

CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 10/NR. 19

SFÂRȘITUL AVANGARDELOR?

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

IULIANA MIU

Tehnoredactare

EMILIA PETRE

Coperta 1: *Femmoiselle*, lithografie, 1947

Coperta 4: *Général et particulier*, afiș gravat de Jacques Hérold, text de Gherasim Luca

ISSN 2344 – 2786

ISSN-L 2344 – 2786

Sumar

SFÂRȘITUL AVANGARDELOR?

Ion Pop, *Sfârșitul avangardelor* / 5

Emanuel Modoc, *Îmblânzirea avangardei. Grile de lectură și manifestări ale avangardei românești în timp* / 11

Rodica Ilie, *O micro-istorie a unei forme literare.*

Manifestul literar – De la legitimare la stază... / 18

Michael Finkenthal, *Is the taming of the avantgarde possible?* / 32

Florin Balotescu, *Din avangardă: tensiuni, zgomote, vertebre, distanțe* / 37

Paul Cernat, *Bacovia: „mutații” minimaliste* / 51

Nicolae Tzone, Geo Bogza. *(Auto)izgonirea din avangardă* / 59

Ovidiu Morar, *The Romanian Surrealism before the War* / 80

Giovanni Rotiroti, *Art, amour et politique surréaliste à Bucarest. Paul Celan et Ghérasim Luca : le moment décisif du dialogue* / 87

Leo Butnaru, *Avangarda rusă sub teroarea bolșevică* / 101

Balázs Imre József, *Anii '30 și avangarda maghiară: spre un Lebenskunstwerk sintetizant* / 108

Marija Nenadić, *Suprrealiștii după suprarealism sau Revoluția care nu și-a mâncat fiii* / 114

Andreea Apostu, *La relation texte-image dans les « livres de dialogue » surréalistes :*

Les Répétitions, Les Malheurs des immortels et Les Mains libres / 119

Dan Gulea, *Restitutio Jacques Hérold* / 126

Note bio-bibliografice / 132

Ion Pop

SFÂRȘITUL AVANGARDELOR

SYNOPSIS

This article is a comment of the book written by the reputed literary and art critic Serge Fauchereau, La fin de avant-gardes de l'entre-deux-guerres, published in 2019. The book stands out as a major event in the research of the artistic and literary phenomenon of the era, avoiding ideological biases, recording with a lucid, objective view, the extremely diversified and increasingly tense landscape of this turbulent time, one of the most dramatic in history. The "end of the avant-gardes", the so-called "return to order", the option of the majority for "realism" are recorded and analysed without being absolutised, as adverse reactions, extensions and interferences of the avant-garde spirit are always noted along the way. "Order" is always relative, "realism" too, in the given socio-political circumstances, but also according to the internal dialectics of forms and languages. The great merit of this synthesis lies in the balance of the approach, in the nuanced analysis of each cultural fact, present in the dialectics between historical and subjective time of the artists. A great merit of the research is the quasi-exhaustive comprehension of the avant-garde space seen in a panoramic way, in which "centres" and marginal areas stand side by side, inviting parallels and comparisons, registering "regionalist reactions", solidarities and oppositions, in a creative landscape, impressive for its diversity – from literature and plastic arts to cinema and music, in which the frequently mentioned "return to order" is always motivated by specific socio-cultural and political contexts.

Toți cercetătorii mișcărilor de avangardă au putut constata procesul de treptată „îmblânzire” a acesteia după momentele entuziast-inaugurale ale lansării primelor lor manifeste. Unii au vorbit despre „îmbătrânire”, alții chiar despre o „clasicizare”, iar printre formulele ceva mai recente „întoarcerea la ordine” a fost o variantă frecventă în discursul critic și istorico-literar. A răspunde „spiritului epocii”, a fi „în pas cu vremea” fuseseră cerințe imperative în toate aceste mișcări, înscrise în programe radicale fără excepție, între cele două extreme, a negării tradițiilor culturale moștenite și a exaltării proiectelor de înnoire, în numele aceleiași sensibilități și corespondențe dintre scris și trăit, dintre dinamica istoriei și metamorfozele artelor. Vechea dispută dintre „antici și moderni” s-a tot prelungit, ajungând pe la

mijlocul secolului al XIX-lea, după avântatele răsturnări romantice, la o poziție precum cea a lui Baudelaire, care, deja reticent față de sloganul militar foarte răspândit în Franța, al „avangardei”, opta mai echilibrat pentru situația între „modern” și „etern”. Sfârșitul aceluia veac și începutul celui următor marcase o epocă de schimbări spectaculoase în câmpul științelor și filosofiei, apăruse psihanaliza, iar pe plan social aveau loc mișcări agravate de progresul capitalist-mașinist, toate cu consecințe în viața intelectuală tot mai reactivă la „spiritul burghez” devenit conservator și retrograd. Futurismul italian își împărțea entuziasmul față de progresele mașinismului și cu energia contestatară țintind, în numele noii vitalități alimentate filosofic de nietzscheanism, Muzeul și Biblioteca, într-un spațiu cultural saturat de „trecut”. Tot contra

„trecutului” se manifesta și negativismul exacerbat spectaculos al Dadaismului concentrat în nucleul cosmopolit nihilist de la Zürich din 1916, pe fundalul tragic al măcelului mondial, iar constructivismul abstracționist german căuta și el soluții de purificare și simplitate a formelor artistice în contrast cu greoiul spirit, burghez și el; iar suprarealismul lui Breton, neoromantic în fond, miza cvasiexclusiv pe dinamica subiectivă, a stărilor de spirit eliberate de aceleași convenții și constrângeri ale lumii din afară, visând la un „dinamism absolut” al sensibilității socotit a putea reface relația, ca de vase comunicante, cu un univers deposedat de orice mister de către o societate viciată de strictele interese materiale, mercantile, imaginând omul ca „visător definitiv”.

„Accelerarea timpului istoric”, obsesia progresului continuu, absolutizarea negației și, respectiv, a inovației în toate câmpurile cunoașterii și creației, a cunoscut, însă, cum s-a tot observat, o domolire ca și inevitabilă în jumătatea de secol XX în care s-a afirmat „avangarda istorică”. Un Marinetti s-a conformat până la urmă politicii musoliniene, devenind membru al „ramolitei academii fasciste” (după expresia unui avangardist de la noi), iar sub regim comunist foști militanți avangardiști români au ajuns să ocupe fotolii academice... Dincolo de „oboseala” firească după valul de energii puse la lucru pe parcursul frondelor succesive, a intervenit fără îndoială și naturala maturizare și „cumințire” a foștilor tineri iconoclaști, dar într-o și mai mare măsură însuși mersul istoriei, contextele socio-politice intensificate tragic de războaiele epocii în care s-a articulat fenomenul avangardist, paralele și interferente cu dialectica internă a formelor de expresie literară și artistică.

O imagine panoramică, cvasiexhaustivă, a diverselor itinerarii avangardiste mondiale oferă monumentală cercetare a lui Serge Fauchereau, *La fin des avant-gardes de l'entre-deux-guerres*, publicată la editura pariziană Hermann în 2019, după ce criticul realizase în 2010 o lucrare nu mai puțin impunătoare, sub titlul *Avant-gardes du XXe siècle. Art et littérature. 1905-1930*, la Editura Flammarion. Cum se precizează pe copertă, ea acoperă întreg spațiul cultural al epocii – „arte plastice, literatură, arhitectură, fotografie, cinema, artele spectacolului, muzică”, în șase sute de pagini format mare, cu numeroase ilustrații de o mare diversitate și cu o elegantă punere în pagină. Autorul acestei ample sinteze este, de altfel, un cunoscut critic literar și de artă, a scris o excelentă *Lectură a poeziei americane* (1968), tradusă și în românește, dar s-a aplecat cu precădere asupra mișcărilor de avangardă europene în volume ca *Expresionism, Dada, suprarealism și alte isme* (2001), *Avangarda rusă* (2003). A publicat mai multe volume despre artă

și artiști moderni, Braque, Arp, Malevici, Mondrian, Matisse, Brâncuși, pictura mexicană, cubism, arta țărilor baltice, a fost și este curator al unor mari expoziții internaționale, a tradus din poemele românești ale lui Tristan Tzara din Lucian Blaga...

Un *Avant-propos* trasează liniile mari ale cercetării, atrăgând în primul rând atenția asupra istoricității fenomenului literar și artistic, a dependenței față de timp, de evoluția societății, de schimbările de gust și „noile moduri de difuzare a obiectelor culturale”. Nu scapă observației nici faptul că, „deși face parte din istoria generală a societății, istoria culturii e deosebită față de ea. Mai întâi, fiindcă lumea valorilor culturale cunoaște schimbări, însă niciun progres..., apoi pentru că ea nu este niciodată democratică”, înzestrările umane fiind foarte diferite; iar, pe de altă parte, specificul fiecărei arte cere destinații diferite, chiar atunci când pot fi semnalate concomitențe ale unor creații. De la Baudelaire și Rimbaud, urmați de Apollinaire, prospectarea necunoscutului în căutarea „noului” și „spiritul nou” au devenit cuvinte de ordine, „avangardismul ca postură era constituit”. Dar – se întreabă autorul – „era oare într-adevăr de găsit ceva necunoscut și nou?”. Iar răspunsul imediat este că „Nu e sigur. *Altundeva* și *altădată* se află mereu în urma celei mai recente noutăți”, adică există mereu o continuitate, o ciclicitate: „Să constatăm mai degrabă că nimic nu se pierde cu adevărat, că nimic nu e fix pentru totdeauna, că totul se regăsește mai devreme sau mai târziu sub modalități și moduri de folosire diferite, perceput diferit – așa cum o linie cicloidă dă impresia de a avansa revenind, într-o oarecare măsură, înapoi!”

Notând că o avangardă are mereu pretenția s-o înlocuiască pe cea precedentă ca fiind depășită, Serge Fauchereau scrie că toate aceste mișcări sunt până la urmă asimilate, înregistrându-se moștenirea fiecăria dintre ele ca un câștig real, însă după al Doilea Război mondial „conceptul pierde din relevanță fără îndoială pentru că cultura a sfârșit prin a înțelege că se schimbă, dar nu înaintează.”

S-a reținut, de altfel, și în cercetările românești ale avangardei, nevoia de a (re)găsi totuși o tradiție, fie și numai a revoltei (de exemplu, Urmuz), fapt ce sugera imposibilitatea rupturii totale față de trecutul altminteri abhorat și de situare într-o coerență, fie și foarte relativizată, a dinamicii literaturii. E o înțelegere pe care a exprimat-o, la noi, un Ilarie Voronca, atunci când, reflectând asupra trecutului său avangardist – de fapt, a unui început de trecut –, își dădea seama că un poet, un scriitor, un artist nu poate, prin definiție, să renunțe la uneltele sale specifice: „Ascultă: mă supără nu ceea ce faci, ci pretenția ta că faci «altceva», când faci același

lucru: adică literatură, adică pictură. O culoare azvârlită pe pânză, un nasture lipit de pânză – colajele au vrut să arate facilitatea, ridicolul (de mare pretenție) al picturii și au reușit să arate tocmai contrariul: că și colajele sunt pictură, că din colaje se poate face o expoziție, un muzeu, un interior artistic etc. Să rămânem la uneltele noastre. Suntem literați, suntem pictori.” („Obrazul de cretă”, în *A doua lumină*, Ed. Minerva, București, 1996, p. 73). Același poet declara, în 1932 (v. *Act de prezență*), că „n-(a) admis niciodată pentru poem o ținută dinainte stabilită – numească-se ea «modernism» sau «arhaism»”. Lucrurile n-au stat chiar așa la debuturile sale avangardiste, dar trecuseră de atunci niște ani, iar, în 1937, Voronca publica un mic articol intitulat... *Elogiul bătrâneții*. Și nu va trece mult timp până ce va scrie, ca poet de limbă franceză, că nu mai găsește nicio plăcere să mai scrie „cuvinte bizare” și va opta pentru un discurs programatic-umanitarist, sub incidența evenimentelor istorice dramatice.

„Înțelegerea” despre care vorbește Serge Fauchereau se datorează, cum va argumenta pe tot parcursul cercetării sale, contextului istoric, schimbărilor de perspectivă asupra faptului artistic apariției unor noi mijloace tehnice de comunicare. Toate acestea invită la o apropiere mai cuprinzătoare și mai nuanțată creațiilor trecutului. „Este inevitabil – scrie criticul – să fie revizuite din timp în timp valorile de odinioară și ca privirea îndreptată spre trecut să se corecteze în funcție de prezent, prezent ale cărui cele mai recente teze să ceară în același timp tot atâta circumspecție ca și ideile primite de-a gata de ieri.” (p. 13). Orice operă poate fi pusă în discuție, elogiată ori contestată, nu e un „model definitiv”. În privința avangardei interbelice, se oferă exemplul foarte caracteristic al arhitectului Le Corbusier, care, cu ocazia Expoziției internaționale de arte decorative și industriale din 1925, „nega în același timp avangardismul punându-l la îndemâna tuturor”, atunci când scria: „Suntem în prezența unui eveniment nou, a unui spirit nou, mai puternic decât toate, care trecea deasupra tuturor obișnuințelor și tradițiilor și care se răspândește în lumea întreagă.” (cf. p. 13). Numai că această generoasă deschidere va fi dramatic tulburată de criza economică din 1929: „Odată cu criza socială care cuprinde țările industrializate după crăhul financiar, nu mai suntem preocupați de o căutare a noului scumpă avangardismului, nici de o *întoarcere la ordine* mai mult sau mai puțin superficială, ci de o *întoarcere la realitate*. Nu mai pot fi ignorate tragicul cotidian, conflictele sociale și războaiele, nici speranțele și dușmăniile pe care le inspiră ideologiile extreme. Artele și literale vor fi politizate mai curând decât politice, dar, orice s-ar spune,

nu va mai fi deloc potrivit să se constituie o mică elită aparte, cu idei presupus avangardiste.” (p. 13-14).

Aceasta este, poate, propoziția esențială pentru perspectiva conturată aici de Serge Fauchereau, care anunțase cu câteva linii mai devreme că își propune „să observe specificitatea artelor și literelor dintre cele două războaie în evoluția lor de ansamblu și după originalitatea variantelor lor locale” (p. 13). Primul capitol al cărții prezintă tabloul general al acestui moment considerat de cotitură, din preajma crizei și de după ea. Observația subliniată în mai multe rânduri este că are loc o întoarcere la *realism* nu atât ca tehnici, cât ca *atitudine* generală, într-un context în care, dacă experiențe avangardiste interferează cu aceste schimbări, „avangardismul artistic își pierde din relevanță”, „esteticile radicale par zadarnice. Politicul capătă accente noi în atmosfera agitată de după revoluția bolșevică, suprarealismul ca avangardă împacă greu angajamentul revoluționar afișat la începutul anilor '30, începând să fie contestat, constructivismul plastic face de asemenea încercări de regrupare, se anunță și constituirea unor partide de dreapta sub steag fascist sau hitlerist, însă avangardismul politic și social (de pildă, cel comunist) nu are un corespondent estetic pe măsură, promovând mai degrabă practici artistice conservatoare, după cum artiștii cu concepții politice conservatoare pot realiza lucrări profund novatoare. Iese în evidență un „paradox al unei epoci agitate în care poziții etice, politice și estetice coexistă, nu fără conflicte, umanismul și obiectivismul sunt două opțiuni extreme.” (p. 30).

Toate aceste observații invită, în fond, la analize foarte flexibile, obligate să situeze obiectul cercetării deopotrivă în contextul istoric larg și pe parcele mai restrânse ce se refuză nivelării. Printre reacțiile avangardiste la această întoarcere spre realism este analizată foarte atent, în continuare, cea a institutului de arhitectură Bauhaus al lui Walter Gropius, gruparea olandeză *De Stijl* a lui Mondrian și Theo Van Doesburg, cu asocierea artei abstracte și a artizanatului în serie, liniaritatea desenului, reducerea la trei culori esențiale, indiferența față de contextul social-politic etc., cu contestări după al Doilea Război Mondial; experiențele consecutive al grupării suprarealiste în poezie și plastică, cu privilegierea proiecțiilor subiective asupra lumii, de la colajele lui Aragon, la „paranoia critică” a lui Salvador Dali, dar și la atenția acordată de filiala belgiană a unui Magritte obiectului cotidian investit cu o cură misterioasă. În ambianța lui Breton, Aragon și a camarazilor lor, sunt puse în evidență și tensiunile înregistrate între membrii grupării în acești ani 1920-33, după publicarea celui de al doilea manifest suprarealist bretonian, care ceruse

„ocultarea” tot mai profundă a viziunii asupra lumii, dar traversa și dificultățile provocate de opțiunea politică marxistă, dificil de conciliat cu tendințele politice ale momentului. Disidența lui Aragon, care devine după participarea la un congres de la Harkov, un militant dogmatic al partidului comunist pro-sovietic, e un exemplu semnificativ, însă, în ciuda unor astfel de „accidente”, gruparea – observă autorul cărții – își lărgeste totuși cercul de colaboratori și continuă să realizeze opere importante, cu noi adeziuni în artele plastice (Victor Brauner, Marcel Jean, Oscar Dominguez), ca și în literatură (aici, prin Breton, Crevel, Éluard, Tzara). Alte încordări apar între suprarealiști și gruparea din jurul revistei *Le Grand Jeu* – René Daumal, Roger Gilbert –, Lecomte, Roger Vailland, cu afișate tendințe spiritualiste... Analiza mișcării suprarealiste se amplifică prin aplecarea, în capitolul 5, asupra anilor premergători celei de a doua conflagrații mondiale (1933-1939) când, după dispariția revistei *Le surréalisme au service de la révolution*, radicalismul doctrinar pare a se atenua, însă atmosfera spirituală stă sub semnul unui „amalgam confuzional”. Cu ecouri și prelungiri în America și în Anglia, suprarealismul pierde treptat din influență sub impactul noilor preocupări generate de schimbările politice. Războiul civil din Spania se adaugă factorilor determinanți pentru acest climat – Desnos și Tzara se despart de suprarealism, Éluard trece de partea comuniștilor și, în ansamblu, „războiul aprinde dintr-odată Europa, cu milioanele ei de morți și de exilați, distruge prietenii și dezmembrează spațiul geografic, cultura și suprarealismul odată cu ea. Din această apocalipsă nu va vor putea ieși decât o altă lume, o societate diferită, mai puțin preocupată de avangardism decât de un prezent de reconstruit și de un nou viitor de prevăzut.” (p. 153)

Cercetarea lui Serge Fauchereau are și meritul de a ieși din spațiul marilor centre europene ale avangardei istorice, cum a fost cazul cu Parisul suprarealist în primul rând, dar și cu constructivismul german și olandez, nuclee energetice ale constructivismului abstracționist, pentru a se dedica istoriilor regionale, periferice, al căror aport la mișcarea europeană și mondială a avangardei este urmărit și evaluat pe baza unei foarte bogate documentări. Rând pe rând, avangarda sârbă (esențialmente redevabilă suprarealismului parizian), cărei a i se pune în relief angajarea politică de stânga, apoi avangarda maghiară, marcată în primul rând de constructivism și reprezentată eminent de un Lajos Kassák, cu avatarurile unei mișcări puse în dificultate după căderea regimului prosovietic al lui Béla Kuhn, cu exil la Viena, dar cu o activitate însemnată îndeosebi prin revista *Ma (Azi)*, apărută între 1916-1925, continuând

cu inserțiile suprarealiste de prin 1925 înapoi, prin Gyula Illyés, cu reluarea direcției *Ma* prin efemera *Dokumentum* (1926-1927), unde Kassák este din nou prezența majoră, cu câțiva prozatori înzestrați ca Déry Tibór, alături de poetul de prim-plan Jozsef Attila, spirit frământat și revoltat... Următorul spațiu avangardist luat în discuție este cel ceh, cu angajamentele semnificative ale grupului *Devetsil* al plasticianului Karel Teige, predominant constructivist, la sfârșitul anilor '20, cu o revistă precum *ReD* (1927-1931), apoi *Manifestele poetismului*, publicate în volum de aceleași Teige, cu colaboratori ca Vitezslav Nezval, Jaroslav Seifert, scriitori de partea stângii politice dar – ca în cazul lui Karel Teige – exprimând serioase rezerve față de *proletkult*-ul sovietic... Nu e de trecut peste prezența lui Breton la Praga, unde ține o importantă conferință despre *Suprarealism și politică*, cu ecouri memorabile în mediile artei avangardiste a locului. Interesantă va fi aici tocmai comunicarea dintre constructivism și suprarealism, unite în opoziția față de perspectiva proletcultistă asupra artei. O expoziție suprarealistă din 1932 la Praga, urma să cosolideze aceste relații, Teige fiind principalul promotor al mișcării în acești ani '30 în Cehia. Și aici „amalgamul” caracteristic avangardei despre care s-a mai vorbit este prezent, Karel Teige e citat cu un articol din 1938 despre *Suprarealismul în contra curentului*, cu aceste propoziții din care reiese „dreptul de a denunța, într-o optică socialistă, defectele, erorile și ticăloșiile practicilor culturale ale PC, în URSS ca și în Occident”... (p. 183)

Remarcabilă este sinteza consacrată avangardei românești, pe care Serge Fauchereau o studiase de multă vreme. Ea deschide capitolul al șaptelea al cărții, *Alte versiuni ale suoprarealismului*, unde se va vorbi apoi despre suprarealismul scandinav, avangarda greacă și manifestările avangardiste din Japonia. Înainte de a aborda momentul propriu-zis suprarealist de la București, criticul se întoarce spre începuturile mișcării de avangardă, anunțată de Urmuz, apoi de primele experiențe ale lui Ion Vinea și Tristan Tzara, cu înregistrarea, prin cel dintâi, a ecourilor din modernismul european, la începutul deceniului al doilea al secolului trecut, dadaismul care i se pare mai puțin anunțat de tânărul Tzara, influențat mai curând de Jules Laforgue. Estimări exacte se fac despre eclecticismul grupării „Contemporanul”, ilustrat de „Manifestul activist către tinerime” al lui Ion Vinea, de prezența abstracționistului constructivist Marcel Iancu, dar și colaboratori ca Ion Barbu și Argezei, apropiați de revistă fără a-i prelua sloganele avangardiste. Revistele *75 H.P.* și *Punct* se adaugă micului peisaj constructivist, pentru ca *Integral* să definească o tendință de „sinteză modernă”, comentată pe

larg de cercetătorii români ai fenomenului. Mergând mai departe, Serge Fauchereau încadrează pertinent gruparea și revista „Unu” pe itinerariul orientat spre suprarealism, prin Sașa Pană, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Mihail Cosma, atrage atenția de asemenea asupra personalității în curs de afirmare a lui Geo Bogza. În drumul către suprarealismul propriu-zis, e notată revista *Alge*, pentru a încheia pe un spațiu ceva mai larg cu schițarea profilurilor poetice ale membrilor grupului suprarealist bucureștean întemeiat la începutul anilor '40 și afirmat semnificativ în 1945, prin Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun și Dolfi Trost. Contribuția unor plasticieni de valoare ca Marcel Iancu, Victor Brauner, M. H. Maxy, Mattis Teutsch, Perahim, Jacques Hérold e înscrisă de asemenea în contextul avangardist specific. Ca în toată cartea, se remarcă și la capitolul românesc bogata și atent selectata ilustrație, cu numere de revistă (*Bilete de papagal*, 75 H.P., *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Alge*), lucrări de Perahim, Brauner, Maxy, Luca, fotografiile ale militanților mișcării.

