecum diferite autointerpretări suprarealiste: cele din anii treizeci și patruzeci. În timp ce politica de stânga a jucat un rol

semnificativ în suprarealismul anilor 1930 (și în calitate de lider al comitetului de grevă în cadrul industriei de textile pariziene, Jean era activ în acest tip de politică), în anii 1940 a devenit dominantă o abordare etică și politică mai deziluzionată, mai indirectă. Jean s-a raliat la această nouă direcție până la un anumit punct – până când în 1951 a simțit că trebuie să părăsească mișcarea.

Privind în urmă, putem vedea că Breton însuși și-a ajustat viziunile după 1951, iar artiștii care anterior erau adversarii săi s-au apropiat de grupul suprarealist. Jean, pe de altă parte, a rămas fidel propriilor sale idei suprarealiste, fără să aștepte confirmarea lor din exterior: putem percepe lucrările sale târzii ca fiind continue cu orientarea pe care a urmat-o din anii 1930.

Începând cu anii '70, expozițiile personale semnate Marcel Jean s-au înmulțit considerabil. În catalogul unei expoziții din galeria Obelisk de la Londra, găsim două texte interpretative care descriu elementele esențiale ale acestei opere vizuale. Le vom cita în limba în care apar în catalog. Într-un citat care datează din 1947, Árpád Mezei afirmă:

„Marcel Jean aims at the synthesis of the axioms – discovers a world which is magical and beautiful. His paintings show the strangest crossing: flowers blended with flowers and growing as animals, insects, stones – sometimes even as machines. The four reigns, including the hallucinatory, condense together in unseen shapes, warmed with a blood which is chlorophyle, mercury, and dreams. Of course their beauty may be called «classical», but there is drama behind these new and yet harmonious faces of hallucinatory Nature. Behind the slow growth of each picture is sureness of hand and suspended Time: behind the patient progress of the artist through the jungle of his own hybrids is a land which he himself created – but which he discovers like a fabulous virgin forest.”²³

Interpretarea lui Mezei se bazează mult pe concepția sa proprie despre suprarealism, în care hibriditatea este un termen-cheie.

O interpretare diferită, care pornește mai mult de la o tehnică specifică utilizată de Jean, numită *flottage*, surprinde și o altă latură a acestei opere:

„Il trouve des nouveaux procédés pour «surexprimer» fidèlement la nature dans les domaines de la mobilité, des coïncidences, de l'exaspération.

20. Arnost Budik, „Enquête sur le surréalisme d'aujourd'hui”, *Gradiva*, 1/1971, p. 34.

21. *The Autobiography of Surrealism*, ed. Marcel Jean, Viking, New York, 1980.

22. *Autobiographie du surréalisme*, ed. Marcel Jean, Seuil, Paris, 1978.

23. *Marcel Jean*, Obelisk Gallery, London, 1972, p. 3.

Aussi bien cet incroyant matérialiste convaincu doit-il se convaincre que ses mains font des miracles – miracles pas beaucoup moins miraculeux que celui de Véronique. Le pinceau de Marcel Jean, c'est de l'eau. La palette de Marcel Jean, c'est de l'eau. Il appelle «flottages» les planches qui ont attrapé par ses soins ce que l'eau colorée peut contenir de mobilité, de coïncidences, d'exaspération latentes. Il caresse l'élément de Thalès avec ses mains, avec ses pieds, avec ses joues, avec ses lèvres. (...) Cela nous rapproche du Zen et de Dada.”²⁴

Iată că această interpretare, semnată Jean Arp, îl apropie pe Marcel Jean chiar și de un spirit dadaist, ceea ce înseamnă un cuvânt de laudă din partea fostului dadaist Arp. Totuși, mai precis și mai important aici este ceea ce remarcă artistul și criticul Arp despre procedeele unui automatism specific, care poate produce și în perioada postbelică opere ce sugerează mobilitate și un sentiment apropiat de celebrul registru al miracolelor suprarealiste.

Întorcându-ne la cadrul mai specific în care l-am situat pe Marcel Jean și privind opera lui dinspre un context al avangardelor Europei Centrale și de Est, pe lângă rolul său din interior și rolul său de cronicar al suprarealismului, este necesar să apreciem rolul său de mediator. El a găsit parteneri intelectuali importanți în rândul artiștilor și teoreticienilor din cadrul Școlii Europene, iar istoria relației lor poate fi acum recunoscută ca unul dintre exemplele remarcabile de cooperare interculturală și transculturală din istoria suprarealismului. A apreciat încă din anii 1930 activitatea unor artiști români ca Victor Brauner și Jacques Hérold, încurajând și în perioada postbelică contactele cercurilor avangardiste maghiare cu suprarealiștii de la București. Îl putem vedea pe Marcel Jean ca pe un mediator și o persoană de contact din cadrul avangardei maghiare, ocupând o poziție relativ similară cu cea a lui Victor Brauner, care, la rândul său, a intermediat într-un mod eficient realizările grupului suprarealist de la București în cercurile suprarealiste pariziene.

24. *Ibid.*, p. 5.

Michael Finkenthal

INTERLUDIUL ANTISUPRAREALIST AL PICTORULUI WOLFGANG PAALLEN

SYNOPSIS:

This article represents a short note about a Surrealist painter, known to the Infra-Noir Group, who had a moment of hesitation during the war, comparable with the later hesitations of the Surrealist poets from Bucharest.

Keywords: Wolfgang Paalen, Paalen in Mexico, pre-Columbian culture, André Breton, The Infra-Noir Group

Imediat după închiderea expoziției lui Gherasim Luca și D. Trost „Prezentare de Grafii Colorate, de Cubomanii și de Obiecte” (*Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets*), în luna ianuarie 1945, ceilalți trei membri permanenți (și proeminenți) ai grupului suprarealist de la București, care avea să fie cunoscut și ca grupul *Infra-Noir*, Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun s-au întrunit pentru a discuta cele expuse de cei doi, în sala din strada Brezoianu. O primă punere în pagină a reacției acestora o găsim în documentul intitulat *Câteva lucruri de spus*, document din care va fi extras volumașul *Critica mizeriei*, publicat în același an în Colecția Suprarealistă. În acest document, lucrurile se spun la cald, fără rezerve, de aceea voi cita mai jos câteva fragmente respectând grafia și ortografia autorilor, oarecum stângace și stridentă pe alocuri (pentru detalii, vezi articolul meu *Ce a însemnat pentru suprarealiștii bucureșteni, în anul de grație 1945, „critica mizeriei”?*, publicat în *Observator cultural*, nr. 983, din 16 august 2019).

E semnificativă deschiderea acestei diatribe având în vedere faptul că Sașa Pană era de-acum un colaborator activ al noului regim pe cale de a se instaura în România: „O anumită decență a grupului Non-Oedip ne făcea să credem că nu va fi nevoie de a lua față de

activitatea acestuia atitudinea pe care am avut-o de totdeauna față de activitatea artistică a lui Sașa Pană. Aceasta a făcut ca fiecare dintre noi să urce treptele care aveau să ne ducă spre ‘Prezentarea de grafii etc.’ cu toată obiectivitatea, gata să accepte tot ce era de acceptat, gata să fie de acord cu tot ce se putea fi de acord, chiar dacă făcând acest lucru, unii dintre noi riscau la plecare să salute umbra celui alt, a lui însuși, a celui care venise. Dar în final fiecare dintre noi a plecat ULUIT. Uluit de mitozitatea penelor și a mărgelilor din vitrine cu obiecte făcute din sdrențe, din mizerie, din murdărie. În plus, amestecul SUPRAREALISMULUI în explicațiile lui Trost, a pretinsei ÎNTÂLNIRI dintre Gherasim Luca și „nabila activitate a lui Breton (pe care din fericire Gellu Naum o cunoaște până în cele mai mici amănunte, atât din epoca când Gherasim Luca purta barbă cât și după aceea, până în noaptea de 28 August 1944) ca și întrebuintarea unui echivoc langaj care putea să facă să se nască ideia unei legături între activitatea suprarealistă și prezentarea de grafii etc. – ne obligă să părăsim rezerva pe care unii dintre noi și-o impuseseră și să ne opunem, în numele suprarealismului, activității non-Oedipiene exprimată prin prezentarea de grafii colorate, obiecte, cubomanii. Acest spectacol al MIZERIEI ne-a scăpat

de ultimele resturi ale unei vagi speranțe la un acord, speranță de natură mai mult sentimentală, trebuie s'o recunoaștem”.

Cei trei critică *mizeria obiectului*: „vitrinele încărcate cu cârpe, pene, mărgelile, care păstrează pe ele încă amprentele negustorilor de vechituri, *mizeria ideologică*: naivitățile cretinizante ale lui Trost, nenorocitele ÎNDRĂSNELI ale lui Gherasim Luca... dialectica dialectice se dovedește a fi până la sfârșit lipsa oricărei dialectice: înlăturăm sub toate aspectele... natura... moartea... etc.” *Mizeria morală* este menționată și ea prin acuza că „grandioasele simulacre” ale suprarealismului bretonian sunt „confundate cu meschinele necesități ale mic-burghezului de a părea cineva: poziția dialectică, materialistă și revoluționară denumită non-oedipiană (Gherasim Luca, inventatorul amorului și bineînțeles al dialectice, al materialismului, al revoluției) IMPLICĂ geometria non-euclidiană, mecanica non-newtoniană și biologia non-pasteuriană (în care bineînțeles inventatorul amorului este tot așa de specializat ca și în dialectică, Einstein, Breton, terapeutică etc.)” De unde și până unde Einstein în acest context? Voi reveni asupra acestui foarte semnificativ fapt puțin mai jos.

La menționarea numelui lui Paalen, ajungem când e amintită *mizeria artistică*: „Non-Oedip este de acord cu metodologia artistică: întebuințarea uleiului, a penelului, a pânzei, a ramei, a unei săli de expoziție, a fumajului, a cubomaniei, fără să știe.” Cei trei citează introducerea pe care o făcuse André Breton la vernisajul expoziției sale de la Paris, la 10 aprilie 1938:

„*Timp de mai multe anotimpuri, pictura lui Wolfgang Paalen ignora în mod sistematic tot ce rămâne exterior fenomenului plastic propriu-zis...*”

A rezultat o înaltă artă a cărei mare greșeală e de a-și fi spus 'nefigurativă', în mod cam ușuratec. Paalen a trecut pe aici fără să se înșele, după cum o dovedesc primele sale pânze încărcate de sens poetic... La comoara metodologică a suprarealismului – cum să substitui percepția vizuală a imaginii interioare – care s'a îmbogățit în mod succesiv cu invenția colajului, a rayogramei, a frotajului, a decolajului, a decalcomaniei spontane, el a adus o contribuție de prim ordin cu fumajul... etc.” Spre deosebire de elucubrațiile celor doi, Trost și Gherasim Luca, „supreraaliști ca Breton, Paalen, pun aceste lucruri în categoria lucrurilor obișnuite, spun acestor lucruri pe nume, ceea ce îi împiedică să întrebuițeze cârpe vechi, mărgelile, păpușele, pene, etc. Sau să devină geniali”.

Gellu Naum și – probabil – Gherasim Luca l-au cunoscut pe Paalen în decursul sejurului lor parizian dintre 1938-1940. Mai mult, Gherasim Luca pare să

fi fost la curent cu disputa care s-a iscat între Paalen și Breton în anii exilului acestuia în SUA, în decursul războiului: într-o scrisoare adresată lui Victor Bauner în 1946 îl va interoga în această privință. Nu e de mirare în urma polemicii avute cu „oponenții” din interiorul grupului, Virgil Teodorescu, Paul Păun și Gellu Naum în 1945, (vezi textul *Câteva lucruri de spus*, în articolul meu despre Virgil Teodorescu et Co., publicat în *Observator cultural*, în 2019): „Am auzit lucruri neclare despre activitatea lui Paalen în Mexic, dar nu mi-e clar despre ce este vorba; va fi ceva legat de suprarealismul însuși sau mai degrabă ceva de domeniul esotericului, domeniu care nu ne este defel străin, nouă, aici”¹. Cum disputa în cauză s-a iscat în 1942, este de presupus că toți membrii grupului știau de ea și au discutat-o în acei ani „egregorici”. Paalen este cel care i-a determinat pe autorii *Criticilor mizeriei* să includă numele lui Einstein în diatriba lor din 1945.

Wolfgang Paalen ajunge în Mexic în 1939 și se stabilește la început în San Angel, nu departe de capitala Mexico-City. Fascinat de cultura pre-columbiană, în același an făcuse o lungă călătorie de studii etnografice în Columbia Britanică și în Alaska, în decursul căreia a achiziționat obiecte sculptate culese la Tlingit și Haida, în vreme ce Eva Sulzer, care-l însoțea, fotografia tot, de la stâlpi totemici abandonati printre ruine și până la costume, podoabe și obiecte de cult religios din localitățile străbătute². Apoi, cei doi îi vizitează pe Diego Rivera și Frida Kahlo, la care vor sta o vreme. Bazându-se pe o listă întocmită de André Breton, Paalen va organiza o expoziție suprarealistă în capitală și mai apoi își va construi la San Angel un studio în care va lucra și în care-și va etala și achizițiile pre-columbiene menționate mai sus. De aici va trimite galeriei Julien Levy din New York câteva tablouri ce prevestesc schimbarea care se va produce în înțelegerea și reevaluările sale legate de menirea și de adevăratul mesaj al artei suprarealiste. Următorii ani vor fi consacrați unei profunde revizuirii a propriei sale înțelegeri a *realității*, diferită de cea expusă de Breton în manifestele sale și urmată, cu foarte mici devieri, de toți artiștii supreraaliști ai anilor treizeci și din prima jumătate a anilor patruzeci ai secolului trecut. Desigur, această evoluție a lui Paalen a rămas necunoscută membrilor grupului *Infra-Noir* de la București, izolați de cele ce

1. Citat în Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion de l'être*, Honoré Champion, Paris, 2012, nota 55, p. 44.

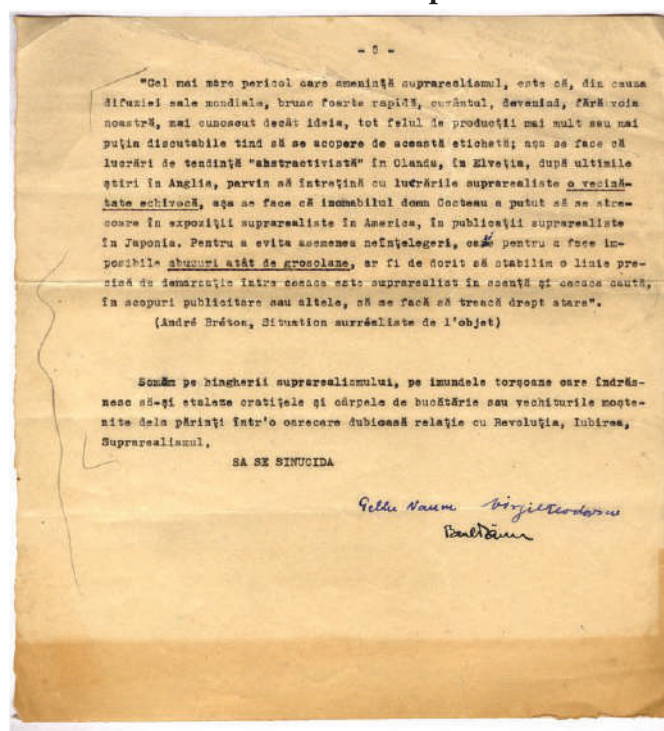
2. Wolfgang Paalen, *Form and Sense*, Arcade Publishing, New York, 2013. Vezi pe această temă introducerea de Martica Sawin.

se întâmplau la Paris și la New York, unde Breton și alți poeți și artiști suprarealiști s-au refugiat în anii Războiului Mondial. În 1945, când la București Virgil Teodorescu își ilustra volumul *Blănurile oceanelor* cu două desene ale lui Paalen și când cei trei „revoltați” – Naum, Teodorescu și Păun – îl citau pe Breton ca fiind patronul și mentorul pictorului de origine austriacă (în ale suprarealismului), în ciorna atacului lor frontal împotriva „dizidenților” Luca și Trost, ei nu știau că pictorul austriac/francez publicase în Mexico revista *Dyn*, devenită purtătorul de cuvânt al noii opoziții anti-bretoniene. În revista al cărei prim număr a apărut în 1942, în paralel cu revista *VVV* pe care André Breton o scotea la New York în același an, Paalen își exprima dezamăgirea față de deriva politică (în direcție stalinistă) a mișcării suprarealiste și, după o foarte interesantă argumentare teoretică, proclama în mod categoric opinia potrivit căreia, în lipsa unei *complementarități* între arta plastică și știință, civilizația contemporană va fi irevocabil condamnată³. În articole și eseuri publicate în *Dyn*, pictorul se referea adesea la fizicieni precum Louis de Broglie și Erwin Schrödinger, doi dintre întemeietorii noii mecanici cuantice, care descria misterioasa existență a particulelor sub-atomice, realitate în care, scria Paalen, „unde se avansează în spații în care nimic nu se opune propagării lor”. În primul număr al revistei, pictorul a publicat un tablou al său intitulat *Imagine pandynamică*, reprezentând această miraculoasă – dar cât se poate de concretă – lume în care undele și particulele interferează pozitiv, dând naștere prin acest proces magic unor imagini surprinzătoare. Nu mai puțin uimitoare decât magica întâlnire dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de disecție, cum (pre)văzuse Lautréamont. Formele care apar în acest tablou mexican al lui Paalen sugerează valori mișcătoare amintind atât reflexii ale apei într-un bazin, cât și lumina reflectată de un cer puțin înnorat. Largi pete luminoase sugerează însă și ochi ale căror priviri par a fi îndreptate spre un interior luminat și el de vibrații intense venite din acest exterior straniu și suprareal. Senzații similare le poate genera tabloului lui John Dawson, publicat în același prim număr al revistei. Paalen începuse să creeze o școală în această nouă direcție și reverberațiile ei ajungeau departe, până la New York (iar mai târziu vor ajunge și dincolo de ocean). Prin articolele sale teoretice și pictura sa din anii patruzeci, Paalen va aduce o contribuție semnificativă la nașterea expresionismului abstract american.

3. Vezi pentru detalii Annette Leddy and Donna Conwell, *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2012, în particular, pp. 11-16.

După război, pictorul va reveni la Paris, se va împăca pentru o vreme cu Breton, dar se va reîntoarce în Mexic, în 1957. În afara aventurilor și a mezaventurilor personale, să fi fost gestul său motivat, ca și în cazul lui Trost, de o mare dezamăgire față de un suprarealism al cărui sfârșit îl întrezăriseră, probabil, amândoi?

Anexa 1: pagina finală a documentului intitulat ‘Câteva lucruri de spus’.