Pe linia principiilor expuse în introducerea lucrării, autorul urmărește dinamica foarte complexă a raporturilor dintre avangardism și schimbările produse în mediul cultural de mersul evenimentelor istorice, de contextul social european și mondial. Acordă, de exemplu, o atenție aparte „Noii obiectivități și realismului magic”, reluând și extinzând analizele privitoare la arta de avangardă – de la cubism, futurism, vorticism, ultraism etc. –, care atestă, în urma dezastrului Primului Războiului Mondial, aceeași „întoarcere la ordine”: mai precis „convingerea că promisiunile avangardei au eșuat, fie prin indiferența față de evenimentele sociale (cubism, vorticism, *Blaue Reiter*), fie prin exces de optimism (belicismul futuriștilor)” (p. 233). Mulți dintre militanții acestor mișcări „vor evolua spre o figurație mai mult sau mai puțin realistă, fără ruptură foarte brutală, fără niciunul din acele scandaluri care punctează istoria culturii. „Rezistența la expresionism” sporește numărul acestor reacții de rezervă în raport cu radicalismul recent al avangardei, de pildă în Europa Centrală, în Germania ș.a.m.d. La baza acestor schimbări este mereu pusă în evidență atmosfera social-politică agitată, „fundalul sociopolitic – șomaj, inegalități, tensiuni, extremism”, care au un efect major asupra întregii perioade interbelice occidentale. Chestiunile estetice – se scrie la o pagină, cu referire la dadaismul german din anii '20 – „trec în urma protestelor sociale”. Plasticieni de prim-plan ca Otto Dix și Georg Grosz promovează „verismul”, abstracțiunea susținută de Bauhaus cedează treptat „noii obiectivități”, operelor „neo-obiective”, se vehiculează formula „realismului

magic”... Scriitori angajați de partea comunismului, ca Bertolt Brecht, critică în perioada imediat următoare aceste tendințe, afișându-și opțiunea pentru o artă direct propagandistică... În domeniul fotografiei e evidențiată atenția acordată obiectelor în toată Europa (e menționată și revista românească *Realitatea ilustrată*), pe aceeași direcție a întoarcerii la figurativ. Entuziasmul mai vechi al futuriștilor pentru mașinism ca expresie a noilor energii de epocă industrială se transformă în „pictura mașinilor” ca obiecte reci, angoasante, dezumanizate... E abordată, în context și „Cultura sub nazism”, într-o secvență semnificativă pentru impactul climatului politic ostil mișcărilor novatoare în deceniul al patrulea. Că „întoarcerea la ordine” devenise un fel de cuvânt de ordine al acestor ani o dovedește și ampla incursiune în problematica „realismelor din Europa”, întreprinsă în capitolul 9 al lucrării. Printre alte exemple, Giorgio de Chirico, cunoscut ca autor de „pictură metafizică”, servește argumentării acestui fenomen de revenire la un fel de nou clasicism, tot așa cum, în poezie, un Paul Valéry publica în 1922 *Cimitirul marin*, clasicizant, iar în Anglia Ezra Pound și T.S. Eliot, alături de pictorii „vorticiști”, revin la figurație și, respectiv la „catrenele metrice”, iar futurismul fascist, cu a sa „aeropictură” se apropie mai degrabă de acest „clasicism” *sui generis*. În spațiul cultural neerlandez, ca și în cel german și italian, se reactivează gustul pentru portret, natura moartă, peisaj... Când scrie despre „realism și marginile suprarealismului”, Fauchereau observă de la început că „în mijlocul anilor douăzeci, după *ism*-ele cele mai radicale, oboseala artiștilor a atins publicul cam peste tot: nu se mai vrea pictura irealistă sau frenetică a foviștilor sau expresioniștilor, nici cea a cubiștilor, futuriștilor, vorticiștilor și a altor ultraiști, judecată ca fiind prea intelectuală; abstracții și constructiviștii par arizi și dadaiștii și suprarealiștii prea provocatori ca să fie frecventabili. Am văzut că o *întoarcere la ordine* atinge toate țările occidentale; cubismul se reformează pretutindeni în clasicism; constructivismul rus va fi înlocuit în mod imperativ cu realismul socialist; școala de la Paris se recunoaște într-un Derain cumințit, așa cum face și arta italiană în artiștii *novecento* și arta germană în noua obiectivitate (cu mult mai puțin în verismul revoluționar)”. (p. 302).

Chiar și din acest rezumat al câtorva dintre cercetările criticului se poate vedea, cred, cât de întinse sunt investigațiile sale în care „centre” și zone marginale stau alături, invită la paralelisme și comparații, înregistrează „reacții regionaliste”, solidarități și opoziții, într-un peisaj creator impresionant prin diversitate în care frecvent amintita „întoarcere la ordine” din epoca interbelică se face observată. *Scena americană*,

Avangardismul și tradiția hispanică, Angajarea în Marea Britanie, „muralismul” mexican al unor pictori de stânga ca Diego Rivera și Orozco, „realismele ideologice” din spațiul sovietic supus asprelor cenzuri staliniste și momentul confruntărilor cu scriitorii occidentali cu ocazia „Congresului pentru apărarea culturii” organizat la Paris în 1935 sub control ideologic moscovit, „cultura crizei” în Statele Unite, zguduiri ideologice provocate de războiul civil din Spania, cu ecouri în toată lumea – sunt teme și momente analizate minuțios și puse permanent în relație de Serge Fauchereau, cu ambiția unei surprinderi totalizante a ceea ce este cu adevărat caracteristic pentru transformările suferite de creația din toate domeniile – plastic, literar, cinematografic, fotografic, muzical... Ideologiile autoritare lasă urme însemnate în opera multor scriitori și artiști, „fronturile populare”, în Franța și Spania, instalate pentru scurt timp, sunt concurate de mișcările de dreapta fascizante – din Italia și Germania până în Anglia, Irlanda, Franța, România... Dinspre partea artei angajate politic, se vorbește, paralel cu „întorcerea la ordine”, despre o „întoarcere la realitate”, parolă ce devine, de exemplu la Aragon, un soi de leitmotiv, dar culoarea propagandistică a sloganului e evidentă, căci fostul suprarealist e în acești ani 1935-1937 „pentru realismul socialist” inspirat de stalinistul Jdanov... Apărut în 1939, romanul lui Joyce *Finnegans Wake* trezește mult mai puțin interes decât cel al lui Arthur Koetsler, *Zero și infinitul* și, în general, e preferată proza mai convențională, apropiată de jurnalism, ca și poezia întoarsă la metrica tradițională, în pictură figurativul se accentuează, iar în fotografie și film sunt privilegiate realitățile cotidiene. Suprarealismul rezistă încă în literatură ca și în pictură, dar tendința dominantă e alta. Constrângerile ideologice, fie cele hitleriste, fie cele ale „realismului socialist” sunt

grave, iar în 1939 pactul germano-sovietic, scrie în final, Serge Fauchereau, „pune un punct de ironie final disputelor politice și estetice dintre cele două războaie care au zguduit societatea și cultura occidentale.” (p. 607).

Vasta panoramă conturată în cartea sa, din care am putut scoate spre exemplificare doar câteva elemente, se impune ca eveniment major în cercetarea fenomenului artistic și literar al epocii, evitând *partis-pris*-urile ideologice, înregistrând cu o privire lucidă, obiectivă, peisajul extrem de diversificat și aflat într-o crescândă tensiune în acest interval de timp frământat, dintre cele mai dramatice din istorie. „Sfârșitul avangardelor”, zisa „întoarcere la ordine”, opțiunile majoritare pentru „realism” sunt înregistrate și analizate fără a fi absolutizate, căci sunt remarcate mereu pe parcurs reacții adverse, prelungiri și interferențe ale spiritului avangardist, „ordinea” e mereu relativă, „realismul” de asemenea, în circumstanțele sociopolitice date, dar și în funcție de dialectica internă a formelor și limbajelor. Meritul mare al acestei sinteze ține de echilibrul abordării, de analiza nuanțată a fiecărui fapt de cultură prezent în ecuațiile dintre timpul istoric și cel subiectiv al artiștilor. În orice caz, este clar că obsesia avangardistă a ceea ce un Octavio Paz numise „accelerarea timpului istoric”, obsesia prezentului, a revoluției (formale) permanente, radicalismul negației ori al afirmării noului au cunoscut în interbelic un proces de încetinire și echilibrare, sub imperativul unui „spirit al vremii” cu ritmuri profund dereglate, care puneau într-un dialog mereu tensionat scrisul și trăitul, arta și viața. Foarte tânărul Tristan Tzara își pusese încă în anii săi dadaști întrebarea dacă viața nu era cumva mai importantă decât Arta, iar acest dubiu a rămas foarte viu și fertil, dramatic productiv, și în intervalul temporal dintre cele două mari războaie, pe care cartea lui Serge Fauchereau o pune sub atâtea lumini revelatoare.

Emanuel Modoc

ÎMBLÂNZIREA AVANGARDEI. GRILE DE LECTURĂ ȘI MANIFESTĂRI ALE AVANGARDEI ROMÂNEȘTI ÎN TIMP

SYNOPSIS

The present paper attempts to investigate the extent of which the Romanian historical avant-garde has been constantly updated throughout history, starting from the early reiterations in the 40s and 50s and ending with the poetry of the 2000s. In order to demonstrate this, I will assess both the socio-cultural context of Romanian post-war and post-communist transition, as well as the evolution of literary forms that allowed for the constant “updates” of the historical avant-garde in Romanian poetry. At the same time, my paper will look at the different critical modes of reading the avant-garde in the autochthonous literary historiography and their influence on the way the historical avant-garde was perceived culturally in Romania.

Grile de lectură

Dacă discuțiile din Occident privitoare la avangarda istorică au fost dihotomice (ruptură *versus* continuitate, revoluție *versus* reacțiune etc.), demersuri favorabile unei instituționalizării rapide a acestui fenomen artistic, câmpul literar românesc a cunoscut o recuperare târzie, dublată de o rezistență conceptuală și terminologică minimă. Două dintre clișeele legate de avangarda autohtonă, ambele vehiculate în studiile literare românești (nu fără temei, totuși), continuă să persiste în contemporaneitate. Unul dintre ele este cel al sincronizării perfecte cu mișcările din Occident (împlinind, astfel, idealul sincronist al lui E. Lovinescu). Receptarea interbelică a avangardei, privită retrospectiv, a devenit un studiu de caz standard pentru analiza fenomenelor literare marginale din spațiul românesc. În afara capitolului *Poezia extremistă din Istoria literaturii...* lui Lovinescu, și acesta superficial analitic și care dovedește o viziune prolixă asupra curentelor de avangardă, a lecturilor călinesciene din *Curs de poezie* și din capitolul *Dadaști. Suprarealiști. Hermetici* al *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, precum și a (nu puținelor) cronici ale

lui Pompiliu Constantinescu dedicate câtorva autori avangardiști, receptarea avangardei românești în perioadă în care aceasta s-a manifestat se rezumă doar la recunoașterea curentului ca mișcare literară ex-centrică, ce manifesta o curiozitate efemeră.

Acest fapt istorico-literar vine la pachet cu al doilea clișeu, cel al marginalității fenomenului avangardist în perioada interbelică. Din acest unghi, discursul critic a luat câteva forme simptomatice: de la studiul lui Ion Bogdan Lefter din *Recapitularea modernității...* (intitulat sugestiv *Șansa (ratată) de a avea o avangardă*), în care autorul analizează retrospectiv (și în nuanțe polemice) inaderența criticii interbelice față de avangarda românească, la volumul lui Paul Cernat, apărut în 2007, în care periferismul avangardei se leagă de o serie de complexe intrinsece, care țin de un anume determinism istoric și socio-politic al întregii culturi românești (pornind de la teza lui Mircea Martin), și până la modificări sintetice de poziție față de fenomen care caută să pună întregul parcurs marginal al avangardei pe seama unui „accident” favorabil programului avangardist, toate perspectivele ce țin de poziția secundară a avangardei pornesc de la momentul prim al desfășurării acesteia și

se opresc la momentul primei recuperări, de la sfârșitul deceniului al șaptelea (precedate de studiile unui Ov. S. Crohmălniceanu, Matei Călinescu sau Adrian Marino), odată cu apariția primei antologii, coordonate de Sașa Pană, dublate de studiul lui Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*. Două ipoteze au, ca punct principal de plecare, acest moment al studiilor literare românești: 1. că avangarda este responsabilă de prefacerile metodologice ale studiilor literare românești, începând cu perioada relativei liberalizări ideologice, astfel încât am putea vorbi de o adevărată „revoluție” adusă, în planul exegezei autohtone, de către fenomenul avangardist; 2. că „fețele” avangardei românești fluctuează în funcție de contextele, mutațiile și evoluțiile studiilor literare specifice fiecărei perioade în care aceasta a fost reactualizată, acest fapt datorându-se discursului exegetic incapabil să se raporteze *strict* la fenomen, ci la o paradigmă supra-ordonatoare (în speță, modernismul).

În ceea ce privește primul punct, nu este vorba, desigur, de felul în care avangarda românească *in sine* a reușit să provoace mutații la nivelul discursului critic, ci de felul în care, ca fenomen literar, a constituit un teren fertil pentru aplicarea ideilor literare care au început să circule din anii șaizeci și care au fost preluate din Occident de către critica literară românească. În același timp, ipoteza că „fețele” avangardei se schimbă în funcție de mutațiile de perspectivă dominante ale unei epoci sau ale alteia poate fi considerat un fapt de domeniul simplei evidențe (tot așa, discutarea „fețelor modernității” a fost influențată de fluctuațiile de percepție retrospectivă care au permis, apoi, stabilizarea conceptelor). Însă ceea ce doresc să subliniez în cele ce urmează este că discursul critic reșapează imaginea avangardei în funcție de o paradigmă dominantă, care să o plaseze fie în subsidiar, fie să o folosească doar prin puterea exemplului.

Pentru a proba ipoteza, voi trece succint în revistă cele mai notabile ocurențe critice din istoriografia literară românească dedicate studiului avangardei istorice: volumul de debut al lui Ion Pop din 1969¹, studiul introductiv al lui Marin Mincu din antologia pe care a coordonat-o² și volumul de debut al lui Paul Cernat³.

Dacă, în perioada realismului socialist, recuperarea avangardei era imposibilă, e pentru că, privită ca satelit „extremist” al modernismului, forța negatoare a acesteia era percepută ca o formă, dusă până la ultimele

consecințe, a evazionismului modernist. Teza unei avangarde decadente nu a fost pe deplin infirmată nici în momentul apariției studiului lui Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, care dubla editorial antologia lui Sașa Pană⁴. Și asta pentru că, dacă în spațiul occidental și transatlantic, anii șaizeci au constituit o perioadă deosebit de fertilă pentru apariția unei *neoavangarde*⁵ (perioada de tranziție marcând momentul instituționalizării – i.e. a canonizării – avangardei istorice), în spațiul românesc, marcat de începuturile stabilizării autonomismului estetic ulterior așa-numitei liberalizări ideologice, discuțiile (începând cu *Avangardismul poetic românesc* al lui Ion Pop) au mers pe recuperarea *formală* a poeticilor avangardiste.

Pentru o mai bună explicare a demersului critic al lui Ion Pop, voi apela la ceea ce Mircea Martin numea „estetismul socialist”⁶ ca fenomen cvasi-generalizat apărut în interiorul culturii românești din perioada 1960–1980, pe care l-aș transfera și în câmpul critic, cu toate riscurile pe care le presupune un astfel de demers. Dacă admitem că această tendință cataliza, la început, reintrarea literaturii într-un circuit estetic firesc (reprofesionalizarea domeniului literar), nu e mai puțin adevărat și faptul că ea a prilejuit, în același timp, și un reviriment al câmpului critic, iar studiul lui Ion Pop poate fi folosit drept unul dintre reperele cele mai convingătoare pentru această mutație de discurs. Aplicat, însă, avangardei românești, demersul a provocat mutații de percepție a fenomenului literar avangardist care n-au fost depășite până în contemporaneitate sau ale căror

4. Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă și câteva desene din epocă*, cu un studiu introductiv de Matei Călinescu, București, EPL, 1969.

5. Vezi, în acest sens, Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986, p. 160–177; Martin Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 246

6. Mircea Martin, *Despre estetismul socialist*, în *România literară*, nr. 23, 2004, p. 18–19: „În linii mari, intervalul de timp cuprins între sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '80 se poate caracteriza (și) prin ceea ce aș numi o autonomie a esteticului generalizată, căci, dincolo de impunerea și menținerea unui statut artistic specific, adică autonom, se petrece și un alt fenomen, mai subtil și mai complex, de estetizare a existenței înseși. Evitând angajarea politică a literaturii sale (mai rar și a persoanei sale), scriitorul român o acceptă pe aceea existențială, însă, nu o dată – și cât se poate de simptomatic – înțelegând scrisul însuși ca existență. Ceea ce înseamnă, fără îndoială, a lua scrisul, arta, literatura foarte în serios, dar și a acorda vieții doar (sau în chip esențial) un sens estetic. Esteticul devenit mod de existență reprezintă nu atât un mod de a trăi literatura, cât de a trăi viața după modelul literaturii, de a trăi, de fapt, într-o lume alternativă”.

1. Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, EPL, 1969.

2. Marin Mincu, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Constanța, Pontica, 2006.

3. Paul Cernat, *Avangarda literară și complexul periferiei*, București, Cartea Românească, 2007.

alternative nu au făcut decât să se subscrie unor altfel de deformări (mă refer aici la așa-numitul „bruijaj protocronist” al lui Marin Mincu).