Anexa 2: Scurt comentariu la textul celor trei, prezentat mai sus

Cu toate că s-a știut despre existența unor divergențe de opinii între cei cinci membri fondatori ai grupului care se definea ca suprarealist în decursul anilor patruzeci, virulența discursului poate surprinde. Nu că vehemența cu care suprarealiștii francezi sau sateliții lor își susțineau opiniile sau cascadele lor retorice ar fi fost necunoscute adeptilor mișcării și publicului larg în general, dar aici era vorba de o echipă care s-a format și s-a sudat în vremuri de restriște⁴. Atacurile la persoană sunt excesive și depășesc adesea limitele discursului polemic practicat între oameni care, presați de opoziții externe extreme, s-au regăsit de multe ori pe marginea prăpastiei. Poate pentru a atenua impresia pe care un asemenea document ar fi creat-o în acel moment, cei trei au regândit conținutul inițial al textului și l-au intitulat în cele din urmă *Critica mizeriei*. Căci dacă de

4. Vezi studiul introductiv al lui Ion Pop la cuprinzătorul volum antologic întocmit de domnia sa, *Avangarda Românească*, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. V-XCIV.

mizerie e vorba, nu există discurs interzis pentru prevenirea acesteia, mai ales în pragul unei lumi noi. Din păcate, nu avem date precise în legătură cu publicarea acestui pamflet (la p. 11 în text, citim că „aceasta este în România, în primăvara anului 1945, destinul care se prepară poeziei noi, poeziei eliberatoare”) în raport cu apariția *Dialecticii dialecticii*, publicată în același an de Luca și Trost. Oricum, este evident că cei trei aveau, de asemenea, o bună cunoștință a conținutului acestui tract. Fapt este că „lucrurile de spus” încep cu observația că o anumită decență a grupului advers era presupusă de preopinenți și că aceștia au vizitat expoziția. După care au plecat *uluiți*. Și, ca veritabili avangardiști, au simțit nevoia de a scrie un manifest împotriva... mizeriei. De aici, faptul că această noțiune trebuie înțeleasă înainte de toate din punctul de vedere al celor care se opun grupului „non-Oedip”. Într-adevăr, broșura-manifest nu începe cu atacul *ad-hominem* din documentul atașat, ci cu o introducere foarte la obiect și foarte „curat” scrisă despre scopurile mișcării suprarealiste care, însă, într-un mod subtil și indirect la început, devine apoi o diatribă anti-Gherasim Luca, considerat unul dintre „acele personaje” care doresc „a întârzia cât mai mult, de a compromite pe cât posibil” efortul de „eliberare totală a omului”⁵ prin revoluția suprarealistă. Dacă semnificația sintagmei „non-Oedip” sau „non-oedipian” a fost lansată de Luca în câteva lucrări scrise în perioada războiului (anii 1940-’43), precum *Vampirul pasiv*, *Inventatorul iubirii* sau *Un lup văzut printr-o lupă*, semnificația noțiunii de *revoluție suprarealistă* în contextul acesteia a rămas neclară. Nu voi aborda aici discuția mai generală legată de ideea suprarealismului în slujba revoluției sau a tentativei lui Breton de a studia problema împreună cu Troțki; în contextul celor spuse de cei trei în citatul de mai sus, este clar că prima confuzie care trebuie lămurită este una de natură semantică: este vorba de „revoluție” sau de „gândirea revoluționară”? Într-una dintre lucrările sale pe tema avangardei suprarealiste, Ovidiu Morar observă că Gherasim Luca poate fi considerat revoluționarul *par excellence* deoarece „întreaga sa existență stă sub semnul revoltei”⁶ și identifică gândirea revoluționară a poetului cu gândirea „non-oedipiană”, lucru respins de cei trei autori ai *Criticii mizeriei* în pamfletul de mai sus. Afișarea „mizeriei poleite” ca manifestare a gândirii suprarealiste, a unei „sărăcii meschine”, care jignește ethosul suprarealist pur („crapă ochiul ultimului Admirabil (!) venit să întâlnească lumea suprarealistă”), nu poate fi decât lucrătura unui dușman care compromite efortul nobil de eliberare a omului de

a se elibera de complexe. Dușmanul este Gherasim Luca. Dar dacă atacurile la persoană sunt trimise la notele de subsol în broșura în cauză, în documentul-pamflet ele sunt extrem de dure și în plină vizibilitate: expozatele sale sunt luate din „magazinele de vechituri, cârpe... obiecte mitoase”, într-un cuvânt mizerie și, pentru a accentua gravitatea lucrului, cuvântul este repetat, scris cu majuscule, MIZERIE. Concluzia este tranșantă: deoarece „non-Oedip este de acord cu magazinele de vechituri”, cei trei semnatori ai protestului se simt obligați să părăsească „rezerva pe care unii dintre noi (cine? – mă întreb, n.m., MF) și-o impuseseră și să ne opunem, în numele suprarealismului, activității non-oedipiene exprimată prin prezentarea de grafii colorate, obiecte, cubomanii”. Nu scapă criticii nici „obiectele obiectiv oferite” (O.O.O.) introduse de Luca în *Vampirul pasiv* scris în 1941 de-acum, acestea nefiind altceva decât „aceeași mizerie”, având „același aer jalnic de magazine de vechituri”, în timp ce cubomaniile reprezintă un fel de „filatelie (!) de cea mai jalnică speță”.

Lovitura de grație în acest document este dată de acea mențiune a eroului romanului publicat de Gherasim Luca în 1937, *Fata Morgana*, Fisher al Sorcovei, un fel de „suflet candriu de papugi” care are „psihologia unui poet desprins de proza vieții și de conflictele ei reale”⁷. E greu de crezut că Luca și Trost nu au știut despre acest document, dar, oricum, o notă de subsol în *Critica mizeriei* explicitează lucrurile: „Izolându-se de suprarealism, înlăturând lupta de clasă prin închiderea pur și simplu a ochilor, domnul G.L. continuă să-și publice cărțile din epoca sa de suprarealism, alături de care nu uită să adauge lamentabilele aventuri ale lui Fischer al Sorcovei din *Fata Morgana*, ca și pe cele la fel de lamentabile ale misticului Non-Oedip”⁸. Aceste grave acuzații cereau un răspuns; și dacă nu avem vreo urmă a vreunei scrisori de răspuns, aflăm de existența acestei scrisori indirect, dintr-o scrisoare de „răspuns la un răspuns”, adresată de Virgil Teodorescu celor doi. Iată conținutul acestei scrisori care a fost regăsită în aceeași arhivă a lui Petre Solomon menționată mai sus:

„Înțeleg apariția pe planetă a unor vise ca Lenin, Lautréamont, Hegel, Freud, Marx, Breton sau nevisatul Gherasim Luca, dar n-am să înțeleg niciodată accesul tău de furie din acest moment, n-am să înțeleg această gratuită violență.

Înțeleg unicitatea ta și dispariția mea pentru tine, ca o nuanță a egocentrismului tău, dar nu-l cunosc încă pe inventatorul lui non-oedip, pentru că apariția

5. Ibid., p. 191.

6. Vezi spre exemplu *The Non Oedipal Thought*, publicat pe site-ul <http://www.diacronia.ro/indexing/details/A14967/pdf>.

7. Ion Pop în prefața sa la colecția de texte ale lui Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte texte*, Editura Dacia, Cluj, 2003, p. 19.

8. *Avangarda Românească*, p. 295.

lui a avut loc în timpul absenței mele, în acea epocă fiind descoperitorul caprei cu trei iezi.

Te înșeli dacă poți crede că după lectura scrisorii tale aș fi putut fi porc; acest lucru e cu totul imposibil dacă mai ții bine minte conținutul.

Te înșeli dacă poți crede că poziția revoluționară surrealism non-oedipiană poate multiplica la 14 sau la 28 numărul sclavilor stupefianți, inebunitoarei și extraumane tale existențe.

Scriu și pentru Dolfi tot acum, pentru că scrisoarea

lui primită azi nu e decât o continuare a textului tău, ca să-ți spun că nu sunt de loc pierdut în mod iremediabil și că nu pot întreține o stare de insulte pentru al nouălea sau al zecelea sclav al galerei tale,

Vergi”

Ierusalim, 25 octombrie, 2021

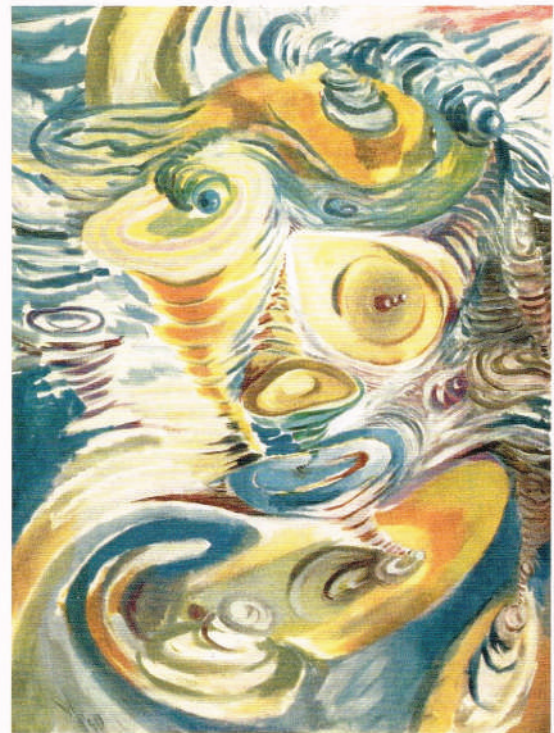
Adaug mai jos două reproduceri ale celor două tablouri menționate în text.

15

The Painting Aesthetic of Dyn



Fig. 4. John Dawson [Wolfgang Paalen] (Austrian, 1905-59)
What the Sailor Will Say, 1942
From Dyn, no. 1 (1942): 23



WOLFGANG PAALLEN.

Figure pandynamique, 1940
oil, 51 x 38 inches.

Wolfgang Paalen (Austrian, 1905-59)
Pandynamic Figure, 1940
From Dyn, no. 1 (1942): facing p. 1

Leo Butnaru

SINTEZE ȘI SINESTEZIE

(poeți-pictori, pictori-poeți în avangardismul rus și ucrainean)

SYNOPSIS:

A substantial element in the evolution of the Russian Avant-garde poetry consists in its orientation towards the innovative painting, both of these artistic phenomena being in the search of new styles and forms of manifesting freedom. Several poets from Avant-garde groups were surrounded by professional painters who wrote poetry. As a result, there appeared multiple syntheses in a creative space illustrating the intercommunication between words, music, colours, choreography, theatre.

Keywords: synesthesia, painter-poets, poet-painters, visual poetry

O componentă a fermentației și afirmării plene a poeziei avangardiste ruse a fost orientarea acesteia spre pictura novatoare, în desprinderea lor comună de tradiționalism și în căutarea noilor forme, stiluri, libertăți de manifestare. Unul dintre protagoniștii mișcării futuriste, Velimir Hlebnikov, la începutul anului 1912 scria: „Noi dorim cuvântul implicat temerar în pictură”, pentru ca nu peste mult timp exegeții să scrie despre „o anumită dependență a artei literare de arta picturii” (S. Hudeakov, 1913). O astfel de situație era determinată și de faptul că mulți poeți din diverse asociații și grupări avangardiste („Centrifuga”, „Ego-futuriștii”, „Mezaninul poeziei”...) sau că erau, dintru început și prin evoluție, pictori profesioniști, unii dintre ei care aveau să abandoneze „dragostea dintâi” trecând la literatură (alții, însă, rămânând fideli ambelor), printre aceștia numărându-se Boris Lavreniov, Serghei Bobrov, Boris Pasternak, Hrisanf (Lev Rossianski), Konstantin Bolșakov, Dmitri Petrovski, Bojidar (Bogdan Gordeev), Igor Terentev și alții, în vreme ce deloc puțini artiști plastici, în special pictori (unii care aveau să ajungă cu adevărat celebri,

geniali sau în preajma genialilor) ai noilor viziuni și stiluri avangardiste, scriau versuri – Kazimir Malevici, Marc Chagall, Pavel Filonov, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Vasili Cekrîghin, Aristarh Lentulov (acesta are și tabloul intitulat „Citind versuri”), Vasili Kandinski, Mihail Larionov (născut la Tiraspol), Serghei Șarșun (coleg de dada cu Tristan Tzara, căruia i-a adresat câteva scrisori), Mstislav Dobujinski... Iar în celebra dintru început grupare avangardistă „Ghileya” erau (și) pictori profesioniști – David Burliuk, Elena Guro, Vladimir Maiakovski, Aleksei Krucionîh (e drept, Maiakovski și Krucionîh în prim-planul personalizării având, totuși, poezia), iar alți colegi de-ai lor (poeți, prozatori, teoreticieni ai artei) pictând, desenând la un nivel apreciabil – Velimir Hlebnikov, Vasili Kamenski, Nikolai Burliuk. Libertatea dusă până în vecinătatea anarhismului a picturii nonfigurative sau, în genere, experimentale „i-a sugerat”, implicit, și poeziei avangardiste vectorii de bază în manifestare – verbocreația, reînnoirea ritmurilor și limbajului (inclusiv a rimelor), libertatea sintaxei, introducerea în prozodie a elementelor picturale și a altor semne

neverbale, ușor rebusistice sau explicite (note muzicale), mutații/deviații semantice, tentativa de a crea modele de limbaj universal, apoi limbajul transrațional (заумь – zaum'), prin acestea pretinzându-se o expresivitate vizual-artistică adecvată. Unii pictori-poetri sau poetri-pictori înclinau să creadă că, în forma și formatul ei clasic, cartea a devenit deja artă-clîșeu de un rafinement inexpressiv. Este important ca poetul și pictorul să vadă lumea pe nou și să transmită noutatea în mentalitatea și sensibilitatea cititorului. În cărțile futuriștilor (elaborate în special de Aleksei Krucionîh, Vasili Kandinski, artistele plastice Olga Rozanova și Varvara Stepanova), unul și același text poetic are deja o cu totul altă sonoritate, sens și calitate, subordonându-se compoziției (un fel de regie sadea!), când însuși textul devine asemănător unei imagini/tablou, depinzând ritmic de ideea auctorială de bază. Astfel că, în atare caz, poezia nu e doar de citit, ci și de privit, de contemplat, necesitând din partea cititorului unele eforturi intelectuale, emotiv-spirituale mai speciale. Lectura vizuală pretinde să se aprecieze pe merit reîntoarcerea cuvântului și imaginii în puritatea și naturalitatea pierdute în timp și uz (inclusiv artistic, uzul). Ba unii autori mergeau, categoric, și mai departe, substituind cuvintele poemului cu gesturi, precum, în cazul lui Vasilisk Gnedov, *Poemul sfârșitului* care consta doar dintr-o pagină albă, pe care, în variantă scenică, de recital, să zicem, autorul îl dirija într-un mod special. În 1913 Gnedov publică poemul *Moartea artei*, care constă din subcapitolele a 15 poeme doar anunțate, ca titluri (unele destul de ciudate) – reamintim momentul pentru a ne reîntoarce cu gândul la deja... eterna problemă a dispariției artei, re-abordată (pentru că ea fusese anunțată încă în sec. XVI – nu?) cu atâta pasiune... vană de postmodernitate.

Astfel de manifestări ale avangardismului țin, bineînțeles, de sinteze duse spre mai amplul spațiu al sinesteziei ca fenomenologie a intercomunicării integrate a cuvântului cu muzica și culoarea, coregrafia și teatrul. În multiple experimente, în diversitatea combinatorie de posibile sau – de ce nu? – imposibile rezultate, apar noi tipologii sau cvasitipologii, funcții și cvasifuncții de combinații, suprapuneri sau divergențe, într-o procesare mai generală întru aflarea, „crearea” parametrilor relevanți în *alte moduri*, *alte feluri* și stilistici ale expresiilor artistice în multitudinea, poate chiar infinitudinea posibilității apariției lor, ca sinteze (particulare) și sinestezie (de ansamblu), în procesul de transformare a artei și culturii la începutul secolului XX, căutându-se, cercetându-se, experimentându-se noi fundamentări ale creației artistice

ca diversitate în elucidarea și elaborarea noilor coordonate și semnificații. Se declanșase procesul novator în estetica și practica de creație avangardistă, inclusiv în sfera evidențierii decodificărilor gândirii și receptării artistice. Treptat, se ajunge la elucidarea și afirmarea tipologiilor și funcțiilor intersanjabilității codurilor (poetice, cromatice-compoziționale, sonore-muzicale ș.a.), remarcate în creația celor ce aveau să ajungă celebri – Kandinski, Skriabin, Belii, Malevici.

Procesul de emancipare, emanare și receptare artistică e unul pluriform, al interacțiunilor spirituale multisenzoriale în intercomunicarea sintetică dintre cuvânt-metaforă și culoare-imagie (posibil și aceasta metaforică), la care aderă cu timpul sau în care se implică strategiile integraționiste ale științelor umaniste. Implicit, un astfel de proces era în deplin acord cu *direcția organică*, teoretizată de Mihail Matișin (compozitor, pictor, filosof), când artistul, dar și beneficiarul creației sale percep lumea ca pe o structură unitară, în care interacționează sintetic cuvântul (sunetul), culoarea și forma, cum se întâmplă în reprezentarea operei futuriste a lui Krucionîh (libret), Matișin (muzica) *Victorie asupra Soarelui*. Iar concepția interacțiunii sinestezice dintre poezie și pictură în avangarda rusă a dus la una dintre cele mai fecunde forme de integrare a filosofiei în artă.

Avangardiștii ruși, în special futuriștii și cubo-futuriștii, abordau interacțiunile poeziei cu alte arte, înainte de toate cu pictura, sub diverse aspecte – creația ca proces propriu-zis, dar și fundamentare/explicare teoretică a fenomenologiei experimentelor și rezultatelor la care se ajungea. De unde și multiplele conferințe, turnee, recitaluri, spectacole, drept dovadă că în câmpul reflecțiilor și recepțiilor ce țin de creație, de artistic, intra obligatoriu dialogicul, comunicativul, ce integra și cititorul, vizitatorul expozițiilor, melomanul etc. Astfel că nu e deloc întâmplător că acest proces al interacțiunilor amplifică mult rolul regizării, reformulărilor scenice, originalității prezentării, inclusiv a poeziei, ca spectacol, ca un întreg arsenal de elemente formal-compoziționale: factura, mutațiile (semantice), deviațiile, disonanțele, deschiderile compozițiilor (un fel de *opera aperta avant la lettre*), varietatea, discreția tipologică. Poetii-pictori și pictorii-poetri, mulți dintre ei, erau și teoreticieni ai noii arte, ai avangardei, ale cărei principii le formulau în articole curente sau în manifeste (abundente, trepidante, enervante, dar și mobilizatoare!), declarații-program, printre cele mai importante fiind ale lui Maiakovski, *Despre poezia nouă* (1912), D. Burluk, *Elementele picturale ale foneticii ruse* (1913), Krucionîh, *Noile căi ale cuvântului*

(1913); declarațiile lui Hlebnikov și Krucionih din *Juvelnicul juzilor 2 – Litera ca atare* (adică autotelică, 1913), *Cuvântul ca atare* (autotelic) –, în care se trasau/presupuneau interacțiunile poeziei cu artele plastice, dar nu numai, precum se poate constata și din acest pasaj din eseu *Începutul poetic* (1914) de Nikolai Burliuk:

„...Eu îi înțeleg pe cubiștii care în pânzele lor introduc cifre, însă nu-i înțeleg pe poeții străini de viața estetică a tuturor acestor ±, §, #, &, \$ ș.a.m.d.

Înainte vreme viața scrisurilor era înțeleasă mai bine, de unde, astăzi, nesimțirea de către noi a *diferențosebirii* dintre majuscule și literele mici, în special la nemți. Vedeți cărțile-manuscris din secolele XIV-XV, cu câtă dragoste, în rând cu miniaturile, sunt înfrumusețate și fortificate literele, iar în cărțile noastre bisericești – chiar și în secolul optsprezece. Aici e cazul să amintesc de luminoasa viață a lui Fiodorov, savant moscovit. În dificila epocă a simbolismului și «decadentismului», el atrăgea zadarnic atenția asupra rolului esteticii în scriituri.

Raportul dintre culoare și literă nu a fost înțeles totdeauna ca vopsire. În hieroglife culoarea era la fel de necesară ca și partea grafică a lor, adică semnul era o pată cromatică. Dacă vă amintiți, Marea Egee este îndatorată drapelului negru, iar marinarii noștri până astăzi mai sunt dominați de drapelul multicolor. La trecerea de la scrisul obiectual la scrisul simbolic și sonor, noi am pierdut scheletul limbii, ajungând la rahitism lingvistic. Doar un gust profund i-a salvat pe copiiștii și zugravii noștri atunci când colorau majusculele și inscripțiile firmelor. Adesea doar barbaria poate salva arta.

Deja în anii '70 ai secolului trecut (al XIX-lea, n. red.), în Franța, Jean-Arthur Rimbaud și-a scris (poemul) «Voyelles», în care prorocește vizionar: *A noir, E blanc, J rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes...*»

Găsesc potrivit, ca intermezzo de etapă în... text, ca să zic așa, să alătur vocalelor coloristice rimbaudiene vocalele despre minunea culorilor din tablouri ale unui celebru pictor care a scris poezii, Marc Chagall...

(Însă, până la a exemplifica prin versuri chagalliene, îi propun cititorului să ne amintim că *vocalele* au fost nu doar protagoniste, ci chiar fondatoare, într-un fel, în apariția letrismului. Se întâmplă în 1942, când, în urma percepției intuitive, prilejuite de eroarea în traducere a unei sintagme a filosofului Hermann von Keyserling, citind „poetul dilată vocalele”, în loc de „vocabulele”, botoșăneanul Isidore Isou își propune să „anihileze” integritatea cuvântului, pe care-l reduce la

litere, de unde, prin diverse judecăți și analize, ajunge la letrism (mai zis și *hyper-créatisme* sau *hyper-novotisme*), anunțat ca atare prin 1945-1946. Mizând pe poeticitatea sunetelor, onomatopeelor, pe muzicalitatea scriiturii, ca într-un limbaj cosmic, letrismul este foarte aproape de preocupările lui Velimir Hlebnikov, în deceniul al doilea din secolul trecut, care introducea în unele poeme ale sale elemente lingvistico-poetice de genul: „*Bobebobi* se cântau buzele, / *Veeomi* se cântau privirile” etc., pseudoonomatopee ce pot părea voit-artificiale sau de-a dreptul ciudate, însă pe care Hlebnikov le vedea ca elemente componente ale unui limbaj pur ce aparține preverbalului și transraționalului. Ele țin de limbajul imaginar, numit și limbaj în sine, de-o semantică oarecum diferită de cea a limbii „reale”, propriu-zise; este o semantică a imaginarului, a conexiunilor și manifestărilor intra-și inter-obiecte. De observat, în mod special, că Hlebnikov nu a scris (și) poeme pe baza limbajului pur, ci totdeauna elementele abstracte se combină în structurile limbii „firești”, relațiile de acest tip poetul asemănându-le cu cele dintre geometria euclidiană și cea a lui Lobacevski. În atare mod, el supune limbajul transcendentalității. Însă în poemele „mai radicale” autorul ajunge a fi un actor al limbajului, un mim al acestuia, nu un poet *stricto sensu*. El modifică, propune creator posibile noțiuni, intervenind dezinvolt în structurile și procesele existente în limbaj, urmărind nu atât implantarea de noi proprietăți cognitive, cât probând efecte abstract-estetice. În acest mod se încearcă formularea anumitor principii generale, deosebite de cele „clasice”, de producere, „inducere” și receptare a limbajului nu atât în simple situații de comunicare, cât în cele mai speciale de hermeneutică artistică (adică nu obligatoriu respectând principiile „de a păstra o formă pentru o semnificație și o semnificație pentru o formă”). În unele cazuri (supranuvela „Zanghezi” oferă mai multe exemple), poate fi vorba de un agnosticism lingvistic conștientizat, înțeles și acceptat ca atare, însă aplicat din considerente pur artistice. Unele mostre de semantică generativă de un voit suflu arhaizant merg mai curând spre abstract-simbolic decât spre abstract-semantic, atunci când cuvintele renunță la anecdotică sensului, precum se întâmplă deseori în avangardismul artistic.

În anii patruzeci ai secolului trecut, ideea că litera e, în sistemul său de creație, o particulă creativă unică ce ține de un limbaj cosmic parcă ar fi fost o percuție de ecou a concepției hlebnikoviene de *universum* ce se întemeia/asambla, pe cât e posibil așa ceva în sfera subiectivității umane, pe literatura propriu-zisă

(poezie, proză, dramaturgie, eseu), întrețesută cu filosofile limbajului, istoriei, mitului, futurologiei, a căror expresie esențializată constă tocmai în *Cartea unică*, aflată în etern proces de completare, transcriere, variabilitate a componentelor sale. În acest conTEXT universal (mai târziu, Derrida avea să spună: „nu există nimic care ar fi în afara textului”), e necesar să particularizăm ideea că, după Hlebnikov, dialogul dintre culturi și, bineînțeles, literaturi înseamnă, înainte de toate, transmitere și translație de noțiuni și imagini în sfera intersubiectivității mesajelor de orice ordin.

Așadar, „pomenindu-ne” iar în afara parantezelor, să revenim la alăturarea vocalelor cromatice rimbaudiene vocalelor despre magia culorilor din tablourile celebrului pictor și poet Marc Chagall; din minunatul său poem „Tabloul”:

Noaptea de mi le-ar lumina soarele!
 Dorm – learcă de vopsele, în patul meu
 în așternutul meu din tablouri
 și tu cu piciorul gura închizându-mi
 nu mă lași să respir, mă înăbuș.
 Mă trezesc – în suferințele
 zilei ce se deșteaptă și în speranțe
 încă nedesenate
 încă neînfăptuite în culoare. Alerg
 sus, spre penelurile uscate
 acolo
 sunt răstignit dis-de-diminează, precum Hristos
 acolo mă țintuiesc de șevalet.
 Dar tabloul încă nu e terminat
 în el totul mai e doar fulgurație, sclipire ce se
 revarsă...
 Ici – o tușă! Albastră. Ici – una verde.
 Roșie. Culorile se potoliră
 vine tihna...
 Dar ascultă odată și tu, mortul meu pat
 uscata mea iarbă
 iubire ce m-ai părăsit
 și iar revenit-ai
 ascultă ce am a-ți spune.

Într-adevăr, pictorul vrea nu doar să fie „văzut”, ci și perceput... cu auzul: *ascultă ce am a-ți spune!*

Chagall-poetul a scris, *a spus* atât în limba rusă, cât și în idiș, pentru el versurile constituind ceva foarte personal, intim, ca niște note de jurnal lirico-filosofic. Textele poetice și le-a publicat în mod episodic, în special la insistența prietenilor. Primele sale experiențe prozodice sunt din 1900, încercări pe care ar fi dorit să i le arate lui Aleksandr Blok, însă n-a avut suficient

curaj să o facă. În 1989, la Moscova, îi apare volumul *Îngerul peste acoperișuri* în care, dimpreună cu poeme, au fost inserate eseuri, alocuțiuni, scrisori și fragmente memorialistice.

De o certă personalizare, pătrunse de înțelepciune biblică, versurile oferă cifra pentru mai multe tablouri ale lui Chagall. Unul dintre exegeți, D. Simanovici, considera că „Nimeni altul nu a apropiat atât de firesc pictura de poezie, precum Chagall. Deoarece nimeni altul nu a apelat atât de temerar la hiperbolă și metaforă, spre a înfățișa, încălcând legitatea gravitației terestre, aspirațiile sufletului uman, calitățile și particularitățile sale. El a creat propriul limbaj poetic, propriul sistem de simboluri, semne, lumea sa – în lumea tuturor, în propria sa biografie”. Aidoma picturilor, versurile lui Chagall abundă în enigme, rebusuri, alegorii, iluzii, aspirații... Oarecum, amintesc de elegii și psalmodieri (evangelist-...avangardiste!).

Poemele sale s-au bucurat de aprecierile lui Serghei Esenin, Anna Ahmatova, Vladimir Maiakovski, acesta din urmă fiind cunoscut și ca un critic tranșant al creației confrăților. Autorul „Misteriumului Buf” avea să spună: „Marc Chagall e un poet al picturii și graficii, poet care pictează cu culorile inimii sale poeme...”

În anul 1975, la Editura „G. Kramer” din Geneva, îi apare volumul *Poeme*, reunind texte scrise în perioada 1930-1964, pentru care poetul-pictor elaborează 24 de xilografii.

Prin creația sa poetică, Chagall este interesant, bineînțeles, și în contextul celorlalți avangardiști valoroși ai penelului care au scris versuri: Malevici, Kandinski, Rozanova, Guro, Larionov, Filonov ș.a. Prin pluralitatea preocupărilor și afirmării talentului, acești mari artiști mi se par a fi protagoniștii unei... *Renaissance* avangardiste. Paradoxal de adevărat/adevrat!

Pentru pictorii-poeti cuvântul, metafora asigură liantul dintre pictură și filosofia creației în genere, inclusiv, bineînțeles, și în cazul novatorului, suprematistului Kazimir Malevici care, în poemul „Artistul”, are și următoarele versuri de solidaritate, aș zice, cu confrății pictori și poeți deopotrivă:

„Printre cei mie asemeni fiecare își închipuie lumea în felul său iar multiplul îl acceptă deja de-a gata./ Artistul culorii artistul sunetului și artistul volumului sunt oamenii care descoperă lumea ascunsă și o transformă în una reală.”

Prin Chagall și Malevici, dar și prin Kandinski, prin dubla albie, a picturii și a cuvântului/poeziei,

avangarda rusă s-a răspândit în lume, mai întâi în Occident. Lumea, Occidentul ispătea, atrăgea, chema întru eliberarea artei și artistului din închisoarea bolșevică a națiunilor, Rusia Sovietică. Unul dintre exemplele edificatoare ni-l oferă destinul lui Vasili Kandinski; după revoluția zisă proletară, acesta a fost numit în înalte funcții la Comisariatul Învățământului, însă în 1921 se reîntoarce în Germania, unde avusese un sejur în tinerețe. În 1937, pânzele sale și ale altor pictori avangardiști sunt vernisate (ca exemple condamnabile!) la expoziția inspirată de Hitler și intitulată apocaliptic „Artă degenerată”. Kandinski solicită cetățenia franceză, locuind la Paris. Cântecul său de lebdă ar fi fost, presupun exegeții, lucrările executate în așa-numita tehnică a „abstracțiunilor biomorfe” – „Curba dominantă” (1936), „Compoziția 10” (1939), „În jurul cercului” (1940), „Dublu acord” (1942) –, denumiri de opere picturale care s-ar potrivi perfect și ca titluri unor cărți de poezie. Nimic surprinzător, deoarece Vasili Kandinski a fost nu doar un extraordinar creator-novator în artele plastice – pictor, acuarelist, gravor –, dramaturg, teoretician al artei, moralist ortodox, ci și unul din cei mai originali poeți ai începutului de secol XX. Aproape toate versurile sale fuseseră inserate într-un album din perioada anilor 1908-1911. Prima variantă de lucru, una rusească, numită *Sunetele*, intenționa să o publice la Odessa. Însă a se realiza în faptă editorială i-a fost dat doar variantei germane, *Klunge (Clone)*, apărute la München (sfârșitul anului 1912). Aceasta era o ediție fastuoasă, de 300 de exemplare numerotate și semnate de autor. Curând, cartea-album devine foarte populară în lumea avangardiștilor. Sub influența lui Kandinski începe să scrie versuri și Hans (Jean) Arp. Textele sunt primite cu entuziasm în cercul dadaștilor din „Cabaretul Voltaire” de la Zürich. Contemporanii pictorului-poet, poetului-pictor Vasili Kandinski au intuit din start grotescul și comicul personajelor înfățișate în formă de „fenomene eminemente spirituale”, a ceea ce însuși Kandinski definise drept „prelingerea cerului” prin conturul obiectului. Implicit, versurile atestă crezul artistului, poetului în apropierea „Marii Epoci Spirituale”. Însă, precum se știe, aveau să vină, să năvălească bolșevismul, războaiele civile, stalinismul, hitlerismul... Oricum, acestora și altor fenomene catastrofale le-a supraviețuit întreaga artă a lui Vasili Kandinski, deci și poezia lui, în structura căreia, printre alte calități, trebuie să remarcăm o limpezime, o claritate „picturală” a expresiei, o siguranță în potrivirea cuvântului tocmai la locul ce i se cuvine, care i-a fost, cumva, predestinat. Iată unele versuri din poemul *Cântec* de Kandinski, text care mi

se pare apropiat de *Vocalele* rimbaudiene: „*Acesta e omul,/ Stă în cerc,/ Care-l tot strânge./ Și-i mulțumit./ El cel fără de urechi./ Și fără de ochi, de asemenea./ Și al sferosoarelui/ Sunet purpuriu.../ Tot ce-a fost să amuțească/ Va cânta./ Și omul/ Fără urechi,/ Fără ochi – la fel e și el/ Și-al sferosoarelui/ Sunet purpuriu/ Va și ajunge la el,/ Îl va atinge.*” E un portret, din cuvinte, în manieră *sui generis* avangardistă, luminat fugitiv de sunetul-culoare, de al „*sferosoarelui/ Sunet purpuriu*”. Sau o altă interacțiune polifonic-vizuală memorabilă dintre cuvinte și culori are loc în poemul *Coline*: „*Printre coline șerpuieste o cărăruie îngustă de o albă culoare obișnuită, care nu nimereste nici în ger, nici în căldură, nici în albăstrime, nici în galbejeală.*”

La începutul deceniului al doilea din secolul trecut, avangarda rusă înregistrează încă o fațetă a interacțiunilor dintre poetic (sunet) și vizual (linie, culoare). Astfel, concepția „vederii amplificate”, elaborată de pictorul și muzicianul Mihail Matiușin, are o influență nemijlocită asupra concepției limbajului transrațional al poetului Aleksandr Tufanov, care susținea că fonemul (element de bază în construcția/elaborarea poeziei aformale, fără obiect) se dezvoltă în timp, precum, în concepția lui Matiușin, culoarea se dezvoltă în spațiu. Pornind de aici, poetul își propune să creeze o artă sintetică ce s-ar naște „din foneme, culori, linii, tonalități, zgomote”.

Tufanov se declara un descendent al akmeismului, însă considera că versurile sale se deosebesc printr-o anumită „orientare sonoră”. Mai susținea că scrie o poezie a aliterațiilor, pentru ca la începutul anilor '20 să treacă la versurile fără cuvinte, înlocuind textul/sensul explicit prin foneme ininteligibile, definind poezii drept „compozitori ai muzicii fonetice” (era ceea ce s-ar putea numi o... sunetomanie, sonoromanie). În 1925, pe lângă Uniunea Poetilor din Leningrad, fondează „Ordinul transraionaliștilor”. A influențat creația celor din OBERIU (Asociația Artei Reale – D. Harms, A. Vvedenski). Pledează pentru trecerea limbii ruse la alfabetul latin. În 1931, învinuit că, prin zaum' (transraționalism), subminează puterea sovietică, este condamnat la cinci ani de lagăr. Mai întâi, exilat în Novgorod, la începutul războiului este exilat din nou, în orașelul Galici, unde, precum mărturisea soția sa, a murit de distrofie pe pragul ospătăriei raionale.

Deopotrivă cu Aleksandr Tufanov, extrem(ist) de radical întru avangardism, în „elaborarea” și utilizarea limbajului transrațional (zaum') a fost poetul și pictorul Aleksei Krucionih (1886-1969) care, în anul 1912, trimite în imensitățile poeziei ruse un... monstruleț – de/din cuvinte –, fiară nespuse de

„agresivă”, ce trezește-ațâță-provoacă reacțiile cele mai diverse, într-un diapazon cuprins între nedumerire și blestem, curiozitate și aprobare admirativă, în toate acestea dominând confuzia, ca amestec de stupefacție și estetică, entuziasm revoluționar (în artă) și derută, perspective (aparente) și totală absență a acestora... Monstrulețul, fiara suna-„urla” astfel:

*Dîr bul șcil
ubeșciur
skum
vî so bu
r l ez –*

fînță de cuvinte născută-semnată-„asmuțită” de, spuneam, Aleksei Eliseevici Krucionîh, ca ieri învățător de provincie, născut într-o familie de țărani din gubernia Herson, absolvent al Școlii de Arte din Odesa. În foarte scurt timp, s-a dovedit că monstrulețul-fiara de cuvinte sau, în aceeași măsură, din... *anticuvinte* (poate și: *antecuvinte* – ca *pre-cuvinte*) nu e unul/una ce încolțește, sfâșie, dărâmă, chiar otrăvește, ziceau unii, ca scorpionul sau vipera, ci – dimpotrivă – ar avea incontestabile calități de ctitor, deoarece tocmai cu *Dîr bul șcil* se consideră a fi fost lansat un nou limbaj, zis *transrațional* (*transmental*).

Până la acel an de (diz)grație, Aleksei Krucionîh participase la activitatea unor cercuri marxiste, în 1905 fiind arestat pentru păstrarea de literatură ilegală (... față de care, 7 ani mai târziu, mica și netandra sa *fiară de cuvinte* avea să se dovedească incomparabil mai periculoasă!). În acea perioadă face cunoștință cu David Burluik, nume celebru de reformator în arta plastică rusească, dotat și cu har literar, supranumit *Tatăl futurismului rus*. Începând cu anul 1910, Krucionîh este unul dintre protagoniștii grupului *Ghileea* (în traducere din greaca veche, *Hylaea* – *silvanal/păduroasa*, precum se numise o regiune din Sciția), cea mai radicală mișcare a (cubo)futurismului rus, în cadrul căreia este lansat celebrul manifest scandalos *O palmă dată gustului public* (1912).