Cum arată, așadar, avangarda istorică în anii comunismului? Pentru Ion Pop, avangardismul poetic românesc reprezintă un fenomen „impur”, de „sinteză modernă”, care conține, în el însuși, o întreagă zonă gri ce trebuie recuperată sub raport estetic⁷. De aceea, reflexele hermeneutice ale criticului se supun unei paradigme supra-ordonatoare. Chiar dacă se caută explicarea unei dinamici interne a avangardei, efortul interpretativ ajunge mereu să regleze conturile (i.e. tensiunile interne ale mișcărilor de avangardă) raportând avangarda la modernism: acolo unde programul eșuează, poezia reușește să echilibreze balanța, dar numai atât timp cât lirica se distanțează de retorica dinamitară a manifestelor. Cu alte cuvinte, numai în logica (și după regulile) modernismului poetic reușește avangarda să își concretizeze potențialul⁸. De aici și încercarea de legitimare estetică a manifestelor avangardiste pe care o aplică Ion Pop. Citind manifestele ca pe niște texte cu valoare literară, criticul explică volatilitatea discursului programatic de avangardă și căderea inevitabilă în confuzia dintre politic (dacă avem în vedere coloratura de stânga a avangardei românești), etic și estetic, precum și tendința de reiterare a atitudinii romantismului programatic (în sensul implicării sociale în economia unei literaturi ce se dorea a fi revoluționară). „Exacerbarea conștiinței convenției” duce, astfel, la o dublă contaminare, atât a discursului poetic, în care pătrund, invariabil, accente programatice, în dauna valorii estetice, cât și a manifestului, care capătă, el însuși, o retorică proprie⁹.

Volumul de debut al lui Ion Pop conține, *in nuce*, o tentativă de estetizare a avangardei *în și prin* lectura critică, lucru deloc imputabil (privit retrospectiv) și cu atât mai relevant pentru felul în care critica anilor șaizeci urma îndeaproape evazionismul literaturii aceleiași perioade¹⁰. Operând o artificializare a fenomenului

avangardist, prin raportarea constantă la modernismul poetic, *Avangardismul poetic românesc* rămâne un exemplu veritabil de *close-reading*, pe care niciun alt critic literar aplecat fenomenului nu l-a mai abordat într-o manieră atât de exhaustivă.

Antologia dedicată avangardei românești, coordonată de Marin Mincu, a apărut în trei ediții, fiecare dintre ele sugestivă prin prezentare: cea din anii '80¹¹ conține un studiu introductiv (care va suferi puține modificări de-a lungul reeditărilor), simptomatic pentru lectura critică *livrescă* a avangardei (voi detalia mai jos); cea de-a doua ediție adaugă un subtitlu nou (*De la Urmuz la Eugen Ionescu*) și un fragment despre Paul Celan, precum și cele opt poeme și opt prozopoeeme scrise în limba română de către poetul de expresie germană¹²; în sfârșit, a treia ediție¹³ schimbă doar subtitlul: [*de la Urmuz la Paul Celan*]. Studiul introductiv, semnat de Marin Mincu, pornește de la distincția lui Angelo Guglielmi dintre „avangardă” (ca fenomen distructiv) și „experimentalism” (ca fenomen constructiv) pentru a schimba centrul de greutate al fenomenului: altfel va arăta avangarda în anii '80 odată cu această schimbare de percepție, rapid reperată de către scriitorii optzeciști, care vor găsi, în avangardiști, niște precursori absolut onorabili pentru experimentele lor textualiste: „Antologia de față propune o *selecție funcțională* a avangardei literare românești, încercând să realizeze un *act de istorie literară* absolut indispensabil pentru înțelegerea evoluției formelor de expresie poetică actuale”¹⁴. Impunerea unui caracter „experimentalist” al avangardei, cu valență anticipatoare în raport cu paradigmele poetice postbelice, dă seama de o strategie destul de transparentă de auto-legitimare¹⁵. Aceeași simptomatologie este găsită și în ediția a doua (1999), în care întâlnim următoarea informație în *Nota asupra ediției*: „Am adăugat în această nouă ediție textele în limba română ale lui Paul Celan, mai ales pentru a *documenta* apartenența acestuia la suprealismul românesc”¹⁶. Anexarea lui Paul Celan în

7. Vezi Ion Pop, *op. cit.*, p. 10: „Între negație ca punct de plecare și noutate ca termen final, rămâne de cercetat o întreagă zonă de tranziție, ce se identifică cu însuși procesul de naștere al formelor noi, zonă tulbură, indecisă, timp al eferescenței, în care vechile forme nu mai pot fi recunoscute, iar cele noi nu s-au născut încă”.

8. Vezi, în acest sens, și capitolul lui Andrei Terian, *Avangardismul poetic românesc. Un studiu de caz și consecințele sale*, în care, în mod interesant, criticul sibian nu îi impută autorului *Jocului poeziei* grila modernistă de interpretare, ci faptul că nu a dus-o până la ultimele consecințe (*Critica de export*, București, Muzeul Literaturii Române, 2013, p. 235–244).

9. Vezi Ion Pop, *op. cit.*, p. 45.

10. De altfel, Ov. S. Crohmăniceanu (*Ion Pop – Avangardismul poetic românesc*, în *România literară*, anul II, nr. 28 (40), 10 iulie 1969) i-a reproșat (la acea vreme) debutantului faptul că nu și-a racordat demersul la contextualizare istorico-socială („a

trecut cam prea ușor peste avatarurile raporturilor avangardei cu mișcarea revoluționară”), dar și că nu a considerat expresionismul ca făcând parte din avangardă.

11. Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, București, Minerva, 1983.

12. Marin Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Eugen Ionescu*, ediția a II-a, București, Minerva, 1999.

13. Marin Mincu, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Constanța, Pontica, 2006.

14. Marin Mincu, *Avangarda literară românească, ed. cit.*, p. 55.

15. Are dreptate Ovidiu Morar (*Avangardismul românesc, ed. cit.*) să amendeze acest demers auto-legitimator, invocând, totodată, și un ecou protocronist (în cazul edițiilor ulterioare).

16. Marin Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Eugen Ionescu, ed. cit.*, p. 70.

avangarda românească, dublată de asimilarea anacronică a avangardei istorice sub cupola „experimentalismului”¹⁷, trădează o apetență protocronistă existentă dincolo de orice dubiu. Pe urmele acestui derapaj, o întreagă serie de anexări celaniene a avut loc în exegezele ultimilor ani¹⁸. Cu toate rezervele pe care demersul lui Marin Mincu le poate prezenta însă, apariția în anii '80 a antologiei coordonate de el rămâne un eveniment catalizator pentru parcursul receptării avangardei istorice. Pentru prima dată în istoria receptării fenomenului avem de-a face cu o lectură critică în cheie livrescă (dincolo de coloratura protocronistă rămâne evidentă lectura textualistă), chiar dacă doar în plan formal. Netrecând peste valențele prin care se forțează anexarea avangardei la noile materializări poetice (optzecismul), prin invocarea (doar) a laturii constructive a curentului, recuperarea prilejuită de apariția antologiei lui Marin Mincu marchează, totuși, un punct de cotitură necesar în receptarea avangardei românești.

În sfârșit, un ultim volum care merită discutat din perspectiva rolului cultural pe care îl are în receptarea avangardei istorice românești este *Avangarda românească și complexul periferiei*. Pornind, cvasi-programatic, de pe o poziție cel puțin sceptică, Paul Cernat ajungea să justifice aproape involuntar premisele obiectului de studiu. Sensibil (și perceptiv) atât cu privire la condiția periferică a literaturii de început a anilor 2000, cât și în legătură cu avangarda istorică, demersul lui Paul Cernat oferă o perspectivă integratoare asupra avangardei, recuperând fenomenul nu prin lectura poeziei avangardiste sau prin analiza manifestelor și a strategiilor retorice, ci prin contextualizarea socio-politică și culturală a fenomenului avangardist aproape până la identificare generaționistă. Nu ruptura îl interesează pe Paul Cernat atunci când studiază avangarda

românească, ci discursul identitar din spatele acesteia, pozițiile politice și, nu în ultimul rând, raporturile ideologice cu *establishment*-ul autohton. Epuizând toate resursele documentare ale fenomenului, și asta în condiții de libertate totală și de deschidere față de multiplele ramificații ideologice prin care avangarda s-a legitimat cultural, Paul Cernat reușește o recuperare documentară cvasi-exhaustivă, fără ca informațiile oferite despre avangardă să eclipseze posibilitatea unor discuții viitoare, cu toate datele pe masă. În același timp, dacă acceptăm faptul că douămiismul reprezintă prima „neoavangardă” autohtonă adevărată, demersul lui Paul Cernat nu face decât să dubleze editorial această etapă finală, de naturalizare, a avangardei istorice. În același timp, rămâne de interes și deschiderea pe care o face criticul atunci când raportează avangarda românească la cele din Estul Europei, lăsând astfel loc unor noi perspective de abordare a unui fenomen ce nu se lasă clasat.

Breșe neoavangardiste

De cealaltă parte, a (re)materializărilor literare ale (măcar) spiritului avangardei istorice, lucrurile cunosc o diversitate surprinzătoare. Caz atipic pentru întreaga literatură română, generația războiului (Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Virgil Teodorescu, Mihail Crama, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Mircea Popovici, Ștefan Popescu ș.a.) a fost una a condamnării biologice. Născuți în interbelic și cu o primă tinerețe literară la răspântia dintre două dictaturi, autorii generației războiului au descoperit în înaintașii imediați (avangarda istorică) începuturile unui veritabil desen în covor al poeziei militantiste, terminat mult prea repede, în linii grotești, odată cu venirea dictaturii comuniste. Pentru generația războiului, lirica avangardelor „avusese ecou mai mult judiciar decât literar. Inconformismul avangardei era mai mult artistic. Abia cu Stelaru, Tonegaru și Geo Dumitrescu (...) poezia își crește doza de libertate și nonconformism etic. Cabotinismul și histrionismul sunt o caracteristică a acestei noi generații avangardiste, pe care realismul socialist o va devora aproape în întregime”¹⁹. În privința generației războiului, angajarea poetică ține de raportarea acestora cu realitatea celui de-al Doilea Război Mondial. Actul poetic militant împotriva războiului al acestor autori nu se încheie odată cu concretizarea „păcii socialiste”, ci va fi substituit cu atacuri ironice anticomuniste prin virajele poetice din anii '70. În acest caz, poezia lui Geo Dumitrescu pare să realizeze

17. Ovidiu Morar (*Avangardismul românesc, ed. cit.*, p. 20) explică excelent anacronismul demersului lui Marin Mincu: „Dacă acest efort de recuperare a avangardismului românesc nu poate fi decât lăudabil, discutabilă e totuși tentativa criticului de a-l asimila cu «experimentalismul» teoretizat de Angelo Guglielmi, cu referire exactă la un fenomen literar-artistic specific anilor '60, așadar posterior avangardei istorice (avem, se pare, de-a face cu o nouă teorie protocronistă) [...] E regretabil cum de dragul teoriei este sacrificat și în acest caz adevărul”.

18. Cu toate că nu aderă la apropierea poeziei celaniene în cultura literară românească, Paul Celan e un caz interesant de scriitor „anațional”, a cărui biografie nu poate fi separată de experimentele lui poetice și a cărui etapă românească nu poate fi, în consecință, ignorată. Vezi, pentru două studii monografice onorabile dedicate experienței românești a lui Celan, Andrei Corbea, *Paul Celan și „meridianul său”. Reperve vechi și noi pe un atlas central-european*, Iași, Polirom, 1998, Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Art, 2008.

19. Nicolae Manolescu, *Istoria literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45, 2007, p. 938.

„o buclă completă: ea se angajează prin ironie împotriva războiului, apoi militant în favoarea comunismului pentru a se reangaja, în fine, prin ironie împotriva acestuia din urmă”²⁰. Tardivi în privința reangajării poetice, poeții generației războiului devin ei înșiși exponenții unei „ironii tragice”, căci, decepționați de eșecul utopiei socialiste, ajung să se reangajeze poetic într-un mod „neloial” în fața cauzei politice, dar fidel în continuare realității²¹. Receptată mixt, fie ca poezie-anexă a interbelicului prin care realismul socialist este anticipat²², fie ca pe o mutație majoră, alimentată de experiența războiului²³, „generația ’40” reprezintă un caz particular al reiterării fenomenului avangardist autohton.

Probabil cea mai productivă generație literară „neo-avangardistă” (chiar dacă nu și cea mai împlinită) este cea a anilor ’80. E interesant cum o grupare precum cea a optzeciștilor e promițătoare, din punctul de vedere al alonjei teoretice, doar în formula antologiei *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*. Luați individual, se poate lesne observa că autorii textelor teoretice adunate în *Competiția continuă...* au depins, în marea lor majoritate, de afilierea la curentul optzecist. Curentul optzecist, pe de altă parte, a depins mereu de o legitimizare teoretică și de o afiliere la un curent de gândire occidental. Odată cu începerea discuției despre postmodernism (inițiată în 1986 în numerele 1 și 2 ale *Caietelor critice*), se putea vorbi și despre un postmodernism autohton, cu toate elementele pe care le implică această diferențiere, așa cum observă și Liviu Petrescu: „postmodernismul literar românesc nu trebuie văzut ca un fenomen de «mimetism» cultural; fiindcă, ceea ce este cu deosebire evident, mai cu seamă în cazul scriitorilor «optzeciști», este efortul lor de a oferi nu un model cosmopolit al postmodernismului, ci unul organic, care să se afe, adică, în concordanță cu anumite tradiții literare și linii de evoluție din literatura română”²⁴. Așadar, un postmodernism suprapus parțial curentului optzecist, având propriul postulat prin care să se individualizeze: prevalența asupra unei poetici a prozei scurte în dauna poeticii romanului, autenticitatea, afirmarea unei poetici de tip non-mimetic (simulacru), postulatul unui „nou umanism”, al unui „nou antropocentrism”²⁵.

20. Corina Croitoru, *Politica ironiei în poezia românească sub comunism*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2014, p. 87.

21. Vezi *Ibidem*, p. 93–119.

22. Vezi Ana Selejan, *Poezia românească de tranziție (1944-1948)*, București, Cartea Românească, București, 2007.

23. Vezi Emil Manu, *Generația literară a războiului*, Editura Curtea Veche, București, 2000.

24. Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Paralela 45, 2011, p. 204–205.

25. *Ibidem*, p. 205–207.

Confuzia legată de existența (sau nu) a unui postmodernism autohton a fost de la început alimentată atât de critica vremii, cât și de optzeciști²⁶, chiar dacă o mutație a literaturii române a început să aibă loc dinainte de ivirea termenului în spațiul autohton, după cum observă Carmen Mușat: „prozatorii marcanți ai generației ’80 au început să vorbească despre o schimbare majoră în modul de a scrie și de a gândi literatura cu mult înainte ca termenul de «postmodernism» să pătrundă în vocabularul literar sau în conștiința critică de la noi”²⁷.

De asemenea, s-a tot vorbit, în analizele asupra fenomenului optzecist, despre cum generația ’80, surprinzător de efervescentă și de productivă, atât în plan literar, cât și teoretic (în pofida contextului politic al spațiului autohton), nu a reușit să se concretizeze într-o generație la fel de puternică precum cea a șaiszeciștilor. Aceeași percepție poate fi observată și la membrii din interiorul generației. Nu o dată, de pildă, Gheorghe Crăciun vorbea despre generația ’80 în termeni de ratare, incomoditate, dezamăgire. Într-un interviu dat revistei *Observator cultural* în 2004, acesta deplânge nu literatura unei generații care îl conținea și pe el, ci lipsa unei viziuni colective care ar fi putut așeza proiectul optzecist pe o poziție de valoare simbolică cel puțin la fel de mare ca cea a generației precedente: „(...) nu sunt dezamăgit de literatura colegilor și prietenilor mei, care reprezintă – n-am nici o îndoială – cea mai vie manifestare a spiritului creator din toată literatura noastră postbelică, ci de faptul că noi toți n-am fost în stare (...) să înțelegem mai bine – ca niște adevărați europeni – ce vrem de la literatură (și ce vrem în particular de la literatura română) și să acționăm (să scriem) în consecință”²⁸.

De altfel, aceeași atitudine o găsim și în prefața primei ediții a *Competiției continue* (1994), cea mai importantă antologie a generației ’80. Chiar dacă, sub aspect creativ (prin finalitatea actului creator), generația ’80 s-a deosebit de avangarda istorică, animozitățile

26. Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 16–17: „Faptul cel mai interesant de semnalat și, în același timp, de domeniul simplei evidențe, este soluția generală pe care teoreticienii și observatorii români ai fenomenului o oferă de comun acord propriei lor neliniști conceptuale: postmodernismul este indexat la noi, fără oscilații, în asociere cu o anumită manieră de creație și, ulterior, cu un anumit tip de sensibilitate, respectiv cu cele proprii generației ’80. (...) Prea rapidă expediere a problemei este favorizată de optzeciștii înșiși, care se declară, de la primele lor texte, post-moderni, descoperind în afilierea la noul concept o metodă de individualizare generaționistă”.

27. Carmen Mușat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, București, Cartea Românească, 2008, p. 82.

28. În „Observator cultural”, nr. 4, 2004, reluat în Gheorghe Crăciun, *Teatru de operațiuni*, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 217.

din interiorul grupării au fost totuși un punct comun: „Generația '80 se dovedește o generație incomodă chiar și pentru sine. O generație care se subminează din interior. La mijloc sunt orgolii, vanități, incompatibilități valorice și temperamentale, poate și interese”²⁹. Probabil cea mai pertinentă simptomatologie a „eșecurilor” generației '80 o oferă același Gheorghe Crăciun, care face o foarte subtilă analiză a receptării fenomenului optzecist: „Într-un context în care compromisurile postbelice ale unor mari scriitori români interbelici și petele roșii din bibliografia creatoare a multor contemporani considerați de prima linie se constituiau într-un profund, deși nemărturisit, complex de vinovăție a breslei intelectuale, intransigența morală și indiferența optzeciștilor față de «valorile» și temele promovate de propaganda ceaușistă au fost percepute ca o șansă a unei posibile redempțiuni”³⁰. Generație revendicată cât se poate de explicit din avangardele literare (în dimensiunea angajării literare și a introducerii literaturii în praxisul cotidian), optzecismul nu a reușit să își concretizeze dezideratele generaționiste. Odată cu anii '90, multiplele coagulări intrageneraționiste au dat naștere la serii de multiplicități și de individualități care încercau să se distingă tot mai pregnant între ele. Libertatea câștigată după revoluție nu a prilejuit o coagulare definitivă a unei generații literare impecabil pregătite teoretic, cât a îndemnat fiecare autor să ia calea proiectelor individuale.

Deși cu un suport analitic relativ subțire (în ciuda existenței câtorva studii de sinteză, douămiismul încă nu are o lucrare care să o cuprindă exhaustiv, deși tentative au existat), generația milenaristă e un fenomen încheiat, clasat, cu un profil generaționist foarte pertinent trasat în câteva intervenții critice. Se cuvine să stăruim asupra contextului social pe fundalul căruia acest fenomen a luat naștere, precum și a poziției douămiismului față de tradiția literară a secolului XX. Cea mai potrivită descriere a douămiismului, din prisma raportului pe care literatura îl are cu societatea, e făcută de Grațela Benga, pe urmele câtorva aproximări intuite de Ștefania Mincu în lucrarea ei despre poezia douămiistă³¹. Intuind în atitudinea negaționistă a generației un puternic aspect de răspuns imunologic, autoarea prezintă, în linii mari, profilurile societății care a dat naștere literaturii anilor 2000: „În pragul noului mileniu, societatea românească era descumpănită, dezorientată, dezamăgită. O parte a ei s-a

retras în dezabuzare, o alta a virat spre retorismul agresiv al extremelor. Politic, apropierea noului mileniu scotea la suprafață artefacte din vechiul timp al autoritarismului. Economic și social, regresul era de netăgăduit, cu impact major asupra nivelului de trai. Mental, dădea proporții unei crize care depășise stadiul latenței. Literar, această criză impunea o schimbare de cod – care, pe de-o parte, voia să se definească în opoziție cu optzecismul textualist și, pe de altă parte, prelua componenta agresiv-colocvială a discursului socio-politic. Scrisul tinerilor nu reflectă contactul cu o realitate socială dezamăgitoare, ci e menit să se exprime împotriva acestei realități. E similar unui răspuns organic la un atac viral asupra trupului”³².