În timpul comunismului, creația lui Aleksei Krucionîh servește doar ca ilustrație a *underground*-ului epocii staliniste. În anonim, sărac și uitat de lume, avangardistul se preocupă de studierea și clasificarea noii arte, parcă – deja – cea de ieri. Cel care fusese unul dintre fondatorii esteticii cubofuturismului se vede nevoit să-și vândă volumele dactilografiate și portretele scriitorilor pe care le elaborase în mai depărtatele sau mai recente *odinioare*. Precum scria V. Sosiura, Krucionîh fusese „un dandy din primul deceniu,

pictor, artist, poligrafist... Nu și-a pătat mâinile cu salam. Onorarii nu a avut începând cu anul 1917 (și până la!...). A editat pe cont propriu 124 de cărți. Autor al libretului primei opere art.-fut. și pop. Trăia numai cu pâine și apă. Estet! Unicul poet din istoria literaturii care și-a elaborat el însuși toate cărțile, manual”. Iar unde e creația manuală bibliografică e, firește, și cromatica, jocul de culori, regia acestora în căutarea intercomunicării vizualului cu ritualul sonor, cu poezia, adică. În genere, râvnind sinteza pe calea spre sinestezia artelor, ca, să zicem, în acest fragment al poemului lui Kazimir Malevici, *Gura Pământului și artistul*, precum „căutarea de uși”: „...neajungându-vă doar o ușă/ ați mai construit uși în fiecare obiect în fiecare scaun gard brusturel bostan pară cocoș de pădure ceainic de cafeal cizmă lustruită chitară taur de Poltava crizantemă voblăl lună toate astea de asemenea uși fiind care trebuie studiate/ și să le privești în esențele lor sub un unghi de aprecierel pictural și poetic (precum spuneți voi că doriți să aflați/ sau să redați picturalitatea și poezia lor). Nu pot ști dacă/ afla-vor compozitorii muzicalitatea vorbelor/ cizmei lustruite (sau aceste obiecte ar fi totuși nemuzicale)”, un exemplu dintre cele care confirmă că poezia ar fi chiar liantul dintre pictura și filosofia *kazimirmaleviciene*, după cum se înțelege și din următorul pasaj al textului respectiv: „...culoarea lucrurilor mergea spre culoare./ Cine eliberase culoarea din captivitatea lucrurilor ce o furaseră?! Cine e în stare să facă aceasta, pentru el pământul nu va fi/ decât un fir de praf în păienjenişul conștiinței./ Dar – păzea!, chiar de-i departe încă, pământul cere ajutor/ și alte planete-i vin întru salvare/ doar să fiți înarmați cu cifra și culoarea și biruința/ vă va aparține. Culoare le va arăta cifrelor datele/ și va lărgi calea”, continuând cu îndemnul: „Să ieșim din labirinturile pământului în/ necuprinsele spații cu cifre și culoare și să risipim/ semințele conștiinței...”; „Fiți maleabili în cifre deoarece culoarea este unică în stare să înșele puterea scutului vostru. Desăvârșireal intervine atunci când în scut pe măsura apropierei/ culorii se adună cifrele în stare să le rețină/ sau să le echilibreze goana cu sine./ Cifrele și culoarea lumii noi acestea-s materialele/ cifrei și culorii mai subțiri mai maleabile ca duhul”.

În raza aceiași problematici, să aruncăm o privire și spre ariile vecinilor, la avangardiștii ucraineni, ceea ce e firesc și din considerentul că unii dintre ei, inclusiv cei mai buni, Mihail Semenko și Leonid Cernov, o parte din poeme și le-au scris în rusește și care, precum confrății din Moscova sau Sankt Petersburg, au discutat despre a *scrie și a vedea, cuvânt și culoare; despre poezia vizuală, picturală* – „poezomalearstvo” – în originalul

ucrainean, precum a numit-o Mihail Semenko care, de asemenea, ca protagonist al acestui gen, nu doar că era loial metaartei, ci chiar o propaga. Principiile estetice legate de „noul” gen poetic Semenko și le-a expus în *Cablopoemul transoceanic* (1921) și în *Mozaicul meu* (1922), texte ce constau din poeme-hărți vizuale aparte, regizate conform principiului placardei constructiviste. În respectivul domeniu au experimentat laborios Gheo Șkurupiy și Nik Bajan. Iar poetul și prozatorul Andriy Ciujiy și-a elaborat romanul *Ursul vânează soarele* (1927-1928), a cărui configurație textuală a fost sugerată de conținut, ilustrându-l/comentându-l, parcă, sub aspect vizual. Unele ideograme din text (imaginea din litere a calului, să zicem) îmi amintesc fără dubii de Apollinaire, datat copios experimentelor poetografice în *Caligrame* (perioada 1913-1916), care ar fi „o idealizare a poeziei verslibriste și o precizare tipografică într-o epocă în care tipografia își termină strălucit cariera, în zonele mijloacelor noi de reproducere, cinematograful și patefonul”. (Ce să mai zicem noi în era computeristicii, când ordinatorul face minuni grafice, inclusiv coloro-lingvistice, dar nu numai?)

Și cartea lui Mihail Semenko *Semafoare spre viitor* constituie un argument... vădit că atare vizualizare sau această altfel de „amorsare” a discursului dă de înțeles că „un text nu poate fi abordat [exclusiv – n.m., L. B.] pe baza unei gramatici a frazei care să funcționeze numai „pe baze sintactice și semantice”, deoarece expresiile respective „câștigă semnificații diferite în funcție de diverse situații enunțative care, în mod firesc, implică procedee deictice, mențiuni, presupuziții de diferite tipuri”, precum opina Umberto Eco în eseu *Lector in fabula*, în încercarea de a stabili, împreună cu alți semioticieni, o teorie a discursului. Așadar – reiese –, poezia mai e în stare și de sugestii... extralexicale.

Însă, în plan istoric, grafismul prozodic sau, (și) altfel zis, atare *ideograme lirice* nu erau ceva absolut necunoscut(e), tentative de rezolvări *verbo-grafice* întâlnindu-se încă în literatura antică, ba chiar probate și de unii dintre „vecinii de epocă” ai avangardiștilor, simbolizării –, în contururile lor *poeto-grafice* recunosciabile, compuse prin plasarea „constructivă” a literelor, se întâmpla, parcă, re poziționarea planurilor esteticului și utilitarului, abstracțiunii și determinatului, obiectivității și subiectivității. (De aici încolo, punându-se la, bineînțeles, radicală încercare autoritatea Gramaticii canonice, până la a o priva, ușor umilitor, de majuscula numelui său de știință.) Au existat *verbo-grafisme* și în vasta perioadă dintre antici și moderni, Benedetto Croce amintind că „jocuri și ciudățenii lexicale și metrice” se întâlnesc

în vechile tratate de Poetică (*Dicționarul poeziei populare* al lui Affò, apărut la Parma în 1777), iar cele mai multe exemple le oferă volumul *Rythmica* a părintelui Caramuel, editat în 1678; o selecție de „dificultăți și ciudățenii literare” (compoziții poetice în formă de cimpoi, de baltag, de cruce etc...) este inserată și în *Literatura națiunii* (apendice la *Istoria universală* în 35 de volume, 1838-1846) a lui Cesare Cantù. Prin urmare, s-ar putea susține cu destul temei că ingenioasele *caligrame* apollinairiene pur și simplu „resuscitau” *poezia vizuală*, cam în aceeași perioadă fenomenul respectiv manifestându-se și în literatura rusă, ilustrat de așa-numitele „poeme-beton-armat” ale lui Vasili Kamenski; s-a păstrat și o primă schiță a manifestului lui Velimir Hlebnikov, *Litera ca atare*, din 1913, în care există deja și „letrism”, și „poezie vizuală”. Iar în avangarda rusă, în același an 1913, este anunțată și „poezia obiectuală”, odată cu *Tartea* (cartea) *transrațională* (*Zaumnaia gniga / kniga*) a lui Aleksei Krucionih, de al cărei prim exemplar fusese prins un nasture de la pantalonii autorului. Iar în 1915 V. Kamenski expune două „versotablouri”.

Astfel că și în ariile avangardismului ucrainean fenomenul vizează un demers mai cuprinzător, când prin *figurativizarea* textului se caută tangențele sugestive dintre concretul „pipăibil” și spațiul extracotidian al artelor. În anumite cazuri, s-ar putea spune că respectivele compoziții în baza alfabetului abordat (și) sub aspect ludic, precum și în cele ale pictorilor cubiști, sunt „împănate” din elemente lirice.

Dar, ca întregul proces avangardist, experimentele cutezătoare ale autorilor ruși și ucraineni au fost categoric reprimare la începutul anilor '30, când, de fapt, a început să fie curmată și viața autorilor, căzuți jertfă terorii staliniste.

În fine, ar fi de menționat că în ecuația cuvântuloare fuseseră incluse, în vechime sau în timpuri mai recente, și alți termeni: desenul, figura(tivizarea), conturările/regiile scriptural-tipografică sugestive, ba chiar și materialul pe care a fost imprimată o carte sau alta, așa cum, spre exemplu, volumul de *Poeme ferobeton* Vasile Kaminski și l-a tipărit pe hârtie de... tapete, „naturale” (înflorate, obișnuite...). Iar toate acestea și altele, în complexitatea lor, generând (menționam la începutul eseului) multiple sinteze în permanentă augmentare, duse spre mai generalul spațiu al sinesteziei ca fenomenologie a intercomunicării integratoare a cuvântului cu muzica, culoarea, coregrafia, teatrul (înglobate, și ele, în... *theatrum mundi*).

Ноябрь 1931 года.



Я О, я сирь, я ища
Я тройной, научи меня,
женю. Мы говорим
вот это я
Я
дарю тебе:
клячу,
что бы ты
говорил
я.

Небеса скрутятся
и ватюха падут на
Землю; Земля и вода
взлетят на небо;
Вся мирь станет
кверху ногами.
Когда ты все это увидишь,
не раскрасишь и задрожать
станешь в спуду твоем.
Я говорю: это концы
старого света, и ты
увидишь новый свет.

Я возьму книгу,
когда, как ушли мы
наши бабушки, найду
челюсть папертника,
который ухватит
только один раз в
год, в насе накануне
Ивана Купала.



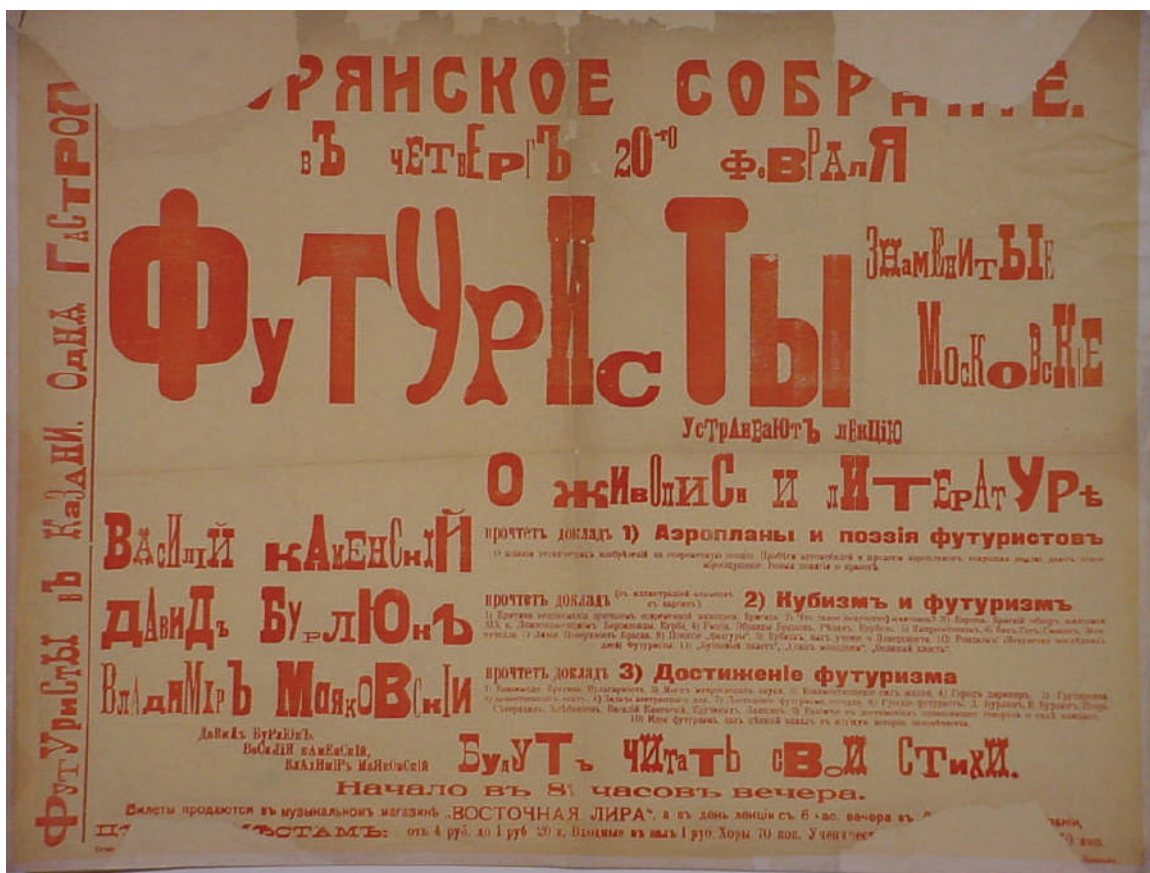
Но где растут эти
уветки? Они растут
в лесу подв деревом
которое стоишь в
лесе.

Ты идешь в лес
древушкам лесу, но
не на ни одного дерева
которое росло бы в берез
лесе. Тогда ты
идешь самое правое
дерево ~~в лесу~~
и влезешь на него.
Ты идешь ~~в лесу~~
идешь в лесу и видишь
а другой человек с
тобой. Ты идешь с другим
и ты повиснешь на ветви
лесе, и тебе будет виден
то дерево, которое ~~в лесу~~

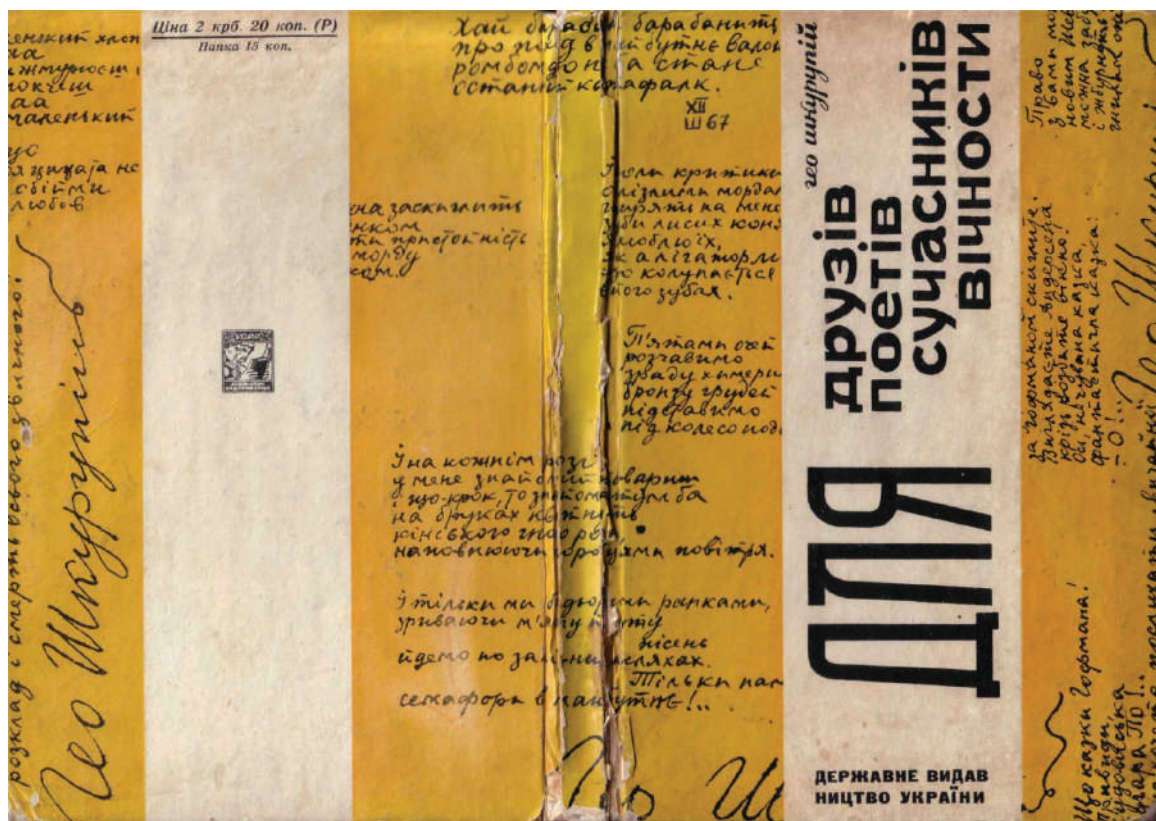


Когда мы увидим в лесу
не посмотрим правды в лицо
когда засидишь
Весь с светом в око и лес
маленький ~~в лесу~~

Daniel Harms, Manuscris



Afiş futurist



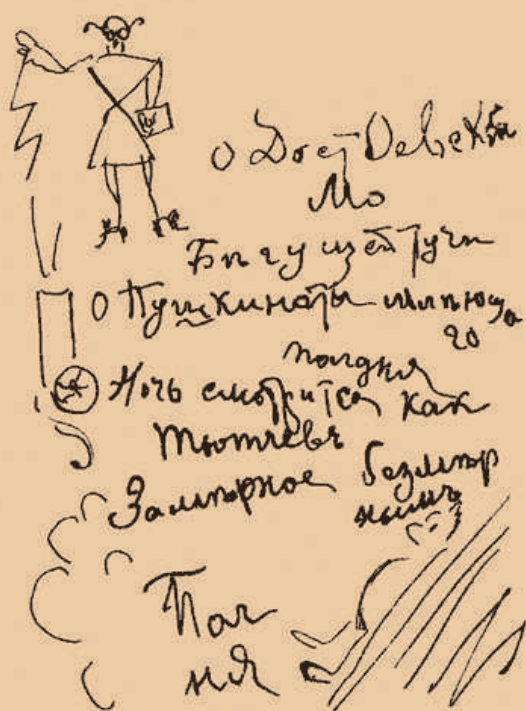
Gheo Şkurupi, Copertă



Mihail Semenko, „Semafoare 4”



V. Hlebnikov, „Noapte în Galiția”



Срѣлок той стран был узок
 в бжеда без лобязок
 помгался здесь пугая Трясоузок
 подму рѣки Да и был вязок

Я жинуся серной проворной
 ЕГО обогрять стороной
 весь замыслам сррасти по-
 коды и
 но бы видать Глаз вороной

Но ту! свисрящая сррем
 была смертельна рапа
 Над глазом нѣжная
 срѣлок была Діана



Как трудно мертвых воскрешать...
 Трудней воскреснуть самому!
 Вокруг могил бродить там
 Призыви шепгешь одному...

Но бесполезны все слова,
 И нѣт творящей воли в чуждо,
 Утром шепгут лѣт трава
 И ты молчишь... забуду...



Будьте грозны как Острижца,
 Платов и Бакалов
 Полно вам кланяться
 Рожь басурманов!

С талпою правдодов за нами
 Врѣнак и Осябѣ
 Вейся вейся грозное знамя
 Веди через сушу и через хлеба!



"Тирсколица". А. Крученых, В. Хлебников. 1912г. Литография В. Титяева, Москва.
 "О Достоевский мо..." и "Диана" рис. Н. Роговин

Olga Rozanova, „Pagină de cart”, 1912



Vasili Kamenski, „Tango cu vacile”, 1914



V. Hlebnikov, Autoportret



V. Hlebnikov, A. Krucionih, Din cartea Joc în iad

Valery Oisteanu

THE NOISE OF BEUYS¹

SYNOPSIS:

This essay is focused on the German artist Joseph Beuys (1921-1986), who, throughout his long and productive career, had a substantial contribution in introducing international audiences to conceptualism, concretism, Fluxus, live performance, site-specific installation and other ecological-experimental forms of art. He took up the torch of “art for the mind” from Duchamp and carried it forward, using symbolic narratives from his own survival of wartime ordeals, while radically challenging consumerist culture, materialism and instant gratification. Beuys was an evolutionary revolutionary artist, teacher, funny man, shaman and poet.

Keywords: Fluxus, happenings, Social sculpture, environmental installation, 7 elements of art (according to JB): line, shape, form, value, space, color & texture

I met Joseph Beuys at the René Block Gallery in SoHo in 1974, when he arrived via ambulance from the John F. Kennedy International Airport all bundled up in a huge felt blanket. He was ushered upstairs to a large cage built in the gallery, where he lived for a week with a coyote who at first was a bit contrarian as a roommate (Beuys kept fending it off with a walking cane), but soon they were laying side-by-side next to the window, watching the traffic below. He was an iconic figure in his felt hat, multi-pocket fishing vest and black boots. He looked like a strange art shaman and, indeed, shamanism is a significant theme in Beuys' art, one of his early abstract paintings being called *Houses of the Shaman* (1965).

1. Unele secvențe din acest text se regăsesc și în articolul „Joseph Beuys”, publicat de Valery Oisteanu în *The Brooklyn Rail*, în aprilie 2007, online <https://brooklynrail.org/2007/04/artseen/bueys-april>, pagină verificată pe 27.10.2022.

Some excerpts from this text are as well part of the article „Joseph Beuys”, published by Valery Oisteanu in *The Brooklyn Rail*, in April 2007, online <https://brooklynrail.org/2007/04/artseen/bueys-april>, webpage checked on 27.10.2022.

I Like America and America Likes Me (1974), a performance completed with a coyote, was an instant success. After his departure via ambulance back to the airport and on to his home in Germany, his art became controversial, including his fanciful story of survival after an airplane crash in Crimea during World War II (he fought for the German Army). According to the legend, he was rescued by nomadic Tartars, covered in fat, heavy felt blankets, placed on a sled and transported safely back to the German line. Those survival materials would become his favourite art elements.

I knew about Beuys long before that in Romania. I wrote articles about his performances and installations (Documenta, Kassel) in *Săptămîna Culturală a Capitalei*, a newspaper from the late '60s and the early '70s in Bucharest, in a column I called (here is the English translation) “Dictionary of Experimental Arts”.

At that time, I was interested in Neo-Dada, Surrealism and the Avant-garde in European and American art circles. Unfortunately, my column was eventually censored by the ruling communists and

finally eliminated in 1971. After that I escaped from Romania, arriving in New York City to continue my documentation related to poetry and other arts in a new language.

Fast forward, half a century later, in 2021 was celebrated the centenary of Beuys (1921-1986) and many museums all over the world presented his art legacy, as well as documentation of the performances and objects he created during his revolutionary existence. Twenty German museums banded together in 12 cities to honour Beuys' centenary. Among them: in Berlin, at Hamburger Bahnhof (the former rail terminal), took place the event "Starting from Language: Joseph Beuys at 100"; likewise, the exhibition "Everyone is an Artist-Cosmopolitical Exercises with Joseph Beuys" was organized in Düsseldorf, at Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Also, in Romania, The Goethe-Institut (Bucharest) introduced „Totemtiere”, a show of Beuys' photographs and artworks inspired by him and created by local art students.

The Kunstmuseum Basel from Switzerland had recently received a donation of works by Beuys from Dr. Maja Oeri and her sons, namely 11 glass cases (vertical vitrines) containing small sculptures, ready-mades à la Duchamp and relics of the artist's performances and installations.

When entering the gallery in the Kunstmuseum Basel, visitors can be forgiven if they are a bit confused by the small industrial objects encased in glass vitrines, arranged as a pseudo-mechanical curio museum. But those accustomed to the "noise of Beuys" are familiar with the fact that he studied biology and mathematics before turning to art and many of his exhibits used similar displays.

There can be found an antique Agfa box camera, glued inside a black box next to a group of photo prints; two rectangular iron plates called "Magnetic Postcards + Magnetic Shavings" (1975) in cardboard boxes; folding accordion books stamped with red or black crosses; a rolled-up newspaper inside a tall glass pasta jar – all of them carrying a social narrative.

Beuys' Swiss inspiration derived not only from Rudolf Steiner, whose teachings and use of blackboard diagrams he appropriated, but also from Swiss artists like Dieter Roth and Daniel Spoerri.

The so-called blackboard drawings, "Spirit-Law Economics", "Everyone Is an Artist" and "Kapital=Art" (all 1978), are the outcome of one of Beuys' most striking appropriations, in which the influence of Rudolph Steiner is palpable. Just as Steiner taught his philosophy by drawing diagrams with chalk on sheets

of black paper pinned to the wall at the Goetheanum in Dornach, Switzerland (1919-1924), Beuys used a blackboard to illustrate his "anthropologic construct" for a better world.

Even in Tanzania there was brought an exhibit called "Bad Beuys Go to Africa" showing his famous "Capri Battery" (1985), a light bulb in black socket plugged into a lemon, supposedly stolen from a German art gallery as a restitution for colonial plundering.

The Duchampian legacy was a major part of his art, already revealed in 1964 on live German television, when Beuys dramatically inscribed a large placard with the statement "The Silence of Marcel Duchamp is Overrated".

Duchamp's ready-mades had signaled the obsolescence not only of traditional works of art, but perhaps even of the notion of art itself. For Beuys, the ready-made became part of a larger effort to reinvest artistic activity with metaphorical, ritual, political and even spiritual significance. Beuys' artistic relationship with Duchamp's legacy is often unacknowledged, but for the cognoscenti, the former's works are a visual challenge – art for the mind, iconic multiples that stimulate reflections about art and society.

It is rumored that, since 1965, Beuys created more than 600 prints and multiples, 12.000 simple white wood boxes (*Intuition*, VICE-Versand, 1968) and countless lists and displays of found objects and organic materials. He also mass-produced ephemera related to his performances, intending to publish them in editions with print runs of 10 000 or 20 000 copies. This came from an artist who devised the formula "Art = Kapital" as the key to the art world's conspicuous consumption.

Revolution/Evolution is a not necessarily subliminal message by Beuys, who was fired from his position as art teacher at the Kunstakademie Düsseldorf University in 1972, because of his policy of open admission to his classes. He staged a sit-in for two nights refusing to leave the building, but was finally escorted out by dozens of policemen with students at his side. The event is immortalized in the black and white photo with Beuys laughing, the same picture being signed with the handwritten note "Demokratie ist lustig" ("Democracy is funny").

Following the dismissal, Beuys and Heinrich Böll (who won the Nobel Prize in Literature in 1972) founded the Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research, where Beuys began teaching socially and politically oriented art, challenging the authority of the state. Later, the official whose order dismissed Beuys

became the president of Germany – Johannes Rau. Democracy *is* funny!

Perhaps the most memorable artwork by Beus, *La rivoluzione siamo Noi* (*We are the Revolution*, 1972), a large silk-screen (diazotype) of a self-portrait walking out of a hotel in Capri (Italy), became his calling card and was reproduced as posters and post cards all over the Europe and beyond.

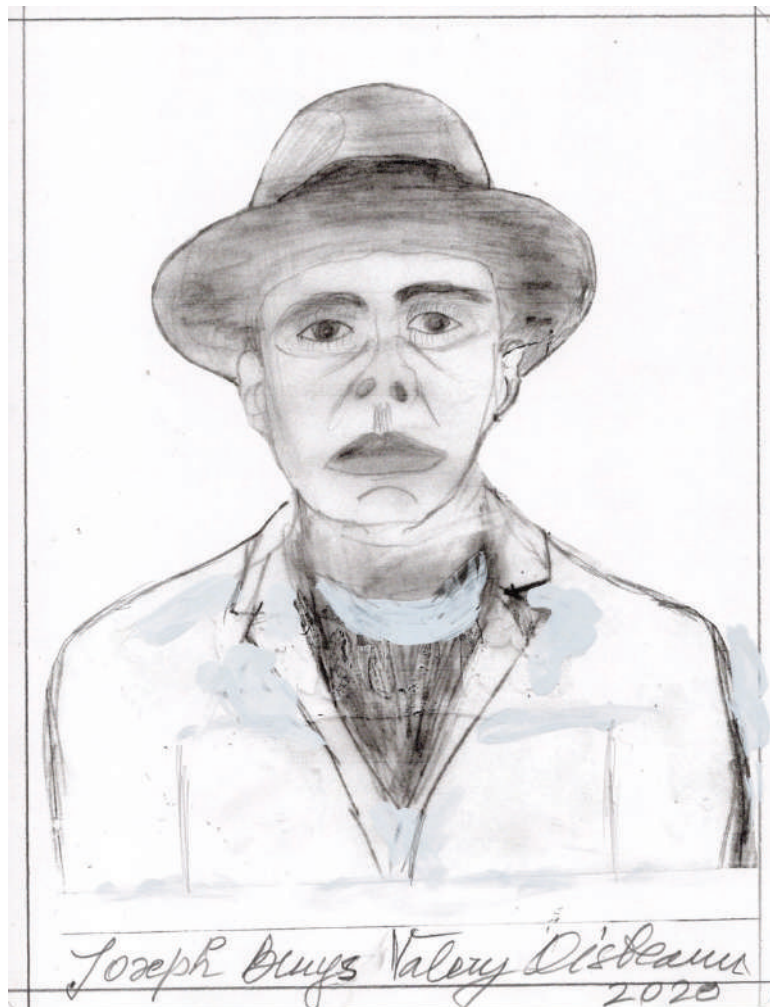
During his long and productive career, Beus helped introduce international audiences to conceptualism, concretism, Fluxus, live performance, site-specific installation and other ecological-experimental forms of art. He took up the torch of “art for the mind” from Duchamp and carried it forward, using symbolic narratives from his own survival of wartime ordeals, while radically challenging consumerist culture, materialism and instant gratification. He was an evolutionary revolutionary, teacher, funny man, shaman and poet. One of his comical titles for a performance is *How to Explain Pictures to a Dead Here*.

His message was that culture has the power to

change the world. This idea is clearly expressed in Beus’ following quotation: „I think art is the only political power, the only revolutionary power, the only evolutionary power, the only power to free humankind from all repression”. The same message is emphasized by the 7000 trees planted in Kassel due to Beus’ project, with the help of volunteers, during 5 years, since 1982.

Elaborating on the notion of warmth as it relates to the Felt Suit (1970) modeled after his own suits with the arms and legs extended, Beus describe the piece: „...it’s a house, a cave that isolates a person from everybody else”. He added that he did not mean the physical warmth of the suit, but rather a spiritual or evolutionary warmth.

Joseph Beus, a truly influential artist of the second part of 20th century, expanded the notion of sculpture as social art. His art comprises unified ideas worthy of discussion and action. More than 35 years after his death, he still energizes viewers with a desire to change the world as well as to transform the way we look at the changing world.



Cristinel Popa

CU CE SE OCUPAU UNII PROCURORI ÎN PERIOADA INTERBELICĂ...

SYNOPSIS:

While documenting the Victor Brauner and the Marcel Janco exhibitions at Galeria DADA, I discovered a booklet printed in 1935 with the script of the conference "THE EVOLUTION OF THE ARTS AFTER THE WAR", held on February 11, 1934, at Ateneul Roman, by Constantin Prodan, Prosecutor at the Appeal Court in Bucharest.

In the current article I reproduced without personal comments few fragments from this conference and a fragment about Brâncuși from another conference, from March 7, 1936, by the same author.

Member, from 1933, of the Romanian Abeneum Association (Societatea Ateneului Român), Constantin Prodan studied law in Paris, had a successful career in the judicial system and was a passionate art collector and observer of the artistic events in interwar Bucharest.

Even if he was part of a conservative, traditional institution, he didn't talk only about the mainstream artistic movements of his time, but he noticed and spoke in his conferences about many of the avantgarde artists and events.

Keywords: Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Contimporanul, Marcel Iancu (Janco), Constantin Prodan

În ultimii 30 de ani au fost mai multe încercări, câteva absolut remarcabile, de înființare a unor galerii de artă specializate, dedicate artei moderne românești și internaționale și, în special, avangardei artistice. Practic toate aceste inițiative au eșuat după doar câțiva ani de prezență, de cele mai multe ori relativ discretă, pe piața locală de artă.

Apariția galeriei DADA a fost salutăată cu entuziasm de pasionații de avangardă, dar și cu neîncrederea generată de experiențele anterioare.

Galeria DADA și-a propus încă de la înființare două obiective foarte ambițioase: organizarea de expoziții reprezentative ale artiștilor emblematici ai avangardei românești și redescoperirea/promovarea unor artiști, mulți de o valoare excepțională, uitați sau neglijați în România, însă, de multe ori, foarte apreciați sau chiar celebri în țările de adopție.

Prima expoziție a Galeriei DADA a fost consacrată operei grafice a lui Victor Brauner, cel mai important pictor modernist născut în România, dar realizat pe deplin, din punct de vedere artistic, în Franța. Expoziția a fost centrată pe opera grafică și pe creația din perioada românească, preponderent avangardistă, însă, din păcate, prea puțin cunoscută.

A doua expoziție i-a fost dedicată lui Marcel Iancu (Janco), și a fost concepută ca un proces dinamic, evolutiv, în care multe exponate au fost adăugate pe parcursul duratei de aproape un an a manifestării.

Cele două expoziții au fost însoțite de cataloage cuprinzătoare, de fapt adevărate monografii, în care reproducerea operelor expuse este însoțită de un aparat critic și explicativ profesionist și extensiv.

În timpul cercetării bibliografice pentru cele două expoziții, am descoperit o broșură apărută în

colecția „Biblioteca Ateneului Român”, publicată în 1935 la Tipografia cărților bisericești din București. Broșura cuprinde transcrierea conferinței „Mișcarea artelor plastice de după război”, prezentată în sala Ateneului Român, în seara zilei de 11 februarie 1934, de Constantin Prodan, procuror la Curtea de Apel din București. În catalogul expoziției Victor Brauner am prezentat câteva extrase din această conferință.

În urmă cu o lună, la solicitarea Domnului Profesor Ion Pop, am început să pregătesc, pentru *Caietele Avangardei*, un articol despre avangarda artistică românească, ocazie cu care am revăzut textul despre care am vorbit mai sus și am ajuns la concluzia că ar fi foarte util să prezint, fără comentarii personale, câteva fragmente din această conferință și să vă invit să vă gândiți puțin la nivelul intelectual la care se situau unii „oameni ai legii” din România interbelică!

Fragmentele preluate sunt transcrise cu caractere italice și respectă întocmai ortografia autorului:

Ați văzut că subiectul conferinței mele este „Mișcarea artelor plastice de după război” și aș fi vrut să mă limitez numai la curentele și grupările din arta românească; dar în dezvoltarea ei ar fi trebuit să vă arăt dese puncte de contact ce are cu arta occidentului, și poate problema n’ar fi fost suficient lămurită, dacă n’ar fi precedat expunerea, de ceea ce este această artă a occidentului.

Mișcarea artelor plastice de după război reprezintă triumful modernismului, care s’a zămislit înainte de război, cam între anii 1908-1912 și care și-a găsit consacrară după război, în marile expozițiuni de artă: ca Expoziția dela 1925 din metropola de artă a lumii: Parisul, cât și în expozițiunile, cari au precedat sau au urmat pe aceasta în diferite țări.

*Nu-mi place să uez de termenul: **modernist**, care este cel obișnuit pentru caracterizarea artei de după război, căci exprimă prea puțin. Toate epocile, la vremea lor, sunt moderniste, de aceea mi-ar plăcea să denumesc această artă după clasa socială, care a produs-o, după clasa socială, pentru care s’a produs și îi voi spune acestei arte: **Arta poporului**.*

Aceasta este tema, iată acum și explicațiunea ei.

*Războiul cel mare (1914-1918), care a angajat aproape toate popoarele lumii și care a ținut populațiunea validă timp de 4-5 ani în condițiuni de viață excepțional de aspre, a produs în mijlocul Societății o **ruptură**, și mersului acestei Societăți i-a dat o altă **direcțiune**; a produs ceea ce se numește: *Un tournant d’Histoire*. S’au schimbat raporturile de forțe și unele din ele, cari trăiau sub presiunea organizațiunii anterioare, s’au descătusat.*

*Așa, s’a descătusat o **clasă socială**, aceea a muncitorilor,*

*aceea care a produs în imperiul rusc revoluțiunea bolșevică. Această revoluțiune prin contagiune s’a răspândit și la popoarele învecinate: Germania, Ungaria, Italia și cu repercusiune mai târzie în Spania. Și asistăm încă la experiența bolșevică, care este în curs de dezvoltare. S’a descătusat prin voința puterilor învingătoare: **Naționalitățile**, cari sunt astăzi singurele **stăvilare** la transformarea radicală a societății și cari sunt încă entitățile de viață în care vrea să trăiască omenirea.*

*S’a descătusat: **Tineretul**, care, crescut la școala sportivă a Scoutismului englezesc, s’a arătat dornic de viață independentă. Ne mai având încredere în mai marii lor, pe cari îi socoteau răspunzători de toate relele prezentului, își închipuiau că au sosit vremuri mesianice, în care se va petrece ceva dumnezeesc. La început șovăelnici, sperând în umanitate, acum s’au întors hotărât către Naționalitate și în contra Internaționalismului. Se vorbește de mișcarea tineretului, ca de o mișcare reacționară, dar să nu ne înșelăm, căci ideea lui reprezintă numai o mișcare de dreapta a partidelor de stânga.*

*S’a descătusat **intelectualitatea nouă**, cea despre care v’am vorbit că s’ar fi zămislit cam prin preajma războiului și care a învins acum, pentru că a fost adoptată și de clasa socială învingătoare și de tineret.*

— Care este această intelectualitate nouă?