Pe urmele acestei teorii a răspunsului imunologic, generația douămiistă poate fi înțeleasă ca fiind în totalitate reactivă. Există, în cazul acestei literaturi, o adevărată dialectică a negativității care, deși în plan formal poate fi circumscrisă unei tradiții avangardiste a negației, ea este totodată subsumabilă unui fenomen social mai larg. Întreaga producție literară a anilor 2000 reprezintă răspunsul dat unei societăți având grave probleme sistemice, fie că vorbim de vehemența literaturii fracturiste, de greața existențială a biografismului minimalist sau de relativul evazionism în estetic al filonului neoexpresionist. O altă dimensiune în jurul căreia operează principalele poetici douămiiste e cea a limbajului. Mutația la nivelul limbajului poetic vine atât pe fondul unei lipse de resorturi lingvistice (limbajul insuficient, care nu poate reda fidel starea generală a exasperării poezilor), cât și datorită contaminării generale a limbajului cu noile scheme mass-media: „*Limbajul radical*, surprins în propria-i suferință, este *excesiv și face semn prin exces* că nu este pur dejectiv, nici «pornografic» (în mod «programatic»), ci se opune *conștient* (...) unor trăsături identice ca turnură, din real: escamotării problemelor stricte ale vieții de către puterea devenită difuză, nelocalizabilă, virtuală; tergiversării metaforice; imposibilității de a mai fi «actant» sigur în propriile acte și confiscării identității (...); pactului real, devenit *pact ficțional*: de aceea douămiistii tind să denunțe orice pact ficțional specific în genere scrisului, capotând la limită, în identificarea «nudă» cu realul sau, dimpotrivă, în ficțiuni imposibile și inacceptabile, aberant patologice. Modelele «pozitive» și «continuitățile» sunt căutate acolo unde nu ne-am așteptat. Douămiistii impun mai ales ruptura și nu continuitatea. Acolo unde ei acceptă niște «afinități», acestea nu sunt de ordin estetic, ci sunt niște *modele de radicalitate*, (...) niște *hybris*-uri ale literarului (...), niște modele *à rebours*”³³ (subl. în text). Resimțind

29. Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă*, Ediția a II-a, Pitești, Paralela 45, 1999, p. 500.

30. *Ibidem*, p. 499.

31. Vezi Ștefania Mincu, *Douămiismul poetic românesc*, Constanța, Pontica, 2007, p. 14–15.

32. Grațela Benga, *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016.

33. Ștefania Mincu, *op. cit.*, pp. 15-16.

rolul esențial al limbajului în această „luptă”, douămiști ajung să recurgă atât la strategiile scandalului (din punct de vedere al stilului), cât și la revenirea la un limbaj cât mai elementar, la o regresie în liminal a codului lingvistic (din punct de vedere discursiv). Reactiv prin excelență, limbajul douămiist „este etajul experienței de la care se poate reacționa cel mai rapid la agresivitatea zilei, într-un discurs de «referință plată, integrală» și care poate răspunde nevoii urgente de nouă «autenticitate»³⁴.

Nu în ultimul rând, dimensiunea negatoare a douămiismului trebuie înțeleasă și în contextul unei acute nevoi de *reontologizare a discursului*. Chiar dacă această nevoie este direct preluată de la optzeciști, așa cum „autenticismul” e preluat, pe urmele trăirismului interbelic, de la Mircea Nedelciu, tranzitivitatea limbajului e moștenită de la Gheorghe Crăciun pe urmele lui Tudor Vianu, iar „coborârea poeziei în stradă” e preluată de la optzecism, pe urmele lecției date de „generația războiului”, a spune că „nerăbdarea militantă nu își acordă, însă, răgazul retrospectiviei”³⁵ din simpla rațiune de a considera douămiismul ca un urmaș natural al optzecismului nu ține seama de evidentă

ruptură care a avut loc (și care a fost explicit anunțată în *Manifestul fracturist*) între douămiști și optzeciști. În acest context, o „integrare, pe toate palierele, a negației, în chiar proiectul și rezultatul actului creator”³⁶ a poeziei douămiiste vine din nevoia de a reinvesti discursul liric cu ontologie. Totodată, esențial pentru înțelegerea douămiismului ca ruptură este schimbarea frontului de luptă: „Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literatura. Spre deosebire de ofensiva postmodernilor, care încercau să-și legitimizeze poezia prin utopia unui *telos* literar, a unui «progres», în planul formelor (...), generația 2000 își revendică o *legitimare existențială*. Altfel spus, înainte de a defini literatura ca pe o formă de artă, ei o văd ca pe o *formă de trăire*”³⁷. Așadar, în cazul milenariștilor, nu atât o evoluție firească a formulei poetice, cât o dinamizare a blazării optzeciștilor a avut loc, cu atât mai mult cu cât tranziția anilor '90 a marcat un moment de cumpănă cauzat de emergența pluralităților culturale/ identitare, fenomen căruia douămiismul i-a răspuns cu o radicalizare incontestabilă, manifestată în proiecte concrete, chiar dacă (la fel ca în cazul avangardelor...) efemere.

34. Ion Pop, *În jurul „generației 2000”*, în *România literară*, nr. 18, 2005.

35. *Ibidem*.

36. Ștefania Mincu, *op. cit.*, p. 175.

37. Andrei Terian, *Esențială pentru noua generație este schimbarea frontului de luptă. Miza milenariștilor pare a fi doar în subsidiar literară*, în *Caiete critice*, nr. 2–3, 2005, p. 127.

Rodica Ilie

O MICRO-ISTORIE A UNEI FORME LITERARE. MANIFESTUL LITERAR – DE LA LEGITIMARE LA STAZĂ Protoistoria manifestului literar

SYNOPSIS

This paper aims to establish how a specific discursive model came about in the 20th century, to wit, texts which functioned as poetics, rhetoric and as two-pronged engagement: aesthetic and ideological. The literary manifesto and its sources (prefaces, ars poetica, programmatic texts, aphorisms, divagations, illuminations) become species of the reflexive discourse, with its critical, autotelic and autoreferential facets which, more often than not, are highly aestheticized, more so than the works proper. Our analysis ranges from Baudelaire's prefaces to the Dada manifestoes and addresses their metamorphoses, nuanced to the effect of the stasis produced by the Surrealist poetics and ideology.

Retorica și structura manifestului literar de la sfârșitul secolului al XIX-lea își află originile în câteva modele ale discursului teoretic al romantismului și al modernismului francez. Astfel, odată cu romantismul, literatura își revelează înclinația spre teoretizare, spre o conștiință critică afiliată organic actului creator. Notația eseistică, prelegerea, prefața, scrisorile, textele programatice, aforismele, *divagațiile* devin specii ale discursului extraliterar care dezvoltă o aură ce înconjoară literatura propriu-zisă, asigurându-i acea reflexivitate care la început păstrează ca funcție afirmarea schimbării de sensibilitate, notarea simptomatică a noilor tendințe, motivarea necesității detașării de vechile modele, recuperarea unei tradiții și/sau abrogarea unor ierarhii, explicitarea noilor metode ale artei. Toate aceste aspecte intrinsec prezente în fiecare dintre formele paratextuale enumerate mai sus vor fi perpetuate din teoriile romantismului în doctrinele estetice moderniste, chiar dacă majoritatea poezilor boemei nu fac din scrierea teoretică un sistem.

Romantismul, o „avangardă” conștientă de sine, deschide un câmp al disputelor literare mai cu seamă pe terenul dramaticului. Astfel, prefețele lui Victor Hugo la *Hernani* sau la *Cromwell* contestă normativizarea

poeticilor clasicismului, afirmând o nouă categorie a frumosului, dinamitând cadrele rigide ale acestuia, prin elemente noi, contradictorii, sublimul fiind însoțit de termeni oponenti, precum grotescul, ridicolul – care se vor autonomiza în spațiul esteticului – armonicul fiind potențat, dar și obliterat de dizarmonic, puritatea de impuritate. Estetica romantică se precizează în texte ce conțin germenii manifestului literar, o viziune programatică susținută retoric de o implicare specială, un proiect de renovare culturală motivat prin ruptură și atac: „Să dăm cu ciocanul în teorii să sfărâmăm altarul artei!”, îndeamnă Victor Hugo în prefața dramei *Cromwell* într-o evidentă înflăcărare de natură antiliterară. Reacțiile antiformaliste, anticlasicizante se regăsesc de asemenea și în prefața lui Wordsworth la volumul *Balade lirice*. Aici semnatarul caută să expliciteze opțiunile proprii la nivelul revoluției de limbaj pe care o propune, democratizând codul poeziei, renunțând la artificiozitatea prozodică, la prețiozitatea modelelor manieriste, Apropierea de „dimensiunile tranzitive” (Gh. Crăciun) ale comunicării poetice este atât o problemă rezolvată metadiscursiv, cât și o practică implicită a scriiturii propriu-zis literare. Prozaizarea discursului romantic prin poetul englez pregătește o reacție

echivalentă în paradigma modernistă, prin Rimbaud, Lautréamont și Whitman.

Chiar dacă reflexivitatea paradigmei teoretice romantice nu va impune manifestul ca formă autonomă, specifică, ea pregătește premisele pentru scrierile estetice ale lui Baudelaire, pentru epistolele rimbaldiene cu certă valoare programatică și pentru manifestele simbolismului, umanismului, unanimității din acea „la belle époque”. Forme incipiente, scrierile eseistic-teoretice ale romanticilor ecolează totuși în discursul vizionar al tuturor moderniştilor, pentru ca indirect să producă modele extinse și radicale în avangarda istorică europeană, dar și în modernismul hispano-american.

O retorică înflăcărată a protomanifestului romantic nu poate să nu-i recunoască printre campionii diseminării ideilor novatoare pe frații Schlegel, pe Novalis – care prin notațiile concis-gnomice, aforistic-teoretice, de metodă intelectuală și simultan revelatoare a unei filosofii a creației îl pregătește pe Mallarmé, iar mai târziu îi asigură un *pattern* rescrierii aforistic-ironice, gnostic-derizorii discursului manifestului dadaist, care glosează, comentează, divaghează într-o manieră evident antimallarméană – pe Coleridge – care prin teoria diferențială despre fantezie-imaginație îl va pregăti pe Baudelaire – pe Musset, Lamartine, Vigny – scriitorii care vor servi revoltatului Rimbaud drept contramodelle (modele neputincioase ale profetismului accidental, epuizat), drept ținte ale frondei, modele ce determină un discurs devastator, anarhic, ce anatemitizează tradiția, ajungând la injurii, sarcasm, decanonizarea și articularea unor anticanoane (precum vom găsi în a doua scrisoare a vizionarului ori în manifestele suprarrealiste).

Cu toate că nu ne propunem aici să analizăm îndeaproape aceste scrieri care au constituit fundamentul pe care s-a dezvoltat conștiința critică a modernității, trebuie subliniat că fără gândirea teoretică a romanticismului, modernismul nu ar fi avut aceeași anvergură polemică, fără accentele sale profetico-poetice vârstele ulterioare ale culturii nu ar fi avut profilul pe care l-au revelat. Conform lui Caius Dobrescu (1998), nici modernismul și nici avangarda nu au reușit în fapt să depășească proiectele titanice ale romanticismului mistic și magic, cu toate că au căutat din răspuțeri să îi ofere un contramodel.

Un contrapunct – discursul critic al modernității

Odată cu Baudelaire discursul teoretic dobândește caracter de revendicare a unei poziții elitare a artei. Chiar dacă scrierile sale estetice sunt împărțiate

în *Saloane*, în *Pictorul vieții moderne* și în prefețele la *Florile răului* și la *Mici poeme în proză*, acestea reușesc să contureze o atitudine, să impună o viziune coerentă despre artă, fără intenția de a articula însă un sistem. În esență, Baudelaire va ilustra faptul că tehnica fragmentarului funcționează nu doar la nivelul scriiturii poetice, ci și la cel al racordurilor teoretice. Vom vedea că încercările de prefațare a volumului *Les Fleures du Mal* devin schițe de manifest poetic, aflate în relație de contiguitate cu viitoarea doctrină din *Pictorul vieții moderne* (1863), eseu dedicat lui Constantin Guys.

Generate de un răspuns simptomatic la discursul modernității empirice, scrierile baudelairiene se afirmă ca un contradiscurs sceptic, antifilistin la „ideea burgheză de modernitate”, așa cum apare ea în conceptul lui Matei Călinescu. Preluând din estetica lui E. A. Poe critica progresului, Baudelaire face din modernitatea capitalistă, solară, a cultului pentru tehnologie, pentru timp și rațiune o substanță informă și derizorie, din care poetul trebuie să extragă acea chintesență transtemporală care să îi asigure accesul la o „estetică a permanenței” (M. Călinescu, 1995, p. 15). Chiar din primul paragraf al primei prefețe virulența tonului teoreticianului impune o percepție acută asupra modernității ca mondenitate, înțeleasă în calitatea sa de prezent, de actual, deteriorând mitul noului, pe care de altfel îl cultiva prin reprezentări corelative (moda, *dandy*-ul, *chic*-ul): „Franța trece printr-o fază de vulgaritate. Paris, centru și iradiere a prostiei universale. În ciuda existenței lui Molière și Béranger, nu s-ar fi crezut vreodată că Franța va merge atât de repede pe calea *progresului*. – Problemele de artă, *terrae incognitae*”. Ca și maestrul său american, Baudelaire consideră că adevărata valoare a progresului nu constă în reflectarea sa în realitatea nemijlocită, nu se bazează pe condiția sa materială, pe contingenta și pe pragmatismul său tehnic, ci progresul depinde mai ales de modul său de reflectare în subiectul modern, procurând acea stare de „elevație spirituală”. Poezia modernă, să nu uităm, era definită de Poe „Creație Ritmică de Frumusețe”, ea asigurând devenirea, transformarea progresivă a cititorului și, concomitent, a ideii de frumos. Tocmai din aceste sensuri pe care Baudelaire le atribuie implicit progresului, reiese însăși semnificația esteticii sale antiburgheze, o estetică insolită și insolentă, a „plăcerii aristocratice de a dispăcea”. Autorul ei intenționează să disconforteze gustul mediocru, să scoată opera de artă de sub imperiul mărfii (Walter Benjamin) și pe artist de sub teroarea orizontului de așteptare burghez, întreținând implicit, la toate aceste trei nivele (autor, produs estetic, beneficiar) o filosofie

de tip aristocrat, o motivație a elevației și evident a progresului moravurilor.

Nefăcând din scrierea paratextuală o vocație, Baudelaire păstrează / conservă autoritatea literaturii, chiar dacă în prefețele sale oferă germeii dezvoltărilor ulterioare ale teoriilor moderniste ale artei. Cele patru prefețe sunt protomodele ale manifestului literar, ele conținând câteva dintre *narațiunile canonice* / dintre invarianții teoretici sau dintre convențiile acestuia: critica progresului, antinaturalismul sau gustul pentru artificial, producția artistică antimimetică, frumosul incongruent cu valorile burgheze, idealismul utopic și implicit relativismul modernității, întreținute de *mitul noului*, al *modei*, al *surprizei* / *surpinzătorului* (*uimitorului*), creația autosuficientă – derivată de la concepția lui Poe asupra artei, al cărei delegat este poemul *per se* –, autoreferențialitatea și fragmentarul, *mitul cititorului* și problemele intrinseci ale receptării operei de artă a modernității.

Prin afirmațiile sale din ultima eboșă de prefațare a *Florilor răului*, Baudelaire ne oferă certitudinea că textele sale nu pot avea nimic în comun cu voința dogmatică a manifestului, că el detestă de fapt spiritul militarist, doctrinar și congruent al mișcărilor aflate „în avangardă”, precizând malițios care este sensul nonconformismului disciplinat de emblemele militare. Acțiunea sa antisistemică și antidogmatică se traduce în termenii amoralismului, ai contradidacticismului și ai ateologicului:

„Neprihănit ca hârtia, sombru ca apa, înclinat spre cucernicie ca o copilă la prima ei împărtașanie, inofensiv ca o victimă, nu mi-ar plăcea să trec drept un desfrânat, un bețiv, un nelegiuit și un asasin. (...) Nu doresc nici să demonstrez, nici să uimesc, nici să distrez, nici să conving. Sunt nervos, am toanele mele. Aspir la un repaus absolut, la o noapte continuă. Poet al voluptăților nebunești ale vinului și ale opiumului, nu mi-e sete decât de-o licoare necunoscută pe pământ și pe care însăși farmaceutica celestă n-ar putea să mi-o ofere; de-o licoare ce n-ar conține nici vitalitatea, nici moartea, nici excitația, nici neantul”.

Prin atitudinea sa nonconvențională, Baudelaire rupe cu tradiția teoretică articulată a romantismului, se distanțează de intențiile programatice și de luările de poziție din dezbaterile furtunoase al vechilor cu modernii, aducând un concept critic de sinteză, care încheie pentru totdeauna această dispută intelectuală pusă în termenii separației, ai comparației și rupturii

a două vârste culturale care nu fac decât să se reflecte una pe / prin alta, ambiguizând figura piticilor și a uriașilor prin modul generic de recanonizare și reevaluare a trecutului. Un Apollinaire îi poate sta alături, prin teoriile sale ce includ în proiectul modernității *surprizei* și aura clasicității. Un T.S. Eliot și Ezra Pound se află, de asemenea, în aceeași descendență a unui modernism de sinteză și de altoire culturală pe structurile tradiției europene. Până și Breton, vom vedea, recuperează la nivel implicit teoria modernității baudelairene, construind și reconstruind succesiv o tradiție a libertății, a riscului și a aventurii, în funcție de dictatul fugar al prezentului, în funcției de simpatiile tranzitorii ce-i asigură dramatism mișcării.

Deși se teme să nu genereze modele, Baudelaire ajunge unul dintre cele mai fecunde spirite poetico-teoretice ale modernismului, personalitatea sa adună sub imperiul influențelor pe care le exercită atât simbolismul, cât și expresionismul, atât spirite care se vor legitima de la profilul esteticii sale, cât și pe cei care se distanțează, generând un curent de compensație dezestimizantă, vitalist-naturistă, primitivist-energetistă.

Modernitatea critică din viziunea lui Rimbaud aduce cu sine retorica violenței prin „scrisorile vizionare”, prin atitudinea sfidătoare a *Sezonului în infern*. Voința lui Baudelaire a fost ca prin intermediul scrierii acelei „cărți abominabile” a distilării *florilor răului* – așa cum și-o autodefineste autorul ei – să ajungă la necunoscut, anticipând aventura lui Rimbaud.

Dacă pentru rezolvarea problematicii eului alienat Baudelaire considera că adevărul se află în datele culturii, pe care o substituia imperativ naturii, prin cultul pentru artificial, prin „elogiul machiajului”, al frumuseții supranaturale, Rimbaud face o tentativă de recuperare violentă a forțelor stihiale din subiect, forțe supuse controlului rațiunii, directivelor moralei sau predicilor creștine, rigurozității, preciziei mecanice și sterilității voinței sociale. „*Sângele osândit*” re-irigă ființa, urcă și acaparează sufletul revoltatului care își procură voluptatea din sondarea elementarului, din exaltarea instinctului de cucerire și afirmare a libertății totale, fără limită. Iraționalul guvernat de setea cuprinderii integrale a eului plural va exploda în energii nebănuite, manifestându-se halucinant, în deliruri și spasme, în conversiuni și erezii, în blasfemie și în setea de mântuire. Numai că de această dată damnațiunea nu mai are valoare de sistem purificator, ca la Dante, spre exemplu. Conștiința subiectului rimbaldian rămâne tensionată, afectată de neputința concretizării soteriologice: „Am spus: Dumnezeu. Vreau libertatea

în mântuire: cum să mă țin pe urmele ei?”. De la o repudiere a modelului salvării se ajunge la recuperarea sa particulară, eretică, dar, în acea stare a unei conștiințe mereu dilematice, agonale și descentrate, rezultatul este la fel de incongruent precum deciziile eului. Contradicția se instaurează ca modul autentic de existență, legitimând revolta, scindarea și dezumanizarea (prin cultivarea unui suflet „monstruos”). Cunoașterea occidentală premodernă fondată pe unitatea eului și a conștiinței este deconstruită, invectiva demistificând falsitatea acesteia.

Cum demonul care inspiră verbul rimbaldian este „demonul revoltei și al distrucției” (Raymond, *ed. cit.* p. 88), prin energia acestuia se pune în aplicare bulversarea tuturor instituțiilor tradiției: ordinea statală, valorile burgheze, edificiul moralei creștine și prestigiul acesteia, ordinea economică și cultul progresului, „toate *produsele spiritului uman* sunt negate și ridiculizate” (*idem*), sunt supuse deriziunii și blasfemiei, anticipând spectacolul deconstrucției, al antiutopiei dadaiste. Exercițiul libertății pornește cu propria-i eliberare. Eul non-unitar se afirmă ca un suflet posedat, demonic, dar hiperconștient de situația crizei identității și de datoria celui care „s-a născut” și „s-a recunoscut poet”.

Deși înțeles ca „nonconformistul absolut, care distruge sistemele sau li se opune” (Raymond, p. 89-90), poetul oferă modernității estetice și implicit spiritului avangardei istorice modelul mitologic al *profetului*, constituindu-se în figura emblematică a „îngerului” sau a „magului” – așa cum se autodefinia –, având misiunea să dezorienteze (J. Rivière), să producă revelația supranaturalului, a exploziei de irațional în acea lume acaparată de rațiunea practică. „Un elan de nestăvilire îl mână în afara tuturor «corpurilor de doctrină», dincolo de formule, spre cucerirea unor stări primitive, în care sufletul individual, descătușat de propriile-i limite, restituie, într-o beție mistică, forțele sale universului” (Raymond, *idem*). Actul său este unul taumaturgic, de vindecare însă prin voluptatea monstruoșității, a beției dionisiace, a incongruențelor moduri de a fi. Practica vizionarului se orânduiește după legi suprapersonale, după dictatul forțelor abisale ce eliberează energii în fulgurații pre-formale, devansând logica și contravenind înseși normelor contradicției.

A vedea în Rimbaud o personalitate cu o voce inconfundabilă în discursul modernității este un exercițiu pe cât de justificat, pe atât de contradictoriu în relație cu propriile-i convingeri. Deși nu-și propune să ajungă nici măcar la exercițiul eseistic și critic-metodic al fragmentelor baudelairiene, autorul scrisorilor vizionarului lasă un testament poetic prin care se poate

spune că a direcționat și a mobilizat retorica avangardei fără puțința reînțoarcerii la calm, la echilibrul oarecum tehnic al maestrului. Spiritul aristocrat-clasic al teoreticianului modernității este înlocuit de impvizibilul faptei, al iluminării, de fascinația elocutorie a traducerii viziunilor.

Demitizând instanța gândirii raționale, Rimbaud pune în loc ceea ce mai târziu Breton va numi, pe urmele experiențelor revoltatului modernist, „prăbușirea intelectului”, acțiunea kratofanică a orchestrei ce izbucnește haotic și „trezește” la realitate subiectul posedat, făcându-l conștient de acest spectacol: „asist la înflorirea propriei mele gândiri: o privesc, o ascult: o lovitură de arcuș, și simfonia începe să răscolească adâncurile sau irumpe dintr-un salt pe scenă”. Cultivarea acestei gândiri ce se autonomizează, se scrutează și se cercetează va fi dezideratul rimbaldian capital.

Poezia deține rolul de modalitate de cunoaștere, de învățare de sine, fiind practica motivată existențial și în prologul către Satan al *Anotimpului în infern*. Scrierea poemului are tensiunea unui „jurnal”, din care poetul-posedat desprinde „câteva file” hidoase din „caietul [meu] de ființă blestemată”. Actul notării viziunilor corespunde unuia similar periplului dantesc, pelerinul se transformă pe parcurs, se modifică odată cu scrierea cărții, astfel încât, la final, va exclama, autentificând opera prin dramatismul creației: „M-am transformat într-o operă fabuloasă: mi-am dat seama că toate fapăturile au o fericire a lor dinainte hărăzită: acțiunea nu înseamnă viață, ci un anume chip de-a cheltui o putere oarecare, o enervare. Morala este slăbiciunea creierului./ Mi se părea că fiecărei ființe, *alte* vieți i se cuvin de drept”.

Existența prin carte și dincolo de cartea monstruoasă, prin scriitura unei „fantezii dictatoriale” ce transformă toate ipotezele, toate datele apriorice ale existenței face din experiența rimbaldiană o practică profetică pe care o vor experimenta atât dadaștii, care se construiesc pe sine în / prin spectacolul incongruențelor de limbaj, cât și suprarealiștii, exploratorii sinelui prin căile visului și ale dicteului automat, sau expresioniștii modalităților hiperemice ale transcrierii activității „eului perforat”, un „eu-rețea, cu experiența evadării, hărăzit tristeții” (G. Benn). Se observă limpede vulcanismul și renunțarea, aptitudinea declinului și vocația mântuirii fondate prin legea eului plural, ca reflexe și ecouri ale spiritului rimbaldian.

În exersarea delirantă a unor ipoteze de existență prin care vizionarul ajunge să se identifice cu „marele bolnav, marele criminal, marele blestemat și supremul Savant”, limbajul nu mai poate decât să constate și să

noteze parțial, incomplet și disonant, exacerbarea individualității, „Enormitatea devenită normă”. Se impune, așadar, renovarea codurilor, căci vizionarul recunoaște în limbaj un transportor spre ceva de dincolo de el și de simpla numire, „Limbajul acesta va fi un limbaj de la suflet la suflet, rezumând totul – miresme, sunete, culori – va fi gândire ce se agață de altă gândire și trage de ea. Poetul ar defini atunci cantitatea de necunoscut ce se trezește la vremea lui în sufletul universal: el ar da mai mult decât formula propriului său cuget sau decât un indiciu al marșului său spre progres!”. Rimbaud repetă o metanarațiune, rescrie, ca și Baudelaire sau Mallarmé, ca și Hlebnikov sau Breton, mai târziu, același *récit* al limbajului universal. Modul de a-l atinge este poate diferit, fiecare însă, în poeme sau în textele programatice (scrisori sau manifeste, eseuri sau „divagații”), reiterează aceeași tendință utopică, la fiecare existând apropierea poeziei de principiul muzical (fie prin echivalențe, corespondențe, traducere a unei „sorcellerie évocatoire”, fie prin elaborarea unei arhitecturi sonore prin care, finalmente, poetul „cedează inițiativa cuvintelor” sau prin intermediul subtiliei execuției a unei partituri cosmice ori prin raporturi aleatorii fondate de un progresism al hazardului).

Progresul, un mit secund al modernității, apare în imaginarul rimbaldian sub aceleași baudelairiene accente ce-i subliniază derizoriul, perisabilul și semnificația peiorativ-critică. În opoziție cu această viziune, autorul *Anotimpului în Infern* consideră că datoria poetului este de a deveni „cu adevărat un multiplicator al Progresului!”, al cunoașterii, în sensul platonician, recucerindu-și dreptul de „cetățean” în patria ideilor.

„Viitorul va fi materialist, precum vezi. Întemeiate pe Număr și pe Armonie, aceste poeme vor fi menite să dăinuie. În fond, ar fi din nou Poezia greacă într-o oarecare măsură.

Arta eternă și-ar avea rostul ei, tot așa cum poezii sunt cetățeni. Poezia nu va mai ritma acțiunea – ea va merge înainte”.

Fără să aducă în discursul său conceptul de *modern* (Meschonnic îl înregistrează ca apărând doar de cinci ori în *Anotimpul în infern*, cu valoare descriptiv-peiorativă) sau de *modernitate*, Rimbaud continuă teoria baudelairiană a sintezei, completând-o cu o viziune pitagoreică asupra lumii, acordându-i viitorului șansa eternității, a ieșirii din timp. În semnificațiile pe care poetul *Iluminărilor* le acordă termenului, Progresul va consta în asiprația către o cunoaștere exhaustivă, de tip explorator – „un singur gând ne arde : să dăm de ceva

nou” – nu o cunoaștere de tip observare sau recunoaștere. De aceea, finalul *Anotimpului în infern* nu face decât să reimpulsioneze căutarea: „văzut-am infernul femeiesc, voi avea răgazul așadar să cuprind adevărul într-un suflet și un trup”. Acest pasaj afirmă intenția continuării aventurii, a explorării dincolo de „perechile mincinoase” trup – suflet, rațional – irațional, feminin – masculin.

Deși „Il faut être absolument moderne”, fraza lui Rimbaud are, în contextul încheierii periplului infernal ce a ținut doar „un anotimp”, semnificații ironice. Henri Meschonnic analizează tocmai din această perspectivă accepțiunea termenului „modern”. După ce vizionarul evaluează activitatea sa creatoare, întoarcerea la realitatea modernității empirice, la „îndatoriri” și datorii ale rațiunii este brutală și absurdă:

„Am plăsmuit toate sărbătorile, toate triumfurile, toate dramele. Am încercat să descopăr flori necunoscute, aștri noi, o carne nouă, graiuri noi. Am crezut că-mi pot însuși puteri supraomenești. Ei bine, acum trebuie să îngrop închipuirea și amintirile mele! O frumoasă glorie de artist și de povestitor este așadar spulberată!

Eul eu care mă socoteam mag ori înger, putându-mă lipsi de orice soi de morală, iată-mă-napoiat pământului, iată-mă nevoit să-mi caut îndatoriri, și să-mbrățișez aspra realitate! Țăran!”

Prin autoironie și autoderiziune, Rimbaud va încheia critica progresului exterior, mutând accentul de pe materialitatea lumii obiectuale pe metafizica senzațiilor. De aceea sloganul „Se cuvine să fim cât mai moderni cu putință” nu trebuie înțeles literal-euforic, așa cum l-au preluat avangardele, fragmentar și disparat de context, pentru a se folosi de el, ci trebuie văzut ca expresia obligativității respectării dictatului impersonal ce constânge subiectul la o existență mediocră, vulgară, a mediei și a suprafeței subordonate spiritului ordonator al societății de consum. Prin valoarea imperativ-impersonală a verbului „il faut” se deschide „vocația modernității” ca temporalitate inerentă, a unui terorism al timpului, a unei presiuni a istoriei și a modei. Anticipând retorica publicitară, Rimbaud mistifică valoarea modernului, ne duce pe piste false, creând de fapt un clișeu, „un slogan” în plus „pentru modernitate” (Meschonnic, *ed. cit.*, p. 121), întreținând prin el un profetism al unei *religii* a noului și a *modernității* (Bernard-Henri Lévy).

Consacrând unul dintre miturile derizorii ale modernității, Rimbaud face din conceptul de *modern*

un termen de opoziție și diferență față de termenul *vizionar*. Primul se combină pe axa sintagmaticului cu un subiect nedeterminat, „uniformizat” de tendințele modei (Georg Simmel, 1998) și ale *repetiției*, cel de al doilea intră în relație cu eul titanian, demonic, cu *eul ca altul*, un eu al revoltei și *diferenței*.

„Il faut être absolument moderne” va deține acel prestigiu de port-drapel al avangardelor, devenind, în ciuda intenției demistificator-polemice a ironistului, unul dintre acele „cuvinte care posedă un oarecare timp variabil o putere incantatorie” (Aragon). Definit de Meschonnic drept un „Manifeste en raccourci du modernisme. Brève. Isolable, isolée”, acest slogan al optimistei narațiuni a progresului scientist, rațional-burghez va avea soarta oricărui loc comun, fiind deconstruit de cinicii modernității, precum Tzara sau de Oswald de Andrade.

Dacă pentru Baudelaire și Rimbaud religia modernului era filtrată prin sita criticismului, chiar a scepticismului, a discursului cinico-ironic, modernitatea în viziunea lui Whitman are un alt profil, solar, beatific, cultul acestei realități a modernității social-politice reiese și din titlurile scrierilor sale: „New York-ul omenesc și eroic”. Prozaismul acestei lumi pe care subiectul dorește să o conțină în totalitatea ritmurilor ei se traduce inclusiv în plan retoric, în discursivitatea și energetismul viziunilor. Poetul american găsește în expresia cotidianului, a „universalului reportaj” un cod nedeformat al modernității pe care, prin structurile pletorice, enumerativ-redundante, încearcă să-l reproducă în transparența și-n prospețimea sa. Modernitatea istorică, în condiția sa de imediatitate, devine la Whitman *limbaj*, acaparează celălalt plan, ideal, impunând semnele cratyleene ale unei comunicări naturale, „tranzitive” (Gh. Crăciun, 2002). Soluționarea crizei semnelor se instaurează firesc, adevărul este în referință, cuvintele sunt lucruri și senzații, fructe și corpuri autonome (*nominalia sunt realia*), iar pe de altă parte, toate datele imediate ale existenței dețin calități orifice, fizica senzațiilor fiind convertită în adevăratul limbaj primordial, universal, poetul fiind „un optimist, un mistic al concretului vieții” (*idem*, p. 122). Exercițiul pe care îl practică Whitman este de a unifica jumătățile modernității baudelairene într-o instantaneitate trăită plinar. El întoarce aventura subiectului modern la frenezia cuceririi realului, la pulsuniile corpului și la pulsațiile materiei. Limbajul se corporeizează și corpul se transformă într-un limbaj pe care ritmurile modernității îl integrează în mod firesc. Dacă Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud au scris mai degrabă istoria modernității din perspectiva refuzărilor progresului și a refugațiilor

paradisurilor artificiale, Whitman va fi bardul unei modernități progresist-cosmopolite, al orașului, dar și al firului de iarbă, al realității politico-sociale, dar și al unei realități spiritual-mistice, traduse printr-o gnoză particulară, post-creștină (Harold Bloom, 1998) – a religiei americane a modernității, în care eului își este propriul dumnezeu. Apologia mulțimii, a națiunii ca supranațiune, a puterii imperiale a *eului proiectat* (Al. Mușina, 1996), universal și cosmic, face din scrierile paratextuale semnate de Whitman un model discursiv al futurismului, emfaza și entuziasmul acestor prefețe irigând frenezia programelor marinettiene și nu numai.

Germanii autodelegitimării

Antiliteratura avangardelor definește mișcările agonistice, contradictorii, manifestul este forma legitimantă și totodată (auto)delegitimantă, funcționând simultan ca text instaurativ, dar și ca text al thanatophiliei estetice (a se vedea manifestul de fondare a futurismului, din 1909). Această specie devine paradoxală, căci delegitimând ea se legitimează, deconstruind ea (re)construieste, reinvesteste sensul în non-sens. Acreditează spiritul anarhic, legitimează gustul minor, prostul gust, tendințele artistice de masă, arta bufonului, Kitsch-ul, le validează și le invalidează totodată prin frondă, negare și autonegare.

Pornind de la studiile comparatiste asupra modernității făcute de Octavio Paz și de Antoine Compagnon, putem spune că antiliteratura manifestelor trădează tradiția întemeind, așa cum am văzut, o tradiție modernă fragilă și compozită, tensionată și contradictorie, tradiția care „se întoarce împotriva ei înseși”, ea reprezintă această co-prezență a celor două acțiuni definitive: *negarea tradiției* va conduce redundanț la instaurarea unei *tradiții a negației*. Spectacolul nihilist se va reduce la habitudine.

Romantismul a reprezentat trădarea valorilor clasice, avangardele istorice s-au generat ca trădarea poeziei orifice a modernismului, așa cum postmodernismul a trădat elitismul avangardist. De la *trădarea tradiției* (A. Compagnon) se ajunge la trădarea de sine, mai cu seamă în cazul avangardei începutului de secol XX. Mișcarea futuristă, prin F. T. Marinetti, și dadaismul, prin T. Tzara, vor aduce semnalul auto-desființării, gestul cultural suprem al acestor mișcări antiliterare se confundă cu suicidul simbolic, autonegarea va reprezenta apogeul acestor tendințe contradictorii: legitimare și delegitimare, caracter inaugural și autoumilire. Chiar în manifestul de întemeiere a mișcării mentorul futurismului italian susține abolirea

congenerilor săi și a operei futuriste de către generațiile viitoare, surse potențiale de vitalism nedegradat:

„Cei mai vârstnici dintre noi au treizeci de ani: deci ne mai rămâne măcar un deceniu pentru a ne înfăptui opera. Când vom avea patruzeci de ani, alți bărbați mai tineri și mai puternici decât noi ne vor azvârli și pe noi la coș, ca pe niște manuscrise inutile. – Noi dorim aceasta!

Vor veni împotriva noastră urmașii noștri; vor veni de departe, de pretutindeni dansând în cadența înaripată a primelor lor culturi, întinzând degete încovoiate de prădători, adulmecând ca niște câini la ușile academiilor bunul miros al minților noastre în putrefacție deja promise catacombelor bibliotecilor.

Dar noi nu vom fi acolo... Ei ne vor găsi până la urmă – într-o noapte de iarnă – în câmp deschis, sub o tristă streșină pe care ploaia monotonă bate darabana și ne vor vedea chirchiți alături de aeroplanelor noastre trepidante, în timp ce ne încălzim mâinile la foculețul meschin pe care îl vor da cărțile noastre de azi, mistuindu-se în flăcări sub zborul imaginilor noastre. În tumult, ei se vor îngămădi în jurul nostru, gâfâind de chin și de ciudă, și toți, exasperați de superba și neobosita noastră cutezanță, se vor năpusti să ne ucidă, împinși de o ură cu atât mai implacabilă cu cât inimile lor vor fi mai îmbătate de admirație față de noi.

Puternica și sănătoasa injustiție va exploda radioasă în ochii lor. Arta, în fapt, nu poate fi decât vigilentă, cruzime și injustiție!” (apud. Bucur, Mușina, p. 147).

Marinetti surprinde în mod simptomatic câteva aspecte definitorii ale antiliteraturii, în primul rând el anticipează generala tendință autonegatoare a avangardelor, relația cu „tradiția” viitorului, derivată din religia noului (modernolatria futuristă), caracterul agonial ce definește mișcările de avangardă ale secolului, implacabila moarte prin reducția clasic-academizantă a tot ceea ce a fost modern, dialectica nou – vechi / actual – anacronic. Perisabilitatea modelului futurist este profund motivată de însăși filosofia lui Marinetti, inspirată din doctrina drepte mussoliniene, acel ideal numit *vivere pericolosamente* susține organic modelul dinamist al antiliteraturii. Aceeași retorică a autodesființării este explicită și la Tristan Tzara; liderul dadaștilor punctează aneantizarea tradiției personal instaurate prin accente autoironice:

„E un Fapt care a devenit acum foarte cunoscut: nu mai e cu putință să găsești dadaști decât la Academia Franceză. (...) DADA se îndoieste de toate. Dada este tot.

Îndoți-vă de Dada.

Antidadaismul este o boală: autocleptomania, condiție normală a omului este DADA.

Dar adevărații dadaști sunt împotriva lui DADA.” (apud. Bucur, Mușina, p. 156).

În concluzie, pentru antiliteratura manifestelor sfârșitul tradiției aduce cu sine inclusiv sfârșitul modernității și al expresiei virulent antiliterare, aceasta convenționalizându-și până la urmă atacurile împotriva tradiției. Apollinaire susținea în *L'Esprit nouveau et les poètes* (*Spiritul nou și poezii*) că arta nu mai are nimic de a descoperi, „nimic nou sub soare”, singura formă posibilă de creație este *ars combinatoria*, producere sincretică și artă totală, eclecticism și integralism. Arta se naște din surpriză (Apollinaire), din risc și aventură (Marinetti), din hazard și joc (Tzara).

Manifestul literaturii avangardiste se revendică de la dinamismul anarhic – „îngăduit să le fie celor *noi* să îi urască pe strămoși, suntem la noi acasă, iar timpul ne aparține” (Rimbaud, 1871) – materializat în proiectul distrugerii – „Jos arta, căci s-a prostiuit!” (exclama poetul român Ion Vinea, 1924), în relativismul valorilor, în tendințele nihiliste, dar a însemnat și dinamism constructiv, pozitiv, răspunzând imitației prin inovație și experiment.

Caracterul contradictoriu al manifestelor avangardiste rezidă și în modul de concretizare al raporturilor elitar – popular, proiect nou – ateologic. Orice revendicare antiliterară condamnă în primă instanță conformismul, aderarea globală a autorilor la anumite școli, stiluri și rețete. Manifestul avangardist se afirmă ca specia care susține o mișcare ce dinamitează înscrierea în vreo dogmă de creație, afilierea la un spirit comunitar larg acceptat, definind astfel abaterea de la norme, dezacordul față de ceea ce este moștenit de la strămoși, o mișcare ce tulbură gustul oficial(izat), stereotipia și convenționalismul. Prin aceste poziții, antiliteratura manifestelor configurează spiritul elitar al oponenților, caracterul inițial „esoteric” al grupării (întâlnirile dadaștilor se țineau în Zürich la cabaretul Voltaire, deschis apoi unui public tot mai divers și mai larg). Însă, în ciuda acestor manifestări sectare, se urmărește subtil sau, din contră, chiar agresiv ulterior, deschiderea spre un public care să le consacre, asigurându-le popularitatea (a se urmări comparativ evoluția dadaismului din faza elvețiană, la cea pariziană). Baudelairiana „plăcere aristocratică de a displăcea” îi susține în proiectele lor pe dadaști, opera antiliterară trebuie să deranjeze gustul burghez, să producă disconfort intelectual, cultivând conceptul paradoxal, specific viziunii lui

Tzara, de artă de neînțeles. Doctrina literară a acestuia se fundamenta pe logica alogicului, a non-sensului și a contradicției, promovând arta „fără proiect și fără scop”, asintactică și ateleologică în același timp. Fundamentele creației literare sunt subminate în ceea ce au ele mai profund, deconstruite înainte de a se naște ca intenție fondatoare, coerență și arhitectură formală. Manifestul dadaist deține valoare de antimanifest, de discurs autodelegitimant.

Tirania manifestului – teroarea teoriei suprarealiste

Dacă futurismul italian cultiva manifestul ca formă a teoriei devenită literatură, substituind opera propriu-zisă, dacă dadaismul nega orice teorie făcând din manifest o reacție antiliterară și antisistemică, la rândul său, ea însăși o literatură (a negativității), suprealismul face din manifest doctrină, ajungând la ceea ce Antoine Compagnon definea prin „teorie și teroare”, unul din paradoxurile modernității (1990/[1998]). *Al doilea manifest al suprealismului* atestă că, în ciuda continuării credinței în libertate, pe care o susținuse în manifestul din 1924, Breton nu își schimbă discursul, dimpotrivă, devine mai angajat în sens doctrinar, recunoscând în plus, de această dată, afinitatea față de viziunile ideologiei comuniste.