*De sigur, că ar fi trebuit să vă fac o paralelă între intelectualitatea nouă științifică și literară și cea artistică, dar aceasta ne-ar fi dus prea departe, peste ora care ne este destinată la tratarea subiectului. De aceea nu vă voi vorbi decât de mentalitatea artistică, care se caracterizează prin — **libertate**, — o furioasă și desnădăjduită libertate. Arta nouă a rupt toate legăturile cu trecutul și artistul nu vrea să mai aibă contact cu nimeni și cu nimic. A aruncat peste bord învățămintele școlii; a rupt contactul cu literatura, care de obicei o influența. Artistul a vrut să fie el și numai el; iar opera sa produsul liric al sufletului său, și această transformare sufletească s’a produs în sufletul artiștilor ieșiți din popor, cari doreau să facă artă pentru popor, cari erau sătui de arta savantă, arta naturalistă, fie ea — chiar — a unor artiști, cari și ei urmăreau o artă pentru popor. Acestei arte îi preferau orice, chiar arta sălbatecilor, arta neagră, arta copiilor, arta nebunilor, arta primarilor și a primitivilor, pe cari o considerau superioară celeilalte a trecutului, pentru că e spontană, pentru că e pornită din instinct.*

*Arta poporului nu putea fi decât o artă pe care poporul însuși și-o acorda, cu artiști ieșiți din sânul lui și cu operă la nivelul lui. Aceasta este **arta nouă**, despre care v’am spus, că s’a zămislit cam prin 1908-1912, adică, după cam 20 de ani de viață ai artei simboliste. Aceasta este*

arta așa zisă: a **Școalei de Paris** în care s'au întâlnit tendințe isvorâte din direcțiuni deosebite și la producerea cărora au contribuit nu numai spiritul raționalist francez, dar și mentalitatea unor artiști aparținând altor popoare: Spanioli, Italieni, Suedezi, mai puțin Germani, mai mulți Slavi și în special artiști cu mentalitatea patetică, aparținând unei rase care-și poartă blestemul rățacitor prin lume: Evreii. Pe acești artiști, **Parisul**, centru de atracțiune în lumea artistă, i-a atras, pentru ca să se zămislească idealul nou de artă, descătușată și ca apoi, tot **Parisul**, centru de iradiație, să le răspândească în lumea întreagă.

Pe această mișcare de bază a **Fauvismului-Expressionism** avea să se desvolte alte două formule de artă, care sunt acelea ale **Cubismului** și ale **Futurismului**. Amândouă s'au născut din mentalitatea a 2 popoare din Sud: Spania și Italia, dar și-au găsit raționalizarea în grupul internațional de artiști dela Paris în care trebuie să recunosc că pecetea evreiască este mai vizibilă.

Amândouă mișcărilor, cari au avut destine deosebite, au scos arta din adevăratele ei limite, făcând-o să exprime ceea ce nu-i este dat să poată exprima, de o parte: **Abstracțiunea**, care este de domeniul științei; de alta: **Mișcarea**, care poate fi exprimată de artele ritmice, de artele timpului: poezia, muzica, drama și nu de artele plastice, cari sunt arte ale spațiului. Dacă aceste formule au putut să dea naștere la lucrări interesante, ele au dus și la unele aberații ca: sculptura automobilă sau pictura simultaneistă.

Cubismul s'a născut din strânsa prietenie a doi pictori evrei: **Picasso**, evreu spaniol, fiul unui profesor de desen din Barcelona – **Braque**, zice-se evreu francez, fiul unui vopsitor de binale din Havre. În operele lor din 1910 ei nu au făcut, decât să aplice o idee emisă de Cézanne, solitarul dela Céret, idolul pictorilor moderni. El spunea că „orice obiect din natură poate fi înscris într'un cub, sferă, cilindru sau prismă” și atunci ei, mai mult în joc și în dorința de scandal, au construit figuri și peisaje în cari elementele erau înscrise în mici cuburi – de unde denumirea de pictură cubistă. Această stilizare a plăcut tineretului, care frecuenta „Le Bateau-Lavoir”, casa acestor doi prieteni, cât și cafenelele din Montparnasse, unde se întâlneau cu toții. Aceasta este prima fază a cubismului, încă legat de realitatea lucrurilor. A venit a doua fază, care împingând mai departe această stilizare, reducea construcția tabloului la o ossatură de linii, cu întretăieri de planuri, în cari obiectul din natură, din care fusese extrasă construcția, nu mai era decât o amintire. O astfel de inovație, care buimăcea opinia publică, trebuia explicată și teoreticianul grupului a fost găsit în evreul polonez:

Guillaume Apollinaire, care este pseudonimul lui G. de Krostovitzki. El explică această artă ca o artă metafizică a lucrului în sine, care prin caracterul său geometral putea deveni o artă internațională. El mai vorbește de absolut, de a 4-a dimensiune și nu urmăresc mai departe, pentru că intrăm în vid.

Dar dacă pentru această construcțiune lineară a tabloului, această explicațiune putea fi suficientă, pentru construcțiunile coloristice ale unui pictor ca **Robert Delaunay**, o explicație nouă se impunea. Tot Apollinaire a dat-o. El compara această pictură cu muzica. Și utilizând numele lui Orfeu, cântărețul antichității, a numit orfică, pictură în care culorile, puse pe un suport arbitrar, erau legate după anumite legi cromatice de contrast și armonizare și în cari se urmărea același efect de simultaneitate, ca în operele muzicale orchestrate. Operele se intitulau, spre exemplu: Solo pe o trăsătură brună; Fugă în 13 culori; amorfa, cromatică caldă, etc. **Orfismul** a avut un răsunet egal cu al cubismului.

Futurismul este de origine italiană și este transpunerea în domeniul artelor plastice a ideilor literare ale lui Marinetti. Un grup de 5 artiști: Umberto Boccioni, Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini – în 1910, la teatrul din Turin – și-au expus manifestul, în care se considerau că primitivii unei arte noi, care trebuia să exprime: „Viața turbionantă de oțel, de mândrie, de friguri și de vitesă”, care trebuia să exprime „Dinamismul universal ca senzație dinamică”, care spunea că „mișcarea distruge materialitatea corpului”. Deci o mișcare, care era opusă cubismului căci rămânea în concret într'un domeniu alăturat fauvismului căci căuta mișcarea; în acord parțial cu expressionismul, pentru că căuta să dea în artă: starea sufletească. Futurismul, ca și celelalte mișcări a avut nevoie de consacrarea Parisului, prin Expoziția din 1912 și numai așa s'a făcut cunoscut. El este patronat de politica lui Mussolini, care vede în el propriile lui idei socializante. El spunea la început că „Guvernul meu este un guvern de vitesă”.

După războiu, toate aceste noi forme de artă au învins pentru că le era pregătită victoria prin schimbările sociale, cari se petrecuseră. Și marea probă de artă dela Paris, din 1925, este o consacrare a lor. Toată perioada de după războiu este o perioadă de lămurire a acestor idei și se pare că, acum, această lămurire se apropie de sfârșit. La început, prin 1918, s'a mai adaos alte pretențiuni de libertate. Ele s'au formulat pe terenul neutru al Elveției și anume la **Zürich**, unde rezidau și francezi și germani, dar între cari trăsătura de unire erau evreii. Aici s'a născut mișcarea **Dadaistă**, care, de natură literară, a avut repercursiune și în artele plastice. Ei pretindeau că opera de artă poate fi alcătuită cu orice material. Spre exemplu: Pictura se poate

face cu bucăți de stofă, de hârtie, cu coajă de ou, cu pae de grâu, cu cioburi de oglindă; că sculptura se poate face cu: sârmă, cu tinichea, cu plăci de aramă, aluminiu, etc. Mai apoi la 1925 apare manifestul **supra-realist** al lui A. Breton. El era transpunerea în domeniul literar a ideilor cari de mult circulau în lumea artiștilor. El a creat un nume fericit de supra-realism, care a fost adoptat de artiști și cu care au înlocuit pe acela de fauvist, care nu prea însemna mult. Supra-realist înseamnă deasupra realității, fie ca abstracțiune, fie ca interpretare. De aici și salonul, care a fost înființat la 1929, prin separarea lui de salonul independenților, se numește: Supra-independent și supra-realist.

Am văzut că arta nouă are un sens popular și internațional și că principiile ei au fost răspândite în lume din Școala din Paris, că mentalitatea ei a fost făurită de un grup internațional de artiști și că printre ei s'au găsit și artiști români ca: Th. Pallady, Pascin, Iser, Marcel Iancu, la cari trebuie să adăogăm o puternică personalitate artistică, aceea a sculptorului **Brâncuș**, fiul de țaran din Gorj, stabilit definitiv la Paris; care, deși izolat, totuși a avut o mare influență în formularea ideilor noi. Inițiator al unui artist cu reputație mondială: Arhipenco, reputația lui Brâncuș abia acum începe a se ridica. El este unul dintre puținii artiști, cari practică „la taille directe”. În voința lui de primitivitate este singurul pătruns de ceea ce numește el: Hedonismul materiei, adică dragostea pentru materia brută: bloc de piatră, buștean de lemn, bul de metal, din care nu scoate ceea ce dorește el, ci forma care se adaptează mai bine materiei, forma pe care i-o impune materia.

Mișcarea înaintată, pe care Salonul a îmbrățișat-o cu preferință față de cea oficială, este aceea, care s'a născut în 1922 împrejurul revistei **Contimporanul**, o revistă socializantă, care voia să reînvie pe vechiul „Contimporanul” dela Iași și de care s'a atașat artistul: **Marcel Iancu**, evreu de talent, care luase parte la formularea ideilor dadaiste în 1918 la Zürich. Cu el s'a introdus arta abstractă și la noi în țară. Deocamdată singur, a grupat cu încetul împrejurul lui alți doi evrei: H. Daniel și pe Maxy, cel care făcuse parte din grupul cubist dela Paris, unde luase sfaturi dela Marcoussis, evreu polonez stabilit la Paris. Mai târziu se alipesc grupului și trei români: pictorul expresionist Corneliu Mihăilescu, desenatorul Brățeșanu și sculptorița Milița Pătrașcu, una dintre rarii elevi ai lui Brâncuș, și doi minoritari: Mattis Teutsch și Victor Brauner. Ei au căutat să dea mișcării lor amploare, întinzându-o și în arhitectură și artele decorative; să păstreze contact cu străinătatea modernistă, înființând o expoziție

internațională; totuși n'au reușit să înlănțuească opinia publică și mișcarea, deși remaniată de vreo câteva ori, cu manifeste în stil telegrafic de viteză, în care se vorbește de „patria noastră Europa” – s'a risipit (1928).

Dela monumente publice, mișcarea s'a întins și la locuințe particulare și de raport și nu este stradă în care să nu vedem apărând câte un apartament-house, în care să nu vedem întretăindu-se verticala cu horizontala.

Mișcarea a fost susținută teoreticește în **Contimporanul** de același Marcel Iancu, care din pictor s'a făcut arhitect-autodidact, clădind case cubiste, fără însă a avea diploma de arhitect. De sigur că acțiunea sa n'ar fi avut mare răsunet, dacă nu s'ar fi asociat la ea arh. Cantacuzino, cel care a făcut din Tekir-ghiol, o stațiune cubistă.

În artele decorative acțiunea **Contimporanului**, care în asociație cu gruparea Grafica, a înființat o școală de arte decorative prin 1927, ar fi avut mai mult succes, față de locul lăsat liber de insuficiența învățământului nostru public, dar și această încercare a dispărut ca și celelalte, ca neadaptabilă.

Am ajuns la capătul expunerii noastre și se cade să tragem o concluzie din cele ce preced.

Am văzut că arta nouă prezintă două aspecte: unul abstract-internațional; altul instinctiv-expresionist; că aceste curente au luat naștere, cam prin 1908-1912, înlocuind o mișcare, care durase vreo 20 de ani și care ea însăși este pe cale de transformare.

Filosofia istoriei ne învață că în cursul unui secol, ideile se premenesc de vre-o 4 sau 5 ori, ceea ce face pentru viața unei idei, un interval de 20-25 ani, care este egal cu durata puterii de bărbăție a unei generații. Atunci se pune întrebarea, care va fi arta viitoare? Întrebare presumpțioasă, dacă te gândești la perspectivele viitorului deschise înainte; dar, care este mai modestă, dacă te gândești la un viitor de 20 de ani, după care va veni altceva care va fi ce va fi.

Nu mi-a plăcut nici odată profesia de ghicitor; mi-a plăcut totdeauna cunoștința precisă până la cel mai mic detaliu. Mi-a plăcut să matematizez chiar și problemele Sociologiei. De aceea mi-ar fi ușor să rezolv această problemă în fața Domniilor-Voastră. Prefer însă să o facem împreună. Eu să vă dau datele problemei și Dv. să-i găsiți soluțiunea.

Mentalitatea artistică nu este decât un aspect al mentalității generale – o parte din tot. Astăzi se găsesc față în față: 3 mentalități: I. La apus: O mentalitate burgheză – sigură – în credința ei, de bunătatea principiilor democrației integrale; II. La răsărit: O mentalitate proletară fanatizată de ideile comunismului marxist;

III. La mijloc: O mică burghezie care și-a creat o mistică nouă, din amestecul naționalului cu socialul. Aceste sunt cele 3 forțe. Puneți-le în problema mecanică. Faceți paralelogramul puterilor. Trageți diagonală acestui sistem și după cum veți pune accentul pe una sau cealaltă dintre puteri, veți avea soluțiunea. Dar soluțiunea nu va avea decât valoare de pronostic, căci soluțiunea adevărată o vom afla cu toții în Expozițiunea Universală din 1937, care se pregătește acuma la Paris și în care atracțiunea principală va fi: arta țărănească și arta pentru muncitori, cu un cuvânt arta populistă.

Intrigat de pertinența comentariilor și de vastele și temeinicele cunoștințe artistice ale procurorului Prodan, am încercat să aflu detalii ale biografiei sale.

Fiu al unui magistrat celebru, Ion Prodan, președinte al Curții de Casație și Justiție, Constantin Prodan a studiat și a obținut un doctorat în drept la Paris, în 1909. Întors în țară, a urcat treptele carierei de magistrat, ajungând procuror la Curtea de Apel din București. Concomitent cu activitatea științifică în domeniul dreptului, a devenit și un observator atent al manifestărilor artistice și literare. La 27 mai 1933 a fost acceptat ca membru al Societății Ateneului Român, ocazie cu care a donat acestei instituții de cultură o importantă colecție de stampe, desene, documente, obiecte de artă, rezultatul unei activități de colecționat pasionat de câteva decenii.

Între 1933 și 1936, a prezentat de la tribuna Ateneului Român o serie de conferințe despre viața artistică din România. În zilele de 7, 14 și 28 martie 1936 a conferențiat despre „Sculptura, pictura și gravura românească”. Pe lângă prezentarea curentelor artistice dominante, găsim și referiri la reprezentanții avangardei românești grupați în jurul revistei *Contimporanul*: Marcel Iancu, Victor Brauner, M.H. Maxy, H. Mattis-Teutsch, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu, P. Brătășanu, dar și la C. Brâncuși sau Irina Codreanu.

Din conferința consacrată sculpturii voi cita aici două paragrafe dedicate lui Brâncuși:

Brincuş, fiu de țăran din Gorj, a fost și a rămas omul frust, pornit de la viața instinctivă de țăară. Totuși, cu această putere de instinct, sculptura lui s'a spiritualizat până la abstracțiunea cea mai ridicată. Astăzi stabilit la Paris, sper că nu definitiv, el este unul din făuritorii ideilor noi, cari mână arta în occident.

De la început s'a văzut, că este un artist în revoltă cu școala, care a vrut să fie el și numai el. Busturile lui de la început sunt impregnate de un impresionism, care trece

peste canoanele sculpturii. La 1910 dă acea lucrare, care a definit originalitatea artei lui: „Cumințenia pământului”. O ființă omenească, așezată pe vine, cu brațele încrucișate la piept, stă neclintită privind lumea cu ochii calmi așezați într'un cap mare, diform. E în această bucată o voință de primitivitate egipteană sau aztecă, care farmecă. Dă apoi „O pasăre măiastră”, care trebuie să fi făcut gelos pe Paciurea. „O danaidă”. „Rugăciune” o femeie prelungă ingenunchiată. După războiu câștigat de sculptura abstractă, dă lucrări, în cari un cap de femeie devine un glob de marmoră sau de metal. Bustul unei Principese devine o viziune obscenă, etc. La el, abstracțiunea și primitivitatea l-au dus atât de departe, încât a căpătat dragoste de materia brută, în care nu înscrie, ceea ce vrea el, ci ce-i impune blocul de piatră sau bușteanul, în care practică „la taille directe”.

Ceea ce mi s-a părut foarte important și demn de semnalat este faptul că, deși conferințele Societății Ateneului Român aveau, în primul rând, un rol de popularizare a artelor, științei, literaturii, nivelul profesional al conferențiarilor era extrem de ridicat.

În cazul particular al procurorului Constantin Prodan, este de laudat efortul de a situa viața artistică din România interbelică în contextul european, precum și faptul că a acordat o atenție deosebită artiștilor și curentelor de avangardă, care, evident, nu erau pe placul reprezentanților culturii oficiale a vremii.



EXPOZIȚII

Ion Pop

RETROSPECTIVĂ JULES PERAHIM

Între 13 iunie și 26 septembrie 2021 a fost deschisă o mare expoziție retrospectivă Jules Perahim (1914-2008), cu titlul *De l'avant-garde à l'épanouissement (De la avangardă la împlinire, de la București la Paris)*, prezentată sub egida Muzeului de Artă Modernă din Les Sables-d'Olonne, ce deține colecții de mare valoare, printre care și un însemnat număr de lucrări de Victor Brauner. Cu această ocazie a fost tipărit un somptuos catalog, apărut la Editura Lenart, cu reproduceri de excelentă calitate, reprezentând desene, guașe, picturi în ulei ce ilustrează cele două mari etape ale afirmării artei sale: prima perioadă, cea a foarte tânărului avangardist, graficianul înzestrat de la revista *Alge* (1930, 1933) scoasă alături de Aurel Baranga, Gherasim Luca, Sesto Pals, Paul Păun, și de la *Unu*, apoi secvența târzie a acestei opere, de după anul 1960, când artistul se stabilește în Franța, la Paris. Câteva scurte prefețe și un cuvânt-înainte semnate de organizatori sunt urmate aici de un foarte documentat studiu introductiv al lui Serge Fauchereau, expert recunoscut în istoria artelor plastice din mai toată lumea, specialist reputat în studiile despre avangarda literară și artistică. „Un artist în istorie” se intitulează ampla sa introducere în care urmărește evoluția în timp a operei lui Jules Perahim. Știe tot despre revistele românești de avangardă la care a colaborat, despre prezența graficianului militant în presa interbelică de stânga, nu omite adeziunile sale politice după instalarea comunismului la noi, urmate, ca și inevitabil, de decepții majore. Scrie

foarte expresiv și despre creațiile sale de după plecarea din România, cu accentuarea orientării suprarealiste, cu amprenta africană semnificativă în urma a două șederi în sudul continentului, în anii '70. Câteva fraze sintetizează concluziile criticului: „Perahim știe și că *realul artei* e cu mult mai bogat decât era realismul socialist impus. Nici meseria, nici tematicile convenționale nu-l impresionează. El sfidează scara și perspectiva și se joacă cu vecinătatea improbabilă a subiectelor familiare sau neidentificabile. [...] Am constatat în mai multe rânduri afecțiunea sa pentru ființe nedefinite care par a se strecura după bunul lor plac în tablou. [...] Am văzut că Perahim își bate joc de perspective și de scară, de una, două sau trei dimensiuni și mai multe, de viziuni comune sau paradoxale, rod al hazardului sau al voinței. Chestiunile figurației ori ale abstracțiunii, sau ale altor «isme» sunt depășite. El e pictor, pune ce vrea pe pânza lui sau pe orice alt suport. Cunoaște istoria artei și tehnicile, dar nu acceptă din ele decât ceea ce are nevoie.” E citată și o propoziție a lui Edouard Jaguer, cunoscător profund al artei lui Perahim, care spune că: „La fel cu orice operă complexă, suprarealistă sau nu, pot fi făcute mai multe lecturi.” Asemenea observații vor să spună că opera lui Jules Perahim atestă o deplină libertate față de stiluri, mode, viziuni alinate unor doctrine restrictive, de care uzează cu o dexteritate tehnică și o imaginație nesupusă față de „canoane”.