Trăsăturile reacționare sunt energetic punctate de acest manifest, încă de la primul paragraf, semnatarul notează că „le surréalisme ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave et que l'obtention ou la non-l'obtention de ce résultat peut seule décider de la réussite ou de son échec historique” (1985, p.76). Proiectată ca o totală *criză de conștiință*, revoluția suprealistă ilustrează sensul teleologic al acțiunii față de modelul dadaist, negația se focalizează spre o reconversie, spre o capitală modificare a spiritului. Astfel, sunt puse în mișcare forțe ale revoltei, care, deși la început a fost motivată de setea negației, devine pe parcurs o atitudine constructivă, de „beligeranță creatoare” cum ar spune Ortega Y Gasset, iar dorința carnavalescă a dezorganizării universale specifice dadaismului se transformă treptat într-o „încercare de reconstruire, de afirmare metafizică” (Béguin, 1998, p.499).

S-a văzut că, deși cultivă sensul unei libertăți plenare, Breton ajunge la rețete pentru modul de a accede la suprealitate. Cu toate că primul manifest descrie metoda scriiturii automate, a jocurilor de producție colectivă, mentorul pare să relativizeze

demersul teoretic fundamentat pe antipozitivism, pe reacția antimimetică și antidescriptivă: „Eu cred în viitoarea rezolvare a acestor două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de suprealitate, dacă i se poate spune așa. Către această cucerire merg eu, sigur că nu voi ajunge niciodată acolo, dar prea nepăsător de moartea mea pentru a nu calcula cât de cât plăcerile unei asemenea posesiuni”. Discursul utopic și profetic va fi reluat în al doilea manifest sub formula imperativă a reunirii contrariilor în punctul de convergență ce definește suprealitatea. Limpezimea construcției și organizarea precisă a perechilor de termeni opuși confirmă că, pentru Breton, stilul manifestului se elaborează în direcția teoretic-rațională.

Deși vorbește despre o realitate fără contur precis și fără limite tangibile, semnatarul adoptă un vocabular nu lipsit de rigoare și de precizie, un vocabular al sintezei care va reduce necunoscutul la cunoscut, la scheme ale lumii repartizate dualist: „Totul conduce la a crede că există un anume punct al spiritului în care viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunicabilul și incomunicabilul, susul și josul încetează a mai fi percepute în mod contradictoriu” (1985, p. 77).

Suprealismul își propune să depășească realitatea vizibilă, imediată, banală și să accedă la o realitate miraculoasă, „să descopere sau să inventeze o alta – magică, supranaturală, supreală” (O. Paz, 1974, p. 141) așa cum își doreau, de asemenea, romanticii. Revolte împotriva rațiunii, atât romantismul, cât și suprealismul au urmărit să unifice arta și viața, ele nu sunt doar modele estetice sau reforme la nivel de limbaj, ci delimitează viziuni despre lume, un mod de viață, o schimbare de sensibilitate și modulații ale conștiinței critice. Diferența dintre cele două paradigme culturale constă în faptul că dacă romanticii realizau toate aceste schimbări fără o retorică teoretică exacerbată, fără ca mutația să fie literalizată în textele programatice – chiar dacă ele au existat meta și paratextual, sub forma prefețelor, pregătind emulația ideilor din câmpul propriu-zis al literaturii, mai degrabă internalizată –, în cazul suprealiștilor preocupările doctrinare sunt explicite, radicalizând reactivitatea față de tradiție și sintaxa lumii, fondând o adevărată logică a manifestului, o retorică și o pragmatică teoretică prin care se urmăreau etapele transformării, stadiul revoluției, verificările acestor mutații și epurarea grupului de cei care s-au distanțat sau au rupt violent cu directivele generale.

În dinamica mișcării pe care o patronează, Breton este conștient de rolul său de mentor, de atribuțiile sale

de doctrinar, de vreme ce într-o notă la primul manifest afirmă:

„Cred din ce în ce mai mult în infailibilitatea gândirii mele în raport cu mine însumi; și e foarte drept. Totuși, în această *scriere a gândului*, te afli la discreția primei distrageri exterioare, se pot produce «baloane de săpun». Am fi de neiertat dacă am încerca să le disimulăm. Prin definiție, gândirea este puternică și incapabilă de erori. Aceste slăbiciuni evidente trebuie puse pe seama sugestiilor ce vin dinafară” (antologie M. de Micheli, p. 296).

Chiar dacă prin aceste rânduri încearcă să demonstreze vigoarea și virginitatea gândirii transpersonale, a gândirii ca act automat, produsă dincolo de subiect, Breton afirmă implicit controlul rațional prin refuzul mistificării, prin însuși modul de a subscrie nedeforma(n)t la aceste comunicate din lumea de dincolo. Adoptând *deliberat, programat* (și *livresc*, am putem adăuga) acest mod de cunoaștere, suprarrealismul nu face altceva decât să îl transforme în metodă, nu mult diferită de tehnica *dereglării sistematice* a tuturor simțurilor, propusă de Rimbaud. În viziunea lui Béguin, „suprarrealismul se prezintă deci mai întâi ca o *metodă*”, ba chiar mai mult, ca o metodă la îndemâna oricui, așa cum considera la vremea aceea Louis Aragon. Cerând „să fie reabilitat studiul eului, ca să poată fi integrat ființei colective”, Breton făcea o critică a precarității „cu totul artificiale a condiției umane” și urmărea de fapt prin aceasta dezvăluirea realei mediocrități și sărăcii a acesteia. Cu toate acestea, este suficient „Doar să-ți dai osteneala să *practici* poezia” și rețeta bretoniană te va salva de la vulgaritatea imanenței, confirmând progresiv că „Existența e în altă parte” și că ea trebuie doar căutată. Chiar de nu se ajunge la țintă, important este drumul spre aceasta: „N-o să ostenesc niciodată să opun imperioasei necesități actuale, de a schimba bazele sociale prea șovăitoare și măcinate ale vechii lumi, cealaltă necesitate, nu mai puțin imperioasă, de a nu vedea în revoluția viitoare un scop care, evident, ar fi în același timp și scopul istoriei. Pentru mine, scopul nu poate fi decât cunoașterea veșnicei meniri a omului...” (*apud* Béguin, p. 502). Idealul social fuzionează cu idealul intim asumat al revoluției în conștiință, al revoluției interiorului. De aceea nu trebuie să ne surprindă afirmații care nuanțează problema angajării, care par să fie o separare evidentă de spiritul partinic, motivând de altfel ruptura: „Notre adhésion au principe du matérialisme historique... il n'y a pas moyen de jouer sur ces

mots. Que cela ne dépende que de nous (...) nous nous montrerions capables de faire, au point de vue révolutionnaire, tout notre devoir. C'est là, malheureusement, un engagement qui n'incrêse que nous” (1985, p. 98).

Dincolo de cochetarea cu ideea revoluției proletare, Breton este convins că nu poate exista o literatură proletară în contextul modernității burgheze, în situația în care scriitorii sunt ai acestei lumi. Angajamentul său este nu atât politic, cât umanist, chiar dacă va chema în ajutor pentru fundamentarea viziunilor sale doctrina materialismului dialectic.

Teoria „artei magice suprarrealiste” dezvăluia în finalul primului manifest câteva *taine*, altfel spus rețete sau modele de scriitură, fie ilustrate prin retorica apodictic-imperativă, fie mascate sau implicite, revelate în scriitura ce alunecă spre jurnalul de creație, spre anecdotă sau spre poemul în proză. În acest context, Breton definea ce înseamnă compoziția suprarrealistă ca rezultat al „primului jet” și îndemna la un exercițiu al scriiturii automate, în mod paradoxal dirijat de o anumită ceremonie a practicii:

„Cereți să vi se aducă cele trebuitoare pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cât mai favorabil cu puțință concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși. Plasati-vă în starea cea mai pasivă sau receptivă, pe care o veți putea realiza. Faceți abstracție de geniul dumneavoastră, de talentul dumneavoastră și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura este unul din cele mai triste drumuri care pot duce oriunde. Scrieți iute, fără un subiect ales dinainte, atât de iute încât să nu puteți să vă rețineți și să fiți tentat a vă reciti” (antologie Mario de Micheli, p. 296).

Metoda propusă reprezintă de fapt o contra-metodă, analog modelului dadaist ea antrenând hazardul, abolind preocuparea conținutismului, a practicii tradiționale a scrisului, care era condiționată de sintaxă, de regulile ortografice, de norma coerenței. Antiliterară în esență, această metodă este o răsturnare a obișnuințelor creatoare specifice modernismului cerebral, fondat de o filosofie a compoziției, de performanțele prozodice, de rafinamentul formal. Rezultatele sale sunt eliberarea de convenții, însă practica în sine, așa cum este ea descrisă cu minuția unui ritual care să procure starea de transă, cu artificiul reluării exercițiului, asemănător metodelor mistice, nu face decât să instituie o nouă convenție, *convenția libertății de creație* și aparența acestei libertăți.

Anticalofilia declarată, antiformalismul și anticonținutismul fac loc unei notații autosuficiente, notație ce surprinde preformalul, starea germinativă a limbii, grație unei metode mai mult sau mai puțin ludice de sondare a adâncurilor necunoscute ale ființei / gândirii. A surprinde atât imagini, stări, constelații, cât și fluxul acestei gândiri, acesta este sensul scriiturii automate. Dirijată cu precizia și rigoarea pe care o pune în lumină discursul paideic al instructorului, explorarea necunoscutului va deveni un exercițiu cotidian. Acțiunea creatoare, deși liberă, are nevoie de o pregătire prealabilă, de însușire a metodei libertății. Aici se insinuează contradicția suprarealismului, tocmai acest dirijism face ca operația de reinstaurare a hazardului obiectiv în poem să prejudicieze revărsării mediumice a iraționalului.

Alături de această metodă de creație, Breton formulează de asemenea rețete care parodiază diferite structuri ale literaturii didactice, ale infra și paraliteraturii, ale discursului publicitar, oferind modele ironice de raportare la lume. Astfel, prin influența dadaistă vom găsi în manifestul literar suprarealist argumente și metode motivate de cele mai diverse și neașteptate situații, autorul impune modele existențiale, rețete comportamentale „pentru a nu vă mai plictisi în companie” sau „pentru a te face remarcat de o femeie ce trece pe stradă”, rețete „împotriva morții” sau „pentru a scrie false romane”. Toate aceste modele au ceva din aerul funambulesc al scrierilor dada, urmărind atacul, critica antifilistină, demistificarea discursurilor electorale, a retoricii reclamei. Sarcasmul și ironia tonică fac din aceste pasaje scurte poeme care insolitează inclusiv la nivel tipografic, prin folosirea majusculilor, a punctelor de suspensie, a inserării de poeme vizuale, colaje, montaje și ilustrări ale ideilor teoretice prin diverse citate. Dinamismul paginației derivă atât din aceste practici, cât și din cele tradiționale, care marchează paragrafele și punctele de program prin numerotare. Un aspect inedit al manifestelor suprarealiste este frecvența și amplexarea notelor de subsol care uneori par să cotopească spațiul paginii, explicitând sau, mai bine zis, detronând practic autoritatea doctrinei ce nu se mai poate face comunicată prin directetea proclamațiilor, asemănător discursurilor futuriste sau dadaiste.

În acest mod, manifestul suprarealist va fi condiționat scripturalului, grație arabescurilor gândirii teoretice care se comunică pe cel puțin două etaje, completându-se reciproc. Sau... desființându-se reciproc. Chiar finalul primului manifest aduce conștiința sfârșitului, a osificării, Breton profetizează momentul dramatic-plural, iterativ ce cuprinde actul thanatic:

„Glasul suprarealist va amuți poate, și eu nu mai sunt în stare să-mi număr disparițiile. Nu voi mai intra, fie și pentru puține clipe, în declinul fericit al anilor și al zilelor mele. Voi fi asemenea lui Nijinski, care, anul trecut, a fost dus să asiste la Baletele rusești și care n-a înțeles la ce spectacol asista. Voi fi singur, foarte singur în mine, indiferent la toate baletele lumii. Vă dăruiesc ceea ce am făcut, ceea ce nu am făcut”.

Ironizând propria experiență și antrenându-se în mecanismul depersonalizării și al repersonalizării în ființa universală, în ciuda (iluzoriei) descoperirii subiectului autentic, Breton subscrie la metanarațiunea sfârșitului avangardelor. El reiterează de fapt gestul marinettian la cote ce traduc acutizarea conștiinței apocaliptice a întemeietorului de școală, diferențiindu-se însă de mentorul italian prin posibilitatea de reconversie a sfârșitului într-o stare similară *nirvanei*.

Scepticismul și demistificarea mitului progresului sunt ultimele reacții pe care le dezvăluie Breton pornind de la crezul său în aventura cunoașterii suprarealității. Pe urmele marilor revoltați moderniști care au făcut din valorile tehnice și pragmatice ale modernității empirice subiect al criticii antiburgheze, antifilistine, scriitorul suprarealist răstălmăcește conținutul imanenței, provoacă prin sintaxa contrariilor atitudinea subversivă și o face să se manifeste în discurs grație străpângerii strategiilor deriziunii învățate de la spiritul coroziv al dadaștilor:

„Și de atunci mă încercă o mare dorință, de a trata cu bunăvoință reveria științifică, atât de incomodă, la urma urmelor, în toate privințele. Telegraf fără fir? Bine. Sifilis! Dacă doriți! Fotografie? Nu văd nimic împotriva. Cinema? Bravo pentru sălile întunecoase. Război? Vom râde cu poftă. Telefon? Alo, da. Tinerețe? Fermecător păr alb. (...) Eu nu știu exact cât umanitarism este cuprins în idealul savanților, dar nu-mi pare că ele revelează o mare cantitate de bunătate” (*idem*, p. 314).

Detronând raționalitatea și iluzia raționalității modernității capitaliste prin arta ironiei și a nealinierii la reprezentările standard ale imaginarului industrial, Breton impune retorica frondei, a confesiunii „disprețuitoare” (așa cum o afirma undeva chiar paratextual, *La confession dédaigneuse*). Prin aceasta desacralizează prestigiul obiectelor mitului progresist și înscrie reacția sa în critica generală a societății și a rațiunii sale publice, a tot ceea ce, de fapt, rațiunea „ne face să pierdem”.

Paradoxul suprarealismului se află tocmai în faptul că salvarea pe care o propune Breton constă în dinamizarea categoriilor rațiunii prin înșeși mecanismele raționale ce stau la baza manifestelor sale. Finalmente Breton nu face altceva decât să se înscrie în programul pe care profetic îl anunța la începutul teoretizărilor suprarealiste, căci „a deconcerta spiritul înseamnă a-l închide în greșeala lui”. Mai mult chiar: „E ca și cum ai alerga încă spre propria salvare sau propria pierdere. Poți trăi, în umbră, o teroare prețioasă. Slavă Domnului, nu este încă decât Purgatoriul” (*idem*, p. 309).

Cum am văzut, *conștiința* salvării dictează o formă de eliberare ce se concretizează prin *teoria* salvării, astfel libertatea de cuceritor al imaginarului universal este coordonată de o duală conștiință, a reușitei și a eșecului, asumând aceste etape chiar în economia manifestului literar. Mod de afirmare a subiectului suprarealist, acesta devine un instrument cu funcție de bumerang, instrument al *propriei salvări* și concomitent al *propriei distrugerii*. Strategiile de legitimare suprarealistă nu mai au doar caracterul ofensiv dadaist și nici organizarea sistemic-programatică futuristă, ci își conțin acea „teroare prețioasă” a stărilor virginale convertite în conștiință / amenințare a maturității.

Obsesia libertății își caută forme legitimante, își construiește un corp teoretic ideologic, astfel încât *teoria* va suplini *poezia* / *vraja* (*carmina*) Revoluției. Tocmai în această metamorfoză își găsește suprarealismul modul dialectic de a exista, iar dacă pentru futuriști manifestul aducea imaginea apoteotică a unui paradis geometric (elaborat de utopiile arhitecților, ale artiștilor plastici și ale sculptorilor), dacă pentru dadaiști mascarada, circul, „spectacolul descompunerii”, al haosului reprezentau poarta de intrare / ieșire din infern, pentru Breton manifestul nu reprezintă decât *purgatoriul*, starea de tranziție de la aporiile libertății la ritmurile tumultuoase ale acesteia. Literatura sa va avea mult mai multe de spus în această privință, dincolo de filosofie, parapsihologie, psihanaliză, doctrină politică sau teorie estetică. Peisajele halucinante ale explorărilor literaturii suprarealiste suplinesc și compensează intelectualismul terorist al teoriei. Rămâne de văzut, în alt cadru, care sunt lianții ce asigură coeziunea sau sciziunea doctrină – operă în ceea ce privește elaborarea literaturii propriu-zise.

Fără a se teme că se transformă într-o „dogmă a revoltei absolute, a nesupunerii totale, a sabotajului în regulă”, suprarealismul a tradus aceste atitudini în principalele deziderate ale celui de-al doilea manifest. Conștiința de sine articulată pe cultul agresării moralurilor, pe dorința de indisciplinare a obișnuințelor

rațiunii și motivată de angajarea în insurecția totală particularizează în acest manifest o retorică a violenței pure, artizanale, manieriste: „În materie de revoltă, nici unul dintre noi nu are nevoie de strămoși”, până și Rimbaud este acuzat că „s-a înșelat” și că „ne-a înșelat”. Iar dacă, „în treacăt”, suprarealiștii invită la umilirea poetului *filosofiei compoziției*, acest gest este pentru că Poe a impus „une *méthode* policière” (1985, p. 80, 81). Tocmai din acea auto-observare voluntar proiectată, care îl duce pe Breton la poza specifică frondei, rezultă fraze precum cea adesea citată, a confirmării legitimității prin gratuitatea unui act incompatibil cu crezul său umanist, pacifist: „L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foudre” (*idem*, p.78). Dincolo de acesta, toată energia investită în revoluția proiectată de suprarealism se canalizează spre destrămarea ordinii burgheze în esență, de aceea orice mijloc poate servi „pentru a ruina ideile de *familie*, de *patrie*, de *religie*”.

Cultură a modernității, deci a *crizei*, a *rupturii* și *discontinuității*, suprarealismul încearcă să se salveze prin utopia suprarealității, depășind timpul printr-un construct teoretico-simbolic, luptând permanent cu durata, cu dogmatizarea (de care este permanent conștient) și cu moartea. Trăsăturile sale se acutizează în comparație cu profilul generic al avangardei istorice, căci, dacă Marinetti se folosea de datele timpului, alimenta utopii științifice și deriva de la ele ideologii ale transparenței mecaniciste, dacă Tzara cocheta cu publicul monden pentru a se autodefini rizibil, bufonesc, prin oglinda acestuia, Breton detestă mondenitatea și modernitatea raționalistă, temându-se să nu sfârșească în această „vieille farce sinistre”, nu dincolo de timp, ci „*avec le temps* (...) train perpetuellement déraillant”. Versiune a filosofiei romantice a contrariilor, suprarealismul răstoarnă proiectele acestuia prin aplecarea spre autocomentariu, justificare și implicit dogmatizare. Dacă tensiunea vizionarismului utopic își era suficientă în paradigma romantismului, pentru cea suprarealistă este nevoie de confirmarea ei de o doctrină, fie că aceasta vine dinspre științele subiectului, fie că aparține filosofiei politice. De aceea, pentru legitimarea procesului intentat „noțiunilor de realitate și de irealitate, de rațiune și de irațional, de reflexie și instinct, de știință și de «fatală» ignoranță, de utilitate și inutilitate”, analogia cu materialismul istoric este subliniată ca formă a distanțării de sistemul metafizicii hegeliene. Chiar dincolo de argumentare, prin arta citării și a intertextului cu Engels și Troțki, Breton va căuta să afirme suveranitatea doctrinei sale

prin semnificațiile exhaustive pe care le dă Revoluției. Aceasta viza „problemele dragostei, ale visului, ale nebuniei, ale artei și ale religiei”, adăugând-o apoi pe cea a limbajului, care apare ca „problema acțiunii sociale” în sens larg rezolvată prin datoria de a renova alchimic „*l'expression humaine sous toutes ses formes*” (*idem*, p. 108).