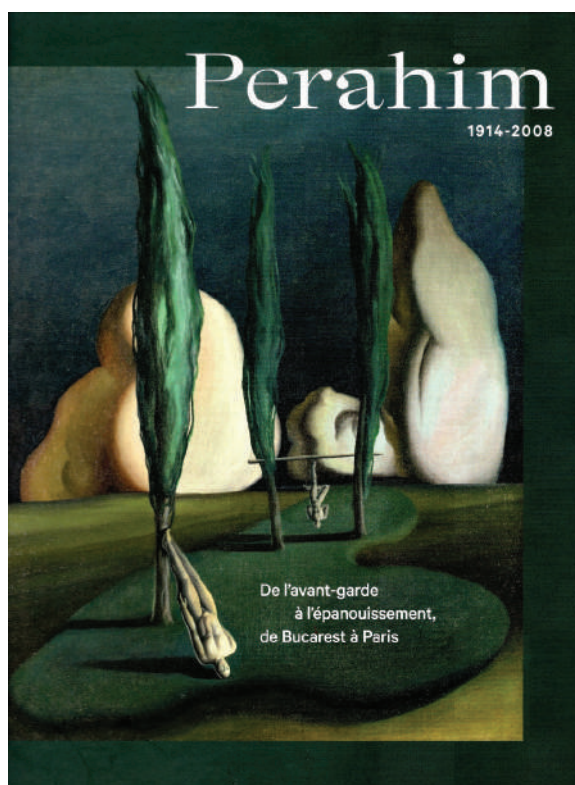
Reproducerile din album, de o mare bogăție, fac

dovada acestei diversități și complexități a viziunii artistului, care e marcată, totuși, se vede îndeajuns de clar, de modul suprarealist de a pune obiectele în pagină, creând contraste șocante, sugerând înstrăinări tulburătoare, de „pictură metafizică”, reunind figuri foarte distanțate de realitatea imediat recognoscibilă, ce apare mai curând ca fundal pentru spectacole încărcate de mister, cu „personaje” cutezător construite (ecourile sejururilor africane sunt aici foarte importante). E însă și o lume ce iese din desenul figurativ, devine cumva plasmatică, mobilă și indecisă, asociază registrul feeriei cu caricaturalul și grotescul, se deschide și spre imaginarul oniric, cu defilări de figuri hibride ori înfruntări de „trupe” himerice în care violența pare filtrată adesea printr-o sită lirică tandră, dar și de coloratură umoristică și chiar sarcastică. Ne putem gândi uneori la stranietatea decorurilor lui Giorgio de Chirico, la Magritte sau Tanguy, la Brauner – fără ca impresia de repetiție și ecou-pastișă să se producă efectiv. Perahim are într-adevăr lumea lui, compozită, eteroclită, sintetică, strălucind de culori, învăluită în cețuri de vis. Un alt studiu consistent este semnat de Michel Remy – *Opera lui Perahim sau athanorul miraculosului* –, cu subtile analize ale universului plastic vizitat, în care notează fabulosul și fabulația, originala exploatare a miturilor arhaice, îndeosebi africane, cu deschideri spre ezoterism și alchimie. La rândul său, Michel Carassou evocă un Perahim ilustrator inspirat al poeziei lui B. Fondane și nu numai (v. *Lumea sălbatică a lui Perahim*), în timp

ce Marina Vanci-Perahim fixează câteva repere ale creației sale în România și la Paris (tot domniei-sale i se datorează în final o amplă cronologie a vieții și operei artistului). Extrase din interpretările unor buni cunoscători ai acesteia – ca Alain Jouffroy, Edouard Jaguer și Petr Král – completează punctele de vedere asupra acestei creații surprinzătoare, de frapantă originalitate, a încă unui „visător definitiv”. Poetul Petr Král scrisese în 2007 aceste fraze revelatoare: „Invenția și simțul realului, fascinate unul de altul, nu fac, cât vezi cu ochii, decât să se pună mutual în valoare, pentru a dezvălui întreaga întindere a unui fel de labirint transparent: al unei lumi primăvăratice în care Infernul se contopește cu Paradisul și unde misterul, dintr-odată, intră în lumina suprafeței pictate.”

Presa locală și regională a semnalat și întâmpinat cu mare interes acest eveniment cultural major (v. *L'Oeil*, iulie-august 2021, nr. 745, *Journal des Sables*, iunie 2021, nr. 8). În revista *Artension*, nr. 169, Ileana Cornea atrage atenția asupra evenimentului care ilustrează opera unui „pictor, scenograf, ilustrator, caricaturist... una dintre figurile majore ale suprarealismului românesc”, pe un parcurs de la creația de tinerețe din România, între „limbajul slobod” și „cruzime”, apoi, la o altă vârstă, a „renașterii suprarealiste”, populată de himerele și viziunile mitice arhaice.

Marea retrospectivă de la Sables-d'Olonne va fi redeschisă la Muzeul Cantini din Marsilia, începând cu data de 25 noiembrie 2021.



Rodica Ilie

RESTITUTIO 111 – JACQUES HÉROLD

O expoziție de carte rară care a pornit dintr-o dorință de recuperare, de restituire a importanței și a relevanței pictorului, graficianului, sculptorului Jacques Hérold în arta europeană de avangardă. Inițiată cu inteligență patrimonială de către doamna Cristina Simion, colecționar, curator și galerist pasionat, expoziția dorește să *restabilească*, așa cum spune și etimologia lui *Restitutio*, și să *reconstituie* imaginea plenară, esențializată și esențială a activității artistului pe/din pagini restrânse, în spații mici, dar rafinate, adică, mai exact în pagina de carte rară, bibliofilă, pe fila de hârtie de mătase, ori pe suprafețe fragile, translucide ale unor cărți de poezie care sunt ele însele opere de artă. Aceste obiecte de preț sunt puse acum sub privirile noastre, oferite cu generozitate în cadrul expoziției de la Biblioteca Județeană „George Barițiu”, care le va găzdui o vreme în Brașov, răstimp de reflecție și de meditație la care ne invită Hérold prin tușele sale minimaliste, dar intensive, grele de semnificații.

Căci ce sunt imaginea și textul pentru artistul ilustrator, dacă nu un *ekphrasis* complet și complex: poemele sunt i-lustrate, sublimate, i-luminate, puse în valoare de imaginea care le potențează, nu le dublează, nu le recompune mimetic, ci le fertilizează sensul.

Jacques Hérold a practicat dezideratele suprealismului, dar în alte grade decât congenerii, în doze mai moderate, deși a participat la jocuri precum *le cadavre exquis*, alături de André Breton și de Yves Tanguy, ori a ales să particularizeze nonconformist conceptul de frumusețe prin personajele sale transparente sau jupuite (*Personnages écorchés*, 1943), căci frumusețea se impunea „să fie convulsivă” sau... să nu existe. Însă, dincolo de reflecția critică, dincolo de problematizările perfect motivate în contextul celui de-al Doilea Război Mondial,

dincolo de prieteniiile cu actori, regizori, poeți, medici psihiatri, neurologi, de întâlnirile cu arta elementară a lui Brâncuși, de exercițiile nu doar de concepție supra-realistă la care a participat alături de Victor Brauner (a se vedea și *exercițiile de supraviețuire*, prin refugiarea la Perpignan și Marsilia), Hérold mărturisește dincolo de ani că arta este o lecție de supraviețuire, de asumare personală, autentică a destinului.

Expoziția de față ne reamintește fulgurant perioada cristalizărilor, ne readuce aminte de metaforizarea din *Le Crystal amoureux* (1934) sau din *Le Germe de la Nuit* (1937), dar, de asemenea, ne anunță ironic detașarea de media burgheză ca ilustrare sarcastic-cinică a *Cravatei lui Rimbaud* (1947) ori de babelica lume din *Le tourbillon des signes* (1947), care vor face trecerea spre *Eléments* (1960) ori spre reînvestirea lumii cu un sens sacru, din acel interstițiu creator, fertil, propice intensității imaginative: noaptea lichidă, *La nuit est liquide* (1972).

Căci ceea ce vedem în ilustrarea din cartea rară expusă este o lume mărunță, dar care are coerență, are substanță, are materialitate. În ciuda unei metode bazate pe decompoziție formală, descompunerile florale semnate de Jacques Hérold recompun o imagine unitară „a corolei de minuni a lumii” – cum ar spune Blaga –, deoarece compozițiile aerate ale pictorului rețin plutirea, o imaginează, o reinventează pagină de pagină. Poemele florale semnate de Hérold sau, mai exact, ilustrațiile la *DiAmants* (1974), volumul de poezie al lui Jean-Clarence Lambert, readuc substanțialitatea lumii, restaurându-i acesteia misterul. Culoarea deține rolul suprem, ea este materialitatea în primordialitatea sa organică, este substanța, energia, nu doar semnul formal pictural care se încheagă pe suport. Culoarea lui Jacques Hérold este petală, este broderia vegetalului surprinsă în

catifelarea și sclipirea aurită a țesăturii ea însăși prețioasă a hârtiei de Japonia. Astfel culori-petale, *femme-fleur* sau *fleur-femme*, metaforele conceptuale suprarealiste aparținând lui Hérold ne dovedesc faptul că imaginea se motivează ca semn, ea deține rolul de obiect estetic autonom, validat de convergența acțiunii a poemului, a logosului germinativ, specific suprarealist.

Lumea mărunță a lui Hérold este o lume a candorii, a jocurilor inocente, regie lirică de transfigurări, de metamorfoze, în care ingenuitatea poate fi adeseori bănuită de senzualism, precum și de o poeticitate orfică, de undele tragismului, de pasiuni devastatoare, de vălurile sumbre ale fragilei condiții în care splendoarea este pasageră.

Passages de Fleur, volumul lui Michel Butor (1985), conține interstii ilustrate, intervale de viață surprinse de Hérold în elementare risipiri florale, în conceptualizări lirice, uneori în structuri metomimice, gravuri colorate în care interregnrurile coabitează liniștit, fără orgoliul umbrei, dar cu acceptarea ei. Aici Jacques Hérold semnează, în intertext cu poetul, cinci meditații vizuale asupra fragilității frumuseții, asupra efemerei sale condiții naturale; ceea ce o salvează este însăși reflecția, notația artistică devenind un contrapunct al amenințării, al morții: „Épanouissement des pivoines entrée des roses/ Si tu me dis les noms tu perdras leurs couleurs”.

La terre habitable, ilustrarea în aquaforte a poemelor lui Julien Gracq, 1951, semnifică dezideratul reșezării, al redobândirii sensului în lume. Cupluri de îndrăgostiți revin ca imagini-simbol spre a susține adevărul universal al unității androginice, al iubirii ca restaurare a transparenței: „Avec toi je veux habiter la transparence”

(*La maison de verre. Tristan fou veut y mener Yseut*). A (re)face lumea locuibilă, iată unul dintre obiectivele pe care suprarealismul le-a proiectat și le-a concretizat prin creația poetică și plastică, deziderat nelipsit de importanță, astăzi, mai mult decât oricând. Aceasta nu doar la nivelul gândirii raționale, cât mai ales la cel al proiecțiilor mentale, spirituale, artistice.

Grafica lui Hérold este risipă de petale sau de structuri reziduale reinvestite cu semnificație, urme ale memoriei și ale uitării, *des traces* ce configurează o operă, ca „Jardin errant dans l'espace du songe”, cum spune un vers din Lambert. Graficianul practică permanent reamintirea perfecțiunii prin *roiuri de imagini*, abundență de frumusețe și explozie senzuală amintind de nostalgia recuperare a plenitudinii, a armoniei și a coerenței dintre noi, semne și lume.

Expoziția va avea un traseu care se prefigurează bogat și interesant. Dacă a fost inițial vernisată la inițiativa Cristinei Simion la Brașov, locul unor neîntâmplătoare sincronizări/rezonări avangardiste europene, grație cosmopolitismului distinctiv pentru Ștefan Baciș și Mira Baciș Simian, cu care Hérold întreținuse corespondență în timpul peregrinărilor de exil, destinul expoziției trebuie să devină unul iterativ, nu doar național (cu deja proiectate expuneri la București, una dintre ele organizată de Muzeul Național al Literaturii Române, în ianuarie 2022, apoi la Iași, la Piatra Neamț), ci mai ales internațional, arătând o dată în plus că fața avangardei românești este una mondială, că nu celebrăm doar cu ocazia unor circumstanțe patrimoniale locale, că mai degrabă ar fi util să arătăm lumii cum cei care și-au asumat destinul exilului se întorc nostalgic spre resursele primare ale imaginarului universal.

Cristina Simion

O COLECȚIE JACQUES HÉROLD

„Colecționarul de cultură” caută mult mai mult decât plăcerea posesiunii – caută un sens profund al efortului de cercetare, de sistematizare, de înțelegere, un sens al plăcerii pe care o resimte dincolo de stăpânirea unor obiecte ale dorinței. Scopul și satisfacția ultimului deceniu, în care preocuparea mea pentru avangarda de sorginte românească s-a transformat în căutarea pasionată a edițiilor rare, bibliofile, ilustrate de artistul Jacques Hérold, a fost cel al descoperirii unui artist excepțional.

Hérold a fost un artist plurivalent – pictor, desenator, ilustrator, gravor, sculptor, poet și filosof, unul dintre cei mai importanți suprarealiști târzii.

Colecția de gravuri și litografii originale semnate de el, cele mai multe incluse în ediții bibliofile, este un omagiu adus unui artist excepțional, mult mai cunoscut în spațiul francofon decât în cel românesc, cu excepția cercetătorilor și iubitorilor avangardei de origine română și a unei singure expoziții cu opera sa pictată, așa că sper ca prezentarea sa în România să familiarizeze publicul iubitor de artă cu opera grafică a lui Hérold.

Colecția cuprinde atât carte rară și veche, din perioada „cristalină” a lui Hérold (*Cahiers d'Art*, 1947, *La Vanille et la Manille*, 1950, *La Terre Habitable*, 1951, *Le Soleil Placé en Abîme*, 1954), cât și ediții de lux, pe hârtie specială, cum sunt faimoasa ediție Bataille/Hérold, *L'Archangélique* (Nouveau Cercle Parisien du Livre, 1967, publicată într-un tiraj de 150 de exemplare, fiecare dintre acestea personalizat), albumul *DiAmants* (Jean Clarence Lambert/Hérold (editat în 1974, în doar 65 de exemplare), superbul in-folio

Des siecles de Folie dans les Calèches Étroites (Michel Bulteau/Hérold, 1975, tipărit în 119 exemplare) sau albumul de serigrafii *Traces*, publicat în 1980 de revista *Opus International* în 100 de exemplare.

Alături de gravurile, litografiile și serigrafiile originale, semnate, numerotate și publicate în ediții limitate, colecția include și lucrări cu semnătura în placă, precum cunoscuta serie *Passage de Fleurs* (Butor/Hérold, 1985, o comandă Caisse de Dépôts pentru Le Notariat Français) sau o litografie realizată pentru revista *Secolul XX* în 1974, ca și litografiile, afișe, invitații la vernisaje și cărți în ediții apărute în tiraje reduse sau de masă și ilustrate de Hérold, semnate de Gherasim Luca, Tristan Tzara, Virgil Teodorescu, Ștefan Baciu, Mira Simian, Odysseas Elytis, Victor Segalen, Alain Jouffroy, care completează lucrările originale și oferă o imagine de ansamblu asupra operei grafice a lui Jacques Hérold.

Colecția de gravuri și litografii originale semnate Jacques Hérold este mai mult decât o colecție de cărți, este un fel de colecție de colecționari și mândri mândri de posesorii ei, o colecție de colecționari și mândri mândri de posesorii ei, o colecție de colecționari și mândri mândri de posesorii ei...

Alături de gravurile, litografiile și serigrafiile originale, semnate, numerotate și publicate în ediții limitate, colecția include și lucrări cu semnătura în placă, precum cunoscuta serie *Passage de Fleurs* (Butor/Hérold, 1985, o comandă Caisse de Dépôts pentru Le Notariat Français) sau o litografie realizată pentru revista *Secolul XX* în 1974, ca și litografiile, afișe, invitații la vernisaje și cărți în ediții apărute în tiraje reduse sau de masă și ilustrate de Hérold, semnate de Gherasim Luca, Tristan Tzara, Virgil Teodorescu, Ștefan Baciu, Mira Simian, Odysseas Elytis, Victor Segalen, Alain Jouffroy, care completează lucrările originale și oferă o imagine de ansamblu asupra operei grafice a lui Jacques Hérold.



Alături de gravurile, litografiile și serigrafiile originale, semnate, numerotate și publicate în ediții limitate, colecția include și lucrări cu semnătura în placă, precum cunoscuta serie *Passage de Fleurs* (Butor/Hérold, 1985, o comandă Caisse de Dépôts pentru Le Notariat Français) sau o litografie realizată pentru revista *Secolul XX* în 1974, ca și litografiile, afișe, invitații la vernisaje și cărți în ediții apărute în tiraje reduse sau de masă și ilustrate de Hérold, semnate de Gherasim Luca, Tristan Tzara, Virgil Teodorescu, Ștefan Baciu, Mira Simian, Odysseas Elytis, Victor Segalen, Alain Jouffroy, care completează lucrările originale și oferă o imagine de ansamblu asupra operei grafice a lui Jacques Hérold.

Note bio-bibliografice

Andreea Apostu (n. 1990) este absolventă a Universității București (2012, specializarea Literatură universală și comparată – Limba și literatura franceză). Și-a susținut teza de doctorat, realizată în cotutelă („Résurgences médiévales, sacrées et profanes, dans l’oeuvre de Maurice Denis, peintre nabi”), la Universitatea din Poitiers, în decembrie 2018, fiind specializată în studiul mișcării preavangardiste din jurul grupării les Nabis. Momentan este asistent de cercetare în cadrul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”. A publicat articole atât despre mișcarea Nabis, cât și despre avangarda istorică europeană, cum ar fi „Entre quête subjective et enquête objective: le double visage du néotraditionnisme” (în *Beyond Given Knowledge: Investigation, Quest and Exploration in Modernism and the AvantGardes*, De Gruyter, Berlin, 2017) și „Entre la lettre et la voix ou le culte dadaïste de l’éphémère” (în *Studia UBB Dramatica*, LXI, nr. 3, 2016).