Dincolo de faptul că al doilea manifest are funcție de epurare a grupului, de excludere și critică acidă, în procesul de observare a lumii, Breton se scrutează de asemenea și pe sine. Verifică activitatea de sondare a profunzimilor, tatonează și problematizează certitudinile, interoghează prejudecățile și își surprinde gândirea în acțiune. Într-un moment de distanțare de metoda dogmatică, scriitorul teoretician afirmă: „*J'écoute, je suis loin du «Second Manifeste du surréalisme»...*” (p. 117). Ascultând de propria-i metodă și *auscultându-se*, Breton devine un discipol al iraționalului, demonstrativ exhibând, prin această inserție neașteptată, ajustarea experiențelor de scriitură la conturile flexibile, „nelimitate” (Engels) ale gândirii. În mod paradoxal, apelul frecvent la ideologii libertății face din pledoaria bretoniană o rescriere a modelelor, ce suspendă *experiența* în convenție și *spontaneitatea* (atât de râvnită) în dictatul teoriei, al confirmării prin recurs la o tradiție. Cu precizarea că *anti-tradiția* suprarealistă nu este altceva decât tot o *tradiție, a libertății*. O tradiție permanent renovată, contradictorie și iregulară, asemeni profilului intelectual care și-o revendică. O tradiție agonală care a fondat – așa cum Breton recunoaște – o gândire „*tout à la fois inconditionnée et conditionnée, utopique et réaliste, trouvant sa fin en elle-même et n'aspirant qu'à servir*”. Recunoașterea și internalizarea acestor contradicții nu fac decât să întărească pasiunea liderului suprarealist pentru teorie, consfințind, grație efortului investit, autosuficiența și... insuficiența funciară a oricărei teorii. De aceea, *terorismul teoretic* suprarealist devine, mai mult decât un clișeu al exegezei, un mod de a fi al avangardei, el fiind organic asumat, reiterat și suspendat în chiar practica discursului manifestului literar.

Manifestul – staza unei forme literare

Desprinse din modelul teoretic al modernității-Baudelaire, din practica unui criticism care topește contrariile și contradicțiile, dar afectate mai ales de revolta și violența discursivă a „scriitorilor vizionarului”, manifestele decadenței vor elabora prototipul sau *pattern*-ul scrierii teoretice marinettiene. Acesta va funcționa apoi ca matricea generatoare a unor

modele redundante productive care vor fi contracarate de reacțiile metateoretice, contra-programatice ale unor grupări concurente. Replica primitivismului este imediată și transparentă: *antitraditia* lui Apollinaire, ambivalentă, aduce în modalitățile metaliterare ale pastişei și ale subtilii parodii premisele jocului deconstrucției specifice dadaismului. Acesta din urmă va impune o formă nouă, complet eliberată de constrângerile genologice pe care le rafinase metamodelul numit manifest literar până la începutul anilor '20. Antimanifestul, diferit de contra-manifest, are o mai mare autonomie în relație cu scrierile anterioare, nu mai vizează în mod direct o doctrină, o școală de care să se dezică, dimpotrivă, le dinamitează pe toate. Actul antiliterar al lui Tzara va reprezenta o reacție dublată în mod paradoxal de necesitatea ieșirii din convențiile antiartei. Până și contra-manifestul se banalizează, își epuizează forța retorică și, în consecință, va trebui desființat: Tzara impune așadar o antiteorie a literaturii manifestelor literare (anti-literatura antiliteraturii), o compensație absolut nihilistă care ajunge ea însăși la stază. Acest moment al conștiinței actului repetitiv duce la autoderiziune și la autodelegitimare printr-o poetică cinic-ironică, ludică și eminentemente tragică.

Formele incipiente din scriitura marginală, paratextuală tradițională, din prefețe și scrisori, din notațiile eseistice, fie nesistematice în modernismul francez de primă generație, au condus progresiv la autonomizarea genului. Din doctrină sau pasiune a discursului atomizat al modernității critice *fin-de-siècle*, manifestul va ajunge la programatismul febril și încrâncenat al futurismului marinettian, apoi la redundanțele formale și ideologice, la pastişele și rescrierile demistificatoare, ironico-parodice ale dadaismului. Astfel, manifestul își cucerește mai mult decât prestigiul unui gen teoretic, al unei gândiri „tari”, axiomatice și apologetice, un prestigiu literar, suplinind chiar suveranitatea esteticului. Manifestul ajunge, treptat, să suspende teoria în poezie, ideologia în stil. Literarizarea lui se face tocmai prin raportarea negativă pe care o cultivă și o întreține, căci depotențarea acestei construcții șablonizate, oficializate va asigura proteismul retorico-poetic al manifestului persoan, creaționist, ultraist, antropofag, ajungând la apogeul deconstrucției dadaiste.

Un alt moment al resurecției, prin suprarealism, a condus de altfel tot la stază, revolta s-a preschimbat într-o rețetă, practica scriiturii automate într-o *metodă* de producere a imaginilor, iar libertatea într-o temă a ființei, devenită mitul sau obiectul unei utopii și sloganul unei ideologii. Conservarea unor invarianți ai discursului teoretic modernist face ca suprarealismul

să nu fie decât reiterarea gestului revoltatului rimbaldian. Criticismul sarcastic al scriitorilor vizionarului, retorica frondei, a asaltului și a provocării obiceiurilor burgheze, conștiința propriei acțiuni vizionare, suspendarea rațiunii ce lasă loc dezvoltării autonome a gândirii care se gândește pe sine, a gândirii care „se trezește vioară”, vehemența retorică ce explică vehemența situare prin ruptură față de tradiția temătoare de risc și aventură (Rimbaud atacă romanticii, Breton simboțiștii, dar și pe Vigny – „un être si prétentieux et si bête” sau pe Gautier – „une vieillesse gâteuse”), toate acestea se găseau în discursul exaltat și provocator al scriitorilor rimbaldiene. Este evident că anticanonul supraréalist al primului manifest se compune asemeni modului ironic și blasfemiatoriu al „scriitorii vizionarului” adresate lui Paul Demeny.

Așadar, să conchidem, precum Apollinaire: „Nimic nou sub soare”? Sau să înțelegem *noutatea* în practica scrierii manifestelor prin acele operații secundare, metacritice și metaliterare, fondate pe exercițiile de rescriere, de recombinație, de reciclare a unor invariați formali sau de conținut teoretico-programatic? Chiar dacă sunt instrumentele unei *religii a rupturii și a noului*, manifestele se vor converti în operatorii discursivi ce *reglementează libertatea*, ce ordonează sensul schimbării, afirmând noi cutume literare, o sensibilitate și o retorică pe cât de sfidătoare, pe atât de aproape de convenționalizare, pe cât de nonconformiste, pe atât de ușor transformabile în rețetă, poncif, slogan.

Tocmai pentru că trebuie să se afirme ca fiind soluții absolute de renovare / desființare a artei, manifestele devin relative, căci intră involuntar într-o mecanică implacabilă a noului ca valoare a modernității *mereu alta*. Pe urmele teoriei baudelairiene, Octavio Paz, Meschonnic, Habermas, Matei Călinescu susțin conceptul unei modernități provizorii, „neterminate”, definite de alienarea produsă de modă, de mitul noului și de *fețele* timpului și ale rațiunii. Asumându-și proiectul compensatoriu de luptă cu timpul, de abolire a acestuia prin constructe ale imaginarului utopic sau distopic, manifestul nu are doar funcție de eufemizare a conflictului cu istoria, ci împlinește și rolul socio-cultural de legitimare a unei identități,

de afirmare și de recunoaștere a acesteia în câmpul culturii, dar și de asigurare a rezistenței în competiția desfășurată sincron între taberele avangardei istorice. El răspunde atât crizei culturale, cât și celei interioare, oferind autoscopic imagini ale subiectului, posibilități compensatorii, fantasme și utopii ale salvării în și prin limbaj, în și prin jocul dramatic al eului / grupului cu sinele și cu alteritatea.

Dinamismul și dramatismul pe care manifestele moderniste le întrețin și le internalizează definesc implicit peisajul panoramic al tuturor artelor aflate în avangardă. Elementul spectacular este doar un aspect al concretizării acestui câmp deschis declarațiilor, simpatizărilor, afinităților, reconversiilor, divorțului sau rupturii violente. În manifest, și dincolo de granițele sale, se află întreaga tensiune eliberată de spiritul de competiție, de energia întemeierii unei noi ordini. Idealismul și utopismul generic sunt convergente unei tendințe de resacralizare a lumii, manifestul fiind practica magică de reinstaurare a echilibrului, a absolutului moral, a purității și armoniei cosmice, dincolo de agresivele practici preliminare. *Pattern*-urile care ordonează manifestele avangardei sunt dominante structurate pe reprezentări ale imaginarului diurn, care vehiculează principiul opoziției și al excluderii, asigurând împlinirea promisiunii. Dacă alternanța întemeiere-prăbușire guvernează conținutul manifestelor dadaiste, aceasta nu împiedică desfășurarea de forțe ale carnavalului să nu se așeze tot în lumina speranței, a unui ideal de puritate care, deși greu de atins, nu este refuzat revelațiilor negative ale bufonului-rege al dionișilor moderne.

Paradoxul manifestului ca instrument al legitimerii unei identități constă tocmai în... convenționalizarea acelei identități, în redundanța acțiunii sale instaurativ-legitimatoare, căci – așa cum nota Adorno – până la urmă, „Neutralizarea este prețul social al autonomiei estetice” (2005, p. 326). Redundanța stilistică, teoretică și, de ce nu, mitologică explică această inevitabilă convenționalizare a non-convenționalului, „enormitatea devenită normă” ne ajută aici să rezumăm ființa „monstruoasă” a manifestului, formă și voce a spiritului vizionar rimbaldian, oglindă și mască a subiectului agonal modernist și avangardist.

REFERINȚE:

- ADORNO, Theodor W – *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, trad. A. Corbea, G. H. Decuble, C. Roșianu.
- APOLLINAIRE, Guillaume – „L'Antitradition futuriste” în *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, Giovanni LISTA, L'Age d' Homme, Lausanne, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles – *Pictorul vieții moderne și alte curiozități*, Editura Meridiane, București, 1992.
- BÉGUIN, Albert – *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, traducere și prefață D. Țepeneag, postfață M. Martin, Editura Univers, București, 1998.
- BENN, Gottfried – „Probleme ale liricii”, în *Secolul XX*, București, 7 / 1969.
- BLOOM, Harold – *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, Editura Univers, București, 1998.
- BRETON, André – *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, 1985.
- CRĂCIUN, Gheorghe – *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, Brașov, București, 2002.
- CĂLINESCU, Matei – *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995.
- CĂLINESCU, Matei – *Conceptul modern de poezie. De la romantism la simbolism*, Editura Univers, București, 1970.
- COMPAGNON, Antoine – *Cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Cluj, 1998, trad. și postfață Rodica Baconsky.
- COMPAGNON, Antoine – „Locul comun: Imperiul retoricii”, în *Spiritul Europei – Gusturi și manirere*, vol 3, coord. Antoine Compagnon, Jacques Seebacher, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 48-60, trad. Mihaela Zoicaș, Bianca Bentoiu.
- GREGH, Fernand – „Manifeste humaniste”, în MITCHELL, Bonner - *Les Manifestes littéraires de la belle époque (1886-1914)*, Seghers, Paris, 1966, p. 65-74.
- HUGNET, Georges – *L'Aventure Dada (1916-1922)*, Essais, dictionnaire et textes choisis par Georges Hugnet, Editions Seghers, 1971.
- LISTA, Giovanni – *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.
- MITCHELL, Bonner - *Les Manifestes littéraires de la belle époque (1886-1914)*, Seghers, Paris, 1966.
- MESCHONNIC, Henri – *Modernité Modernité*, Verdier, Paris, 1988.
- MICHELI, Mario de – *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, București, 1968, trad. Ilie Constantin.
- PAZ, Octavio – *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Éditions Gallimard, 1974.
- POE, E.A. – *Principiul poetic*, Eseuri, Editura Univers, București, 1971, trad. Mira Stoiculescu.
- RAYMOND, Marcel – *De la Baudelaire la suprarealism*, Editura Univers, București, 1970.
- RICCEUR, Paul – „Modernitatea noastră”, în *Memoria, istoria, uitarea*, Amarcord-Concept, Timișoara, 2001, trad. Ilie și Margareta Gyurcsik, p. 376-387.
- RIMBAUD, Arthur – *Scrieri alese*, EPLU, București, 1968, trad. P. Solomon, N. Argintescu Amza
- SIMMEL, Georg – *Cultura filosofică. Despre aventură, sexe și criza modernului*, Editura Humanitas, București, 1998.
- TZARA, Tristan – „Manifestul dada 1918”, „Manifestul despre amorul slab și amorul amar”, în *Avangarda artistică a secolului XX*, Mario de MICHELI, Editura Meridiane, București, 1968, trad. Ilie Constantin, p. 264-271, p. 272-281.

Michael Finkenthal

IS THE TAMING OF THE AVANTGARDE POSSIBLE?

SYNOPSIS

The literary and/or artistic avantgarde in general, can fade at some moments in its history but will never disappear. Every cultural movement has a more or less well-defined direction and behind it one finds at all times a driving force, 'the free energy' which keeps things going. In very simple and non-ideological terms, this is the meaning of the avantgarde. This article responds to a call by the editors for papers inspired by the title of Serge Fauchereau's recent book (end of 2021): did the European avantgardes as defined between the Two World Wars come to an end?

In a somewhat improper or even ill-mannered way I will begin with the end of my presentation: neither the above mentioned avantgarde nor any avantgarde movement for that matter, can come to an end for reasons mentioned in the above synopsis. It might have ups and downs it might fade-away or be transformed in strange ways to the point that it become almost invisible to the naked and the unspecialized eye but can never disappear. The end of the Surrealism announced during the decade following André Breton's death gave this feeling of end of an era; other avant-garde movements of the twentieth century, such as Futurism, Expressionism or Constructivism, faded away at different times but not so the interest aroused by artistic, intellectual, or aesthetical value. Even when aesthetics in itself seemed to be condemned to death by some postmodernist theories, avatars of the mentioned movements and many other as well, kept popping up in surprising new forms. The collage, who had a long history even before the last century was in many ways an... installation. Further down I shall come back to these avatars, many of which were in some way pseudomorph forms of older types of 'avantgarde'. In the somewhat restricted framework allowed here, I cannot go too far back but I shall begin my retrospective overview with a strange but in the context very significant story.

In an article published in Gazette des Beaux-Arts in 1916, the Parisian critic Jacques Vernay observed that 'with the formidable shock of a quasi-universal war, it is certain that unexpected forms, ideas and aspirations will be borne out of new efforts and out of tests lived through'¹. This might sound as an introduction of the Dada movement born in Zürich at the beginning of the same year but in fact Vernay was predicting just the opposite: the revival of a neo-classicism, a new constructive trend meant to replace the radical modernity of such avant-garde movements born before the war, as the expressionism, the futurism and the

cubism. The cyclical, 'flux-reflux' theory was a superficial transfer of the eternal return theories fashionable at the end of the nineteenth century philosophical reflection but some real changes in the trends of the artistic avant-garde were observable: as Silver pointed out, 'Picasso's new naturalism' was one of them, Gino Severini's return to figurative in 1916 while still exhibiting a futurist-cubist style in his 'First Futurist Exhibition of the Plastic Art of War', opened in Paris on the 15th of January of the same year. Ozenfant ('a colorist but not much of a painter', Apollinaire in 1913², who will publish in 1920 together with Jeanneret-Le

1. Ap. *Esprit de Corps*, p. 71.

2. *Apollinaire on Art*, p. 299.

Corbusier the Purist Manifesto), a friend at the time of Juan Gris and Picasso and in general close to the cubists expressed however his reservations toward their 'tendency to adopt an abstruse attitude, scorning the public and judging it imbecile' (EdC, p. 86). In general, Romy Golan points out in her book that the twenties were dominated in France by a strong 'paysagiste' (landscapist) trend. Transferred into Romanian frame of reference, this might explain also the title of Benjamin Fondane's book *Privelisti* (Landscapes), published in 1930 when he was living already in France. And Fondane (known in Roania as B. Fundoianu) had this premonition also: In 1925 Fondane was still a Romanian poet (he arrived in Paris in 1924) struggling to adopt a new language for his own poetry while at the same time, menaced already by the inner conflict between the poet he was and the one he wanted (or was led by the new circumstances of his life) to become. While in Romania he remained hesitant between a well-tempered modernism and the avantgarde, once arrived in France he tried to keep a safe distance from it. In post WWI Romania, the avant-garde movement in both arts and literature represented a conglomerate of trends which found a common denominator in their opposition to a local traditionality anchored in archaism and nationalistic values. Perhaps Fondane did not have any other option there but to belong to an avantgarde which rejected such values. In France on the other hand, things were quite different: from the year of the publication of the first Surrealist Manifesto launched by Breton in 1924, till about the end of the 1930s, both Benjamin Fondane and the surrealist movement underwent many changes. Fondane observed them and took note; by the time he will begin to write about these things authoritatively (around 1927) and during the following years, till the publication in 1938 of his *Faux-Traité d'Esthetique*, he will have progressively distanced himself from avant-garde in general and from Surrealism in particular in order to find himself a place, as a poet, in a world dominated to a large extent by a strong inner drive toward an existential thought inspired by his philosophical mentor, Lev Shestov. However, in a way he continued to resonate with a certain Dada spirit³ seems to have remained though, un-changed.

During these same years the major avant-garde movement in France, the Surrealism, underwent many changes: Fondane observed them and took note. By

3. See for details the chapter 'Benjamin Fondane's first years in Paris, in Michael Finkenthal, *Benjamin Fondane, a Poet Philosopher Caught between the Sunday of History and the Existential Monday* (Peter Lang, New York, 2013).

the time he will write about these things authoritatively (around 1927) and during the following years, till the publication in 1938 of the *Faux-Traité d'Esthetique*, he will have progressively distanced himself from avant-garde in general and from Surrealism in particular. Still, in 1927 Fondane published in the avant-garde journal appearing in Bucharest, *Integral*, no less than four articles which illustrate and clarify his positions on the matter: two about individual French poets identified with the Surrealism, a third entitled *The Surrealists and the revolution* and a fourth one, about the contemporary French poetry. A year later, he will pendulate again to write about Pierre Reverdy and will summarize his views in the article *Pure poetry from Paul Valéry to Tristan Tzara*, published in another Romanian review *Unu*, at the time the journal of the Romanian ... Surrealists. Already at this point, in his article on Louis Aragon, Fondane identified the Surrealist movement as an off spring of Dada: Surrealism, wrote Fondane, is a second order Dada but since Dada leveled everything, one needed a new orientation, a long range target which was to become the essence and the scope of a new movement. In his words, 'il fallait créer une catégorie qui permit l'existence d'une nébuleuse, une étoile qui justifîât la longue vue'⁴. Not only the scope of the new movement was concisely and accurately defined, the essence of the Surrealism was also very well understood and explained by Fondane in this article. It was a first salvo requesting the abandonment of the movement created by Breton. This avant-gardist salvo announced a real siege: the brief chapeau written by Fondane in 1927 for *Integral*, which introduced 'le grand ballet de la poésie française', expressed the poet's credo insofar as the nature of the French avant-garde was concerned: 'Si a d'autres époques c'est fut par la poésie qu'on prit conscience de la force vive du temps, c'est par la poésie que l'aujourd'hui est amené à considerer en face sa déraison'⁵. Fondane could identify only with an avant-garde which would promote the crime of 'lèse-poésie' since poetry must be humiliated, the words written by the poets of the past having been devalued by its servile bent, its eagerness to please. 'Créer n'est pas un métier. Vivre n'est pas une methode. Les poètes voulaient plaire, comment

4. *Fondane et l'Avant-garde*, p. 40: 'they had to create a nebulous conceptual realm in which a star which would justify the long range wish'. This sound very much like Gide and Rivière a few years earlier.

5. 'While in the past poetry was the witness of the lively forces of the time, today poetry might only show its meaninglessness', *ibid.*, p. 54

non avaient-ils honte?’ writes Fondane⁶. Obviously, any ‘old’ aesthetic must be rejected, ‘humans have to unlearn (désapprendre) their language...that will be difficult, but it could become possible if one will learn to despise the (so called) beautiful in the work of art (le chef-d’oeuvre)’ (*ibid.*). Fondane certainly did not reject the avant-garde ‘spirit’ itself; he only gave it another definition, different from that of the Bretonian Surrealism and from most of the avant-garde movements still around at the time. The salvos became a real siege with both the book on Arthur Rimbaud written around 1930 and his *Faux-Traité d’Esthétique*, published in 1938. One can say that Benjamin Fondane was one of the first deconstructors of the Surrealism, and a forerunner of the prophets of doom for the Inter Wars years, and even post WWII avantgarde movements.