Florin Balotescu (n. 1980, Curtea de Argeș) este absolvent al Facultății de Litere, Universitatea din București. În 2013 a finalizat studiile Școlii Doctorale Litere cu o lucrare intitulată *Evoluții canonice și necanonice în istoria literaturii române – surse și ipostaze ale spațiului poetic*, condusă de prof. univ. dr. Ion Bogdan Lefter. Aceasta a constituit baza volumului *Spațiul poetic. Revoluții, emergențe, mutații*, apărut în București, la Editura Tracus Arte, 2018. În 2011, a publicat alături de Irina Balotescu volumul de proze poetice *Splendor*, Editura Dacia XXI. Este prezent cu texte într-o serie de volume colective: *Romanița Constantinescu* (coord.), *Paupera, fabula rasa*, Editura Universității, București, 2005; Antoaneta Tănăsescu (coord.), *Erotographos 50+1. Scrisoarea de iubire,*

dragoste, amor, București, Editura Ars Docendi, 2009; Ruxandra Cesereanu (coord.), *Poveștile Duniazadei, ale sclavei sale Rașazada și ale regelui Șahzaman*, București, Editura Tracus Arte, 2012; Simona Popescu (ed.), *Foartă 70*, Editura Paralela 45, 2012 și în *Athanos*, Caietele Fundației Gellu Naum. Semnează o serie de articole, recenzii și microeseuri în *Caietele Avangardei, Steaua, LiterNet* și *aLititudini*.

Imre Jozsef Balázs (n. 1976) este absolvent al Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj (1998, specializarea Maghiară – Engleză). Și-a susținut teza de doctorat (*Avangarda în literatura maghiară din România*) la aceeași Universitate, în 2004. Redactor al revistei *Korunk* din 1999, redactor-șef între 2008-2012. Conferențiar la Departamentul de Literatură Maghiară al Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj, membru al asociației European Network for AvantGarde and Modernism Studies. Dintre publicațiile majore: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Tg. Mureș, 2006 (tradus în românește de Kocsis Francisko, Ed. Bastion, Timișoara, 2009); *Avantgarde and Representations of Communism in Hungarian Literature from Romania*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009; „The NonOedipal Android: Towards a Surrealist Utopia in Postwar Romania” (în *Utopia: The AvantGarde, Modernism and (Im)possible Life*, De Gruyter, Berlin, 2015).

Leo Butnaru s-a născut în comuna Negureni, județul Orhei, în 1949. Licențiat în jurnalism și filologie al Universității din Moldova (Chișinău, 1972). A activat în presa periodică, de la redactor la redactor-șef: *Tinerimea Moldovei, Literatura și arta, Moldova*. A debutat cu placheta *Aripă în lumină*

(1976). În ianuarie 1977 devine membru al Uniunii Scriitorilor din URSS; în septembrie același an, este destituit din redacția ziarului *Tinerimea Moldovei* pentru promovarea spre publicare a unui eseu despre M. Kogălniceanu care contravenea liniei ideologice oficiale. În perioada 1990-1993 a fost vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova. Din 1993 – membru al Uniunii Scriitorilor din România. Actualmente e președintele Filialei Chișinău a Uniunii Scriitorilor din România. A publicat volume de poezie, proză, eseuri, interviuri și traduceri, apărute la edituri din Chișinău, Iași, București, Alba Iulia, Cluj, Timișoara, Constanța, Madrid, Moscova, Paris, Kazan. Este preocupat de avangardismul european, în special de cel rus și ucrainean.

Paul Cernat (n. 1972, București) este critic literar, eseist și publicist, absolvent al Facultății de Litere a Universității din București, secția Română-Franceză. Conferențiar universitar doctor la Departamentul de Studii Literare Românești al aceleiași facultăți. A publicat studii, eseuri și cronici de carte în majoritatea revistelor culturale importante din România anilor 2000, fiind unul dintre cei mai cunoscuți și mai activi comentatori literari din noua generație. Prezent în mai multe volume colective, autor a peste 50 de prefețe și postfețe. Volume colective: *În căutarea comunismului pierdut*, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Paralela 45, Pitești, 2001; *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievic*, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Colecția „Egografii”, Iași, 2004; *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2004; *Explorări în comunismul românesc*, vol. II, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2005; *Explorări în comunismul românesc*, vol. III, împreună cu Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Iași, 2008. Împreună cu poetul Andrei Ungureanu a publicat romanul fantasy *Războiul fluturilor*, Polirom, Iași, 2005. Volume publicate individual: *Contemporanul. Istoria unei reviste de avangardă*, Editura ICR, București, 2007, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească, București, 2007, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, ART, București, 2009, *Existențialismul românesc interbelic*, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice*, Polirom, 2018.

Cătălin Davidescu este expert acreditat M.C.I.N., evaluator A.N.E.V.A.R., istoric și critic de artă specializat în Ion Țuculescu, Mișcarea de Avangardă din România. Are o experiență de aproape 4 decenii în domeniul cercetării științifice de tip muzeal, publicând numeroase studii monografice și cronici despre arta românească modernă și contemporană.

Michael Finkenthal a studiat în România, Israel și Statele Unite. Este profesor la Johns Hopkins University din Baltimore, SUA. Cercetător în domeniul științelor naturale (fizica plasmelor fierbinți), interesat și de fenomenele complexe din cultură, societate, politică, precum și de aspectele multidisciplinare implicate în studiul acestora. Un alt punct de interes îl reprezintă filozofia existențială și legătura acestora cu avangarda literară a secolului XX. A publicat eseuri și articole în domeniile menționate mai sus, ca și studii despre autori precum Emil Cioran, Eugène Ionesco, Lev Șestov și Benjamin Fondane. Autor al studiilor monografice *D. Trost între realitatea visului și visul ca realitate* (2013), *Lev Șestov. Filosof existențial, gânditor religios* (2014, trad. de Roxana Sorescu) și *Sesto Pals, poetul prăpastiei* (2014), apărute la Editura Tracus Arte, București.

Dan Gulea (n. 1977), critic literar, istoric, eseist, autorul volumului *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române* (2007), o analiză bourdieusiană a scenei culturale românești din perioada interbelică. Mai mult, este autorul unor studii culturale (*Pluviografii. O istorie a culturii române de la Ploiești*, 2012, *Statuia Libertății*, album, coautor, 2020) și editorul volumelor *I.L. Caragiale* (2012, 2020), *E. Lovinescu* (2018), *Citind Marele Război. Antologia scriitorilor căzuți* (2017). Cel mai recent studiu al său despre avangardă, *Marginaliile avangardelor* (2016), a obținut premiul „Cartea anului”, acordat de Filialele București ale Uniunii Scriitorilor din România. *Nouă tipuri de lectură* (2018) este o „pledoarie pentru claritatea multiplă și pentru «o schimbare de paradigmă complexă»” (asymptotejournal.com). Cea mai recentă lucrare pe care a publicat-o, *Cartea Românească 100. Un simbol al culturii românești* (2019), este o monografie a uneia dintre cele mai prestigioase edituri românești.

Rodica Ilie este profesor universitar doctor la Facultatea de Litere a Universității „Transilvania” din Brașov. Printre domeniile sale de competență se află Teoria literaturii, Literatura comparată, Teoria și poetica avangardei. A publicat *Marginea memoriei:*

lecturi vechi și noi, Editura Universității “Transilvania”, Brașov, 2019; *Modele teoretice aplicate în antropologia culturală*, Editura Universității „Transilvania”, Brașov, 2014; *Revoluția codurilor culturale, identitate și spirit european în literatura română a secolului XX*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București, 2013; *Fernando Pessoa – poetică și autenticitate*, Editura Tracus Arte, București, 2011; *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2008; *Teoria literaturii: o practică a conceptelor teoriei literaturii*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2008; *Poetica manifestului literar. Aspecte ale avangardei române*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2007, premiată de ALGCR; *Emil Brumaru – monografie*, Editura Aula, 2003, Brașov, nominalizată în 2004 la premiile revistei *România literară*; *Elemente de teorie a literaturii*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2005. Este, de asemenea, coautor și editor al mai multor volume și redactor asociat la *Suplimentul pentru Literatură, arte, idei* al revistei *Astra*, Brașov.

Ovidiu Morar (n. 1966, Suceava) este conferențiar universitar la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava. A participat cu comunicări la colocvii și conferințe internaționale pe tema avangardei organizate la București, Cluj, Iași, Praga, Ierusalim (1999, 2001, 2003, 2004, 2006, 2010, 2011, 2012). Colaborări la reviste literare: *Convorbiri literare*, *Poezia*, *Viața românească*, *Contemporanul*, *Apostrof*, *Pro Saeculum*, *Hyperion*, *Familia*, *Bucovina literară* ș.a. Volume publicate: *Avatarurile suprarealismului românesc* (Univers, București, 2003), *Avangardismul românesc* (Idea Europeană, București, 2005), *Scriitori evrei din România* (Idea Europeană, București, 2006), *Problema evreiască* (volum colectiv, Ideea Europeană, București, 2006) ș.a.

Valery Oisteanu este poet, critic de artă, eseist, fotograf și artist de performanță român american, al cărui stil artistic reflectă influența curentelor Dada și suprarealist. Oisteanu este membru al organizației profesionale Poets and Writers Inc., din New York și fondatorul și președintele a PASS - Poets and Artists Surrealist Society.

Ion Pop (n. 1941) a fost profesor la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca. A condus, ca redactor-șef, apoi ca director, revista *Echinox*, între anii 1969 și 1983. Director al Centrului

Cultural Român din Paris (1990-1993) și decan al Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj (1996-2000). A publicat volumele de poezie: *Propuneri pentru o fântână* (1966), *Biata mea cumințenie* (1969), *Gramatică târzie* (1977), *Soarele și uitarea* (1985), *Amânarea generală* (1990), *Descoperirea ochiului* (2002), *Elegii în ofensivă* (2003), *Litere și albine* (2010), *În fața mării* (2011). Este autorul unor studii de critică și istorie literară: *Avangardismul poetic românesc* (1969), *Poezia unei generații* (1973), *Nichita Stănescu – spațiul și măștile poeziei* (1980), *Lucian Blaga. Universul liric* (1981), *Lecturi fragmentare* (1983), *Jocul poeziei* (1985), *Avangarda în literatura română* (1990), *A scrie și a fi. Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei* (1993), *Gellu Naum. Poezia contra literaturii* (2001), *Viață și texte* (2001), *Lucian Blaga în 10 poeme* (2004), *Introducere în avangarda literară românească* (2007), „*Echinocțiu*”. *Vocile poeziei* (2008), *Din avangardă în ariergardă* (2010), *Scara din bibliotecă* (2013). A realizat două serii de interviuri, publicate în volumele *Ore franceze*, III, 1979, 2002. Un alt volum de publicistică, *Dezordinea de zi*, a fost publicat în 2012. A coordonat *Dicționarul analitic de opere literare românești* (4 vol., 1998-2003, reeditat în două volume în 2007). A realizat o antologie a avangardei literare românești, *La réhabilitation du rêve*, Paris & București, 2006. Traduceri din Georges Poulet, Jean Starobinski, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Eugène Ionesco, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Paul Ricoeur, Benjamin Fondane, Paul Morand.

Cristinel Popa este fondator și director general al Galeriei DADA București și al mai multor companii de media și telecomunicații. A fost secretar general al Societății Române de Radiodifuziune, redactor la Radio România Actualități, membru al Institutului Internațional de Presă și al Consiliului de Onoare al Clubului Român de Presă, unde a deținut și poziția de vicepreședinte. Co-curator al expozițiilor „VICTOR VICTORIOS – Victor Brauner, desene, gravuri, obiecte, evenimente” și „MARCEL IANCU – Memoria Liniei”, organizate de Galeria DADA. A coordonat cataloagele celor două expoziții: VICTOR VICTORIOS, Editura Vellant, București, 2019, și MARCEL JANCO – MEMORIA LINIEI, Editura AIUS, 2021. A publicat articole în *Caietele Avangardei*, *Mozaicul*, *Temporis*, *Privirea*, ziarul *Ziua* etc.

Giovanni Rotiroti (n. 1966) e psihanalist și predă Limba și Literatura Română la Universitatea „L’Orientale” din Napoli. Cercetările sale în domeniul

românisticii au o abordare multidisciplinară și comparatistă și privesc în mod deosebit secolul XX și literatura contemporană în contextul european înainte și după cezura reprezentată de Auschwitz, acordând multă atenție exercițiului critic al traducerii de poezie și proză, filosofie și teatru. A urmărit și aprofundarea metodologiei critice legate de traducerea în italiană a unor opere literare de autori români sau de origine română, îmbinând didactica, cercetarea științifică și eventualele oportunități profesionale pentru studenți.

În cărțile sale s-a ocupat de Ion Luca Caragiale, Ionesco, Dan Botta, Cioran, Eliade, Urmuz, Tzara, Fondane, Celan, Gherasim Luca, Nichita Stănescu: *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé. Saggi di estetica e di poetica sul neoclassicismo di Dan Botta*, 2000; *Dan Botta. Între poiesis și aisthesis*, 2001; *Il processo alla scrittura. Pratiche e teorie dell'ascolto intorno all'esperienza poetica della traduzione*, 2002; *Il demone della lucidità. Il «caso Cioran» tra psicanalisi e filosofia*, 2005; *La comunità senza destino. Ionesco, Eliade, Cioran all'ombra di Criterion*, 2008; *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, 2009; *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'*, 2010; *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, 2011; *Il mistero dell'incontro*, 2012; *Dezvrăjirea lui Cioran*, 2016; *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, 2016; *Elogio della traduzione impossibile. Studi romeni di cultura letteraria, linguistica e comparata*, 2017; *Chipul Meduzei*, 2017; *Când soarele ajunge la solstițiu: Urmuz și scriitori de avangardă din exil*, 2020.

Cristina Simion, curatoare și galeristă, a conceput și organizat aproape o sută de expoziții solo și de grup (în special ale artiștilor contemporani din Estul Europei, cei mai mulți din România), în Nürnberg, München, Berlin, București, Ljubljana, Bruxelles, Chișinău, Bled, Brașov, Sibiu, Cluj, Iași, Timișoara, Suceava, Bayreuth, Smarje și Schmerikon. Cu un interes special în noua artă figurativă, a scris, editat și coordonat cataloage și albume de artă și a publicat articole în diferite reviste. Din 2012, este stabilită la Nürnberg, Germania, unde conduce galeria Tiny Griffon Gallery. În 2019 și 2021, a fost co-curator al Bienalei Internaționale de Arte Vizuale Brașov. Cu un doctorat în management și peste două decenii de experiență anterioară carierei curatoriale – în management, jurnalism și comunicare, Cristina Simion a urmat și absolvit în 2018-2019 cursurile de Curatoriat Internațional organizate de

NODE Center for Curatorial Studies Berlin, iar în 2022, cursurile de Managementul Colecțiilor de Artă (de asemenea, la NODE Center for Curatorial Studies Berlin) și de Introducere în Artă și Finanțe la Sotheby's Institute of Art New York.

Nicolae Tzone (n. 10 mai 1958, Malu, Giurgiu) este membru al Uniunii Scriitorilor, Filiala Iași. A înființat și conduce Editura Vinea (1990-2022) și Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene – ICARE (1998-2022). A fost membru în Consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor între 2004-2009. A susținut, în 2012, doctoratul la Facultatea de Litere din București, cu lucrarea „Geo Bogza și avangarda română”. A organizat mai multe congrese cu o participare națională și internațională dedicate avangardei românești și europene: „Suprerealismul european. Contribuția țărilor vest, central și est-europene”, 17-20 mai 2001; „Centenar Sașa Pană. Avangarda literară și artistică în Sud-Estul Europei. 70 de ani de la «asasinarea» revistei *unu*”, 18 decembrie 2002; „Europa avangardelor. Avangarda românească. Gherasim Luca sau «parcursul imposibilului»”. Stephane Roll – Poema printre regi. Centenar Victor Brauner – Grand maître de l'exil permanent”, 10-12 iunie 2003; „Avangarda românească/ Centenarele începutului de mileniu: Cugler. Voronca. Roll / Prim-plan: Urmuz, Brâncuși, Tristan Tzara, Ion Vinea, Victor Brauner, Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca”, 23-26 mai 2006; „Centenarul Gherasim Luca (1913-2013) / Prim-plan: Brâncuși, Urmuz, Bogza, Baranga, Pals”, 31 mai - 3 iunie 2013; „Centenarul Jules Perahim / 1914-2014”, 31 mai 2014; „Centenar Paul Păun, 1915-2015”, 23 mai, 2015. A realizat numeroase ediții dedicate lui Ion Vinea, Tristan Tzara, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, M. Blecher, Sașa Pană, Sesto Pals ș.a.

Volum publicat: *nicolae magnificul*, poeme (coperta, ilustrațiile și postfață de Nicolae de Popa), Ed. Vinea, 2000; *capodopera maxima*, poeme, cu un „preambul” și un portret (desen) al autorului de Șerban Foarță, postfață de Șerban Axinte, coperta volumului și planșele de Mihaela Șchiopu, Ed. Vinea, 2007; *viața cealaltă și moartea cealaltă*, poeme, cu o prefață de Gheorghe Grigurcu și o postfață de Emanuela Ilie, planșele de Nicolae Macovei, Ed. Vinea, 2010 (ediția a doua, 2012). Aceste trei cărți alcătuiesc o trilogie și sunt publicate în întregime într-un singur volum: *viața cealaltă și moartea cealaltă*, prefață Gheorghe Grigurcu, postfațe Octavian Soviany și Șerban Axinte, Ed. Vinea, 2022.

Alte apariții (selectiv): *dunăre kilometrul 510/ o poveste de viață de moarte și de naștere cum nu au*

mai fost și nici nu vor mai fi altele/ cartea nenăscutului, poeme, prefață: Angela Furtună, addenda: o scrisoare adresată autorului de Lucian Vasilescu, ilustrații de Suzana Fântânariu, Ed. Vinea, 2021; *balkan aphrodite*, poeme, ediție în limba engleză, traducere din română de Sean Cotter și Ioana Ieronim, Ed. Vinea, colecția „Vinea international”, 2006; *oase de înger / new york. bucurești*, poeme, cu un cuvânt înainte al autorului, o prefață de Felix Nicolau și o „postfață” de Daniel Bănulescu, Lucian Vasilescu, Ioan Es. Pop, Mihail Gălățanu, Marin Mincu, ilustrații de Maxim Dumitraș, Ed. Vinea, 2009, *Vianu. Fereastra luminată/ Vianu. La fenetre éclairée/ Das erleuchtete fenster*,

album cuprinzând peste 500 de fotografii Vianu, cuvânt înainte: Vlad Alexandrescu, Ed. Vinea, 2011. Este prezent în antologiile de poezie: *Manualul de literatură!* O carte alcătuită de Daniel Bănulescu, coautor, pp. 417-516, alături de Daniel Bănulescu, Mihail Gălățanu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu, Lucian Vasilescu, Floarea Țuțuianu, prefață de Alex. Ștefănescu, postfață de Horia Gârbea, Ed. Vinea, 2004 și *Născut în 58*, coautor, pp. 263-306, alături de Adrian Alui Gheorghe, Vasile Gârneț, Liviu Georgescu, Bogdan Ghiu, Ioan Es. Pop, Lucian Vasilescu, Radu Vinescu, Varujan Vosganian, prefață de Vasile Spiridon, Ed. Cartea Românească, 2015.