It will take however a good couple of tens of years of ups and downs till the end of the avantgarde would become a stringen issue again: in the summer 2019 issue of *Galerie Magazine* edited by Jacqueline Terrebbonne, she publishes a ‘letter’ to the readers which begins with the following introduction: ‘Horses on the Eiffel Tower, alligators basking in 10000 litters of whipped cream, even an upside-down airplane hovering in midair – these are just a few of the daringly creative projects artist Paola Pivi has not only dreamed up but also brought to fruition’. In a book written more than a decade ago by Zygmunt Bauman, dedicated to the culture of a ... liquid modernity, chapter five is entitled ‘Out of the frying pan and into the fire, or the arts between the administration and the markets’⁷. In it, the author presents our new *Lebenswelt*, ‘a world no longer trusted to sit still long enough to allow the artist to complete its portrait’⁸. The corollary of this statement seems to be that contemporary art (but to a large extent this would be true for the contemporary literature as well) becomes a world of ‘sights and sounds vying for attention’⁹ which seemingly would represent a perfect illustration of the artistic exploits of Paola Pivi, described above. In the ‘confusing liquid-modern world of flexible norms and floating values’ this becomes a ‘universal trend rather than a specific artistic oddity’, observes Bauman. Branding

though does not add artistic value to an object but rather a market value, which in the consumerist society is value as such, claims Z.B. This interference of art and business creates in the present context the need for ‘hyped’ events of the kind of those mentioned. (P. P. did not work alone, we learn from Ms. Terrebbonne’s letter: ‘over the past twenty years, she’s worked with gallerist Emmanuel Perrotin, and their collaboration is just one of the inspiring stories you’ll find in the *Galerie*. In fact, this kind of ability to turn fantasy into reality is a prime example of what our summer issue is all about’). This is no more avantgarde since behind one finds merely the drive to implement in the cultural realm of arts and literature the consumer market criteria; instant consumption, instant gratification and instant profit¹⁰.

Surprisingly, management, managing and managers are key words in Bauman’s argumentation. To manage means to get control over the flow of events, which in turn, he writes, signifies manipulating probabilities (p. 195). The above-mentioned chapter V of the book poses the problem of ‘the arts between Administration and the Markets’. The more general statement about the fact that the concept of culture promotes and/or the accepts an unequal, asymmetrical social relation between managers and the managed; this idea is born, according to Z.B. ‘from the neat division between acting and bearing the impact of action’ (see the exact quote on p. 196). Adorno was the one who accentuated the ‘oppressive’ quality of the interference between culture and its inherent demands for organization and administration: ‘inclusion of the objective spirit of an age in the single world ‘culture’ betrays from the onset the administrative view, the task of which, looking down from high, is to assemble, distribute, evaluate and organize’¹¹. In a note, Bauman points out that the German word used by Adorno in his text (extracted from ‘Culture and Administration’ essay included in the volume *Selected Essays on Mass Culture*, ed. J. M. Bernstein, London: Routledge, 1991) is *Verwaltung* which is, in the context, closer to management than to administration. Those who followed him in his neo-Marxist path concentrated on the point of view of the administered or the managed; as Bauman puts it, ‘the managers-and-managed relationship is intrinsically agonistic: the two sides pursue two opposite purposes and are able to cohabite solely in a conflict-ridden, suspicion-infected, and battle-ready mode’ (*ibid.*, p. 197). Where come the arts into play in this confrontation?

6. ‘Creation is not a trade. Life is not method. Poets wanted to be liked, should not they be ashamed?’, *ibid.*, p. 55.

7. Zygmunt Bauman, *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* (Cambridge: Harvard University Press, 2008)

8. *Ibid.*, p. 217

9. *Ibid.*, p. 214

10. *Ibid.*, p. 206

11. Zygmunt Bauman, *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* (Cambridge: Harvard University Press, 2008), p. 196

Starting from a quote from Brodsky, 'art is not a better, but an alternative existence', Bauman will argue that this axiomatic statement reflects not only (and perhaps mainly) an ontological positioning of the arts but at the same time states a difficulty 'with morbid consequences' for the arts. If arts represent the 'advanced units of culture' meant to guide it on its twisted and unpredictable ways they must recognize the role of management in the organization and the orientation of the cultural trends: the corollary of this is that 'the artists are either adversaries or competitors in the job that the managers wish to monopolize' (*ibid.*, p. 197). This is apparently the problem: the readers has noticed by now how far we moved from the discussion in the opening paragraphs of this brief essay. The discussion is not between critics and poets and/or painters, it seems to be all about politics, sociology and all the new trends at the borderline between post-modernism and something named nowadays, post-humanism. Might be this the final answer to the question posed by the present issue of *Caietele Avangardei*?

Perhaps we have neglected the philosophers in this discussion. Let me try to include them as well, briefly: in his Foreword to the book of Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Jonathan Gilmore points out that the nine essays included in the book, written on different topics for different occasions, 'seek to explain not so much the nature of art at a given point its history but why art has a history at all'¹². Historicism? I will have to check it out, but in any event, it is an interesting point: has art, indeed, have a history? Not a past, that it has obviously but a history? In order to find an answer to this question we need, says Gilmore, to find the answer to the question 'in what sense ... does art history exhibit a shape or structure such that later art does not follow earlier only chronologically'. This is a very important point since it defines a 'Wissenschaftlich' (scientific) character to art. And indeed, the argument 'feeding into the realization of some overarching and defining goal', follows (*ibid.*). Hegel thought that art is a manifestation of the progress of the Spirit on its way toward the absolute self-knowledge. Alois Riegl spoke about a 'kunstwollen' (inner determination?) and Wölfflin considered art a 'form working itself out inwardly'¹³.

12. Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia UP, 2005), p. IX. Jonathan Gilmore is professor of philosophy at CUNY.

13. See Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art* (New York: Dover, 1950), p. 14

From such theoretical speculations in the space of metaphysical afflatus (i.e., 'a divine creative impulse or inspiration', following Cicero's *De Natura Deorum*, my underlining) more recently, (analytical) philosophers have chosen a rigorous analysis of the meaning of the terms used in their constructs about the history of art. And Danto is, obviously, one of them.

New art movements, such as Fluxus and Pop-art, 'put the question of the nature of art into its proper form', writes Gilmore in his Foreword. But of course, Marcel Duchamp did that long before Danto. 'What is a work of art and what is not?', seems to be a troubling question but Danto, says Gilmore, 'saw this moment as art's triumph' (*ibid.*, p. XIII). He 'suggested that all philosophical problems revolve around such indiscernible pairs' and that is how he became a philosopher of art: 'it was finally art itself, not industrious armchair aestheticians, that put the central philosophical question of art in the right form' (*ibid.*). I read many of the essays included in the volume and did not find the striking feature the author of the presentation found as representing the main characteristic of the book: 'how substantial the relationship is between his philosophy and the art contemporary to it' (*ibid.*, p. XV). Yes, the texts present various philosophical discourses centered on art yet the substantial relationship between his philosophy and contemporary art is axiomatic, more proclaimed than demonstrated. In his Preface the author explains that his first paper of 1964 'The Artworld, 'had been an analytical response to an exhibition ... consisting of effigies of Brillo cartons by Andy Warhol'¹⁴. As 'the differences between an ordinary Brillo box and one of Warhol's could not account for the difference between art and reality', Danto wrote essays of analytical philosophy for many years to find out how to explain this puzzling and to some extent (and to many people), annoying mystery. A very different approach from that of Bauman's.

In an interesting book written by Sarah Thornton (BA in Art History, PhD in Sociology!), the author concluded that the way to success for an artist is conditioned by accolades from several directions, of which I shall mention only three: representation by a dealer, recognition through grants, awards, residencies and media coverage in the form of reviews and features in art magazines. She points out that each of these exist in different sub-cultures and to further emphasize this point she writes that 'passing the test in an auction

14. *Ibid.*, p. XXIII.

house is quite different from getting a great review in a local art magazine'! (In *Seven Days in the Art World*, New York: Norton, 2008, p. 264). And so on and so forth. We certainly left the realm of criticism, and we deal with a lot of kitsch. Is this the answer to the question posed? No, I do not believe so, or rather I hope it is not: in a recent book about the 'reverberations of the Dada spirit in the 20th century', I stated that the intellectual difficulty of the study of this domain

is one related to the complexity of the problem: not the 'complicatedness' but the complexity, in the sense that there are domains of human endeavor in which even if we understand all the laws which rule the studied system, subtle interactions within it will make reasonable and predictable long term solutions, impossible.

**Jerusalem,
April 14, 2022**

Florin Balotescu

DIN AVANGARDĂ: TENSIUNI, ZGOMOTE, VERTEBRE, DISTANȚE

SYNOPSIS

The article From the Avant-garde: Tensions, Noises, Vertebrae, Distances by Florin Balotescu aims at showing that, beyond numerous documented studies that deal with topics related to the end of the historic Avant-gardes, this complex cluster of creative movements, attitudes and states of mind derived from DADA and Surrealism represents a constantly re-emerging phenomenon at a planetary level. The first part is an essayistic approach following the idea that more important than searching for the end or trails of the historicized Avant-garde is to discuss those artistic works and attitudes “in an avant-garde position”. The author briefly discusses examples from such fields as choreography, performance, music or digital art defined by features like interstitial and multi-layered structures, transgression, and virality. The second part is a collection of statements from contemporary authors and artists whose work is considered here an example of present Avant-garde. Some of them are directly related to the Avant-garde movement – Sebastian Reichmann, Gheorghe Rasovszky, and Dan Stanciu were close to Surrealist poet Gellu Naum (1915-2001) since the 1970s, as Simona Popescu will be later, in the late 1980s and early 1990s. Others returned to Avant-garde sources connecting them with contemporary creative media (Joseph Nechvatal) or building their work as an implicit (Marius Conkan) or explicit manifesto (Ruxandra Cesereanu). Thus, the main goal of the articles is to offer a valuable bibliographical resource for the idea that the Avant-garde remains primarily defined by André Breton’s aspiration and search for art as ‘what is to be’.

Keywords: avant-garde, DADA, immersive, surrealism, transgressive.

„Într-un colaj făcut din două fotografii reale, fiecare fotografie folosită este și nu este reală, iar colajul este o realitate ireală, e construit din două realități care nu mai sunt reale. Cam așa e și cu concluziile, și cu sistemele, și cu noțiunile... De asta prefer să povestesc niște fapte. Ele pot face posibilă, cât de cât, o comunicare mai puțin artificializată.”¹
(Gellu Naum)

„Nu pot să sufăr milităria. Nu mă refer la militari, ci la milităria inutilă, cea dinafara vieții militare propriu-zise. Cred că este Jorge Borges cel care zicea – și sunt întru totul de acord cu dânsul – că nu vede interesul de a considera arta în termeni militari, de fapt numai orizontali, așa cum este și câmpul de bătălie: «Avant-gardă» sau «Arrière-gardă», «Atac» sau «Choc» și tot felul de alți termeni proprii strategiilor uciderii. Mi se pare și mie mult mai interesant de a gândi mai degrabă pe verticală... în termeni calitativi.”²

(Gigi Căciuleanu)

1. În vol. *Despre interior-exterior: Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Pitești-București-Brașov-Cluj-Napoca, Editura Paralela 45, p. 22.

2. „Gigi Căciuleanu: «Milităria în artă îmi blochează și mintea și creativitatea», interviu de Eva Tipaldos, în *România liberă*, 8 februarie 2018, cf. pagina <https://romanalibera.ro/cultura/gigi-caciuleanu-militaria-in-arta-imi-blocheaza-si-mintea-si-creativitatea-709288/>, consultată pe 15 aprilie 2022.

Partea I

Trei lucruri trebuie spuse înainte de a trece la observațiile și reflecțiile de mai jos, realizate pe marginea fenomenului etern dinamic și provocator al avangardei. Primul este acela că nu s-a urmărit un canon profesionist, cu atât mai puțin realizarea unei cartografieri enciclopedice a tematicii³ reprezentate de așa-zisul sfârșit al avangardei și, prin urmare, nu putem presupune erijarea într-o sursă de raționamente specializate și definitive. Al doilea este că referințele pe care le aducem în discuție, disparate, inegale și din spații culturale diferite, adesea privesc antagonic, au rolul de a sublinia o singură idee: mai importantă decât conceptul de avangardă, cu varietatea sa extraordinară, este ideea „de a fi în avangardă”; devine, așadar, cu atât mai important nu numai a identifica și recunoaște valori specifice unui spațiu clar delimitat din punct de vedere cultural, istoric și geografic, ci de a surprinde simultaneități, similarități și distincții legate organic, de fapt, doar de un instinct al revoltei și al afirmării continue a libertății de expresie. În fine, al treilea element important este legat de utilizarea termenilor *transgresiv* și *poetic*: pe primul îl vom discuta succint ceva mai jos, pe cel din urmă îl folosim în sensul definit în câteva ocazii anterioare, prin sintagma *interspațiu noopoetic*⁴ – dimensiune autonomă cu determinări multiple, aflată la granița permeabilă dintre real și imaginar, pe care o produce, prin procese specifice, discursul unor creatori, indiferent de zona de expresie. O zonă de întâlnire și contiguitate, așa cum este întregul câmp (magnetic) al avangardei artistice.

O astfel de întâlnire este redată într-un dialog puțin valorificat, unde poetul suprarealist Gellu Naum evocă fragmentar experiența interacțiunii epocale din anii 1930 cu spațiul avangardei pariziene, intermediată de Victor Brauner. Aici, el amintește de invitația secretă

3. Am amintit și utilizat câteva dintre studiile istorice, teoretice și critice de referință în eseu nostru „Despre avangardă, poetica oscilației și cristalizarea lentă”, în *Caietele Avangardei*, anul 5, nr. 10.2017, p. 82-87. Printre acestea: Renato Poggjoli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Societa editrice Il Mulino, 1962; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969 și *Avangarda în literatura română*, București, Edit. Minerva, 1990; Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1974; Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decandence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987; David Hopkins (eds.), *Neo-Avant-garde*, New York-Amsterdam, Editions Rodopi, 2006; David Cottingham, *The Avant Garde. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2013 ș.a.

4. Cf. și observațiile noastre anterioare din *Spațiul poetic. Revoluții, Emergențe, Mutații*, București, Tracus Arte, 2018, p. 478-493.

pe atunci de a participa la realizarea unui număr din *Minotaure*, una dintre publicațiile cele mai cunoscute în mediile suprarealiste. Numărul respectiv nu s-a mai realizat din cauza venirii războiului, care întrerupea brutal o potențial fabuloasă ascensiune a poetului român forțat să revină în țară pentru a lupta pe frontul celui de-Al Doilea Război Mondial din secolul al XX-lea⁵. Absurdul și inacceptabilul fac ca la opt decenii de la ultima conflagrație mondială, la aproape o sută de ani de la Primul Manifest Suprarealist și la peste un secol de la nașterea vocabulei magic-absurde DADA, zona formelor de expresie artistică și umanitatea în general să fie încă nevoite să-și păzească atent libertățile. Alianțele sunt contestate, atitudinile extremiste recidivează și implicarea artei în toate aspectele existenței nu a trebuit să fie probabil niciodată atât de puternică; acesta este, de fapt, și contextul în care apar, la nivel artistic, semnele rebeliunii, în numele unei libertăți complete, înțelese simultan ca absență a cenzurii și ca forță de a se opune, inclusiv artei înseși (nici măcar mișcările de frondă nu erau scutite de potențiale negații: „Nu-i este nimănui interzis să ignore DADA”⁶, se spunea la începutul secolului, într-o parafrază poetică a unui dicton latin). În

5. În *Despre interior-exterior...*, op. cit., p. 146: „[...] cu mulți ani în urmă, înainte de război, [...] Breton urma să scoată un număr din *Minotaure* (care, altminteri, n-a mai apărut, din cauza izbucnirii războiului). Un număr închinat Diavolului... Pe vremea aceea apărea și *Verve*, revistă aflată la mare concurență cu *Minotaure*... Dacă cei de la *Verve* ar fi aflat tema viitorului număr și ar fi ieșit ei înainte cu o temă similară, editorii *Minotaure*-ului ar fi suferit pagube serioase... Nu prea mă pricep la chestii financiare, dar așa mi s-a explicat... Numărul din *Minotaure* urma să-l facă André Breton, iar colaboratorii, aleși de el (și singurii care cunoșteau tema) trebuiau să păstreze o discreție absolută în privința textelor sau a desenelor la care lucrau... Eu aveam de făcut un text despre «demonialitatea obiectului», împreună cu Victor, căruia i se ceruseră și ilustrațiile respective... Victor venea zilnic la mine și lucram câteva ore. Când se întâmpla să vină Hérold și Zola [Gherasim Luca, n.n.], închideam caietele și, firește, nu spuneam ce lucrăm, după cum ni se ceruse...”. Cf. și volumul lui Rémy Laville, *Gellu Naum. Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, p. 42-43.

6. „Nul n'est censé ignorer DADA” era declarație anonimă pe afișul Expoziției Internaționale „Salon DADA”, Paris, Galeria Montaigne, iunie 1921, la care participau Hans Arp, Louis Aragon, Johannes Theodor Baargeld, Cino Cantarelli, Serge Charchoune, Marcel Duchamp, Gala and Paul Éluard, Max Ernst, Julius Evola, Aldo Fiozzi, Théodore Fraenkel, Franton și Brekel, Walter Mehring, Benjamin Péret, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Joseph Stella, Tristan Tzara, Jacques Vaché; în Michel Sanouillet, *DADA à Paris*, cap. XXI, *Déclin de Dada. Publications 1922*, © CNRS Éditions, 2005, p. 305-321 (<http://www.openedition.org/6540>) și Aurélie Verdier, *L'ABCdaire de Dada*, Paris, Flammarion, 2005, p. 22.

acest context, apare ca vitală existența unor mișcări, atitudini, forme de creație care, asumându-și un spirit al revoltei prin excelență, combata clișeele, canoanele și, de fapt, reacțiile antiumane și orientate contra libertăților individuale sau transculturalității. Mai mult decât atât, un teritoriu care trebuie serios investigat este acela al locului de întâlnire între avangardă și postumanism, acesta din urmă el însuși în avangardă față de paradigmele general acceptate. Provocările pe care le cunoaște actualmente umanitatea, atât din punct de vedere social, economic sau geopolitic, cât și din perspectiva formelor de creație și expresie, mai ales prin prisma evoluției halucinante a mediilor digitale și prin filtrul oferit de propunerile postumanismului⁷, nu are cum să scape viitorilor hermeneuți ai avangardei.

Câteva idei merită reluate în legătură cu evoluția fenomenului avangardei. Mai întâi, reținem evoluția complexă a termenului ca atare, condusă de același principiu al acțiunii care implică simultan deconstrucția și reorganizarea realităților și imaginariilor. Acestei istorii, volumul enciclopedic din anii 1980 coordonat de Jean Weisgerber îi consacra o secțiune importantă, consemnând primele apariții și traseul termenului avangardă în diverse culturi europene: franceză, italiană, rusă, germană, britanică, spaniolă, portugheză sau sud-americane (Brazilia), de la atestările sale medievale, mai ales în terminologia militară, până la transferul către conceptul-umbrelă pentru mișcările culturale⁸ pe care îl utilizăm și astăzi. Apoi, este de remarcat că, în ciuda eterogenității din interiorul fenomenului avangardist, a evoluției sale „în valuri”, se distinge, rămâne și se reinventează un spirit de revoltă care produce forme de expresie similare, ceea ce a fost numit un „Zeitgeist insurecțional”⁹. Nu în cele din urmă este important faptul că, în prima jumătate a secolului al XX-lea, atât cât a durat, istoric vorbind, activitatea creatorilor asociați cu avangarda – cu toate că au existat autori a căror activitate s-a prelungit până spre anii 2000, cum este, la noi, cazul lui Gellu Naum

– aceasta a fost asociată mai ales cu idei ca manifest, revoluție sau insurgență. Ce remarcăm este că acest spirit de rebeliune s-a concretizat pe de o parte în sens larg, față de întreaga structură socială, pe de altă parte restrâns, raportat la statutul artelor și la un proces de eliberare a lor; mai mult decât atât, avangarda a oferit mediul de contrast la care s-au raportat și tradiția (ca în sancționarea acerbă a noilor forme de creație, așa cum o găsim consemnată, de pildă, într-o cunoscută *Critică a mizeriei*¹⁰), și modernitatea ulterioară, ceea ce legitimează discuțiile despre post- sau neoavangardă. Considerată, așadar, istoric încheiată, avangarda în sens strict va fi înțeleasă astăzi nu ca o continuare a manifestărilor de la începutul secolului trecut, ci mai curând în sensul său tehnic, de procese, atitudini, fenomene creative aflate „în avangardă”. Vorbim despre metode inedite de creație și discursuri revoluționare, de ceea ce vom numi structuri transgresive.

Propuneri actuale

Cu trei ani în urmă, la propunerea scriitoarei Ruxandra Cesereanu, revista *Steaua* a găzduit o scurtă serie de eseuri care conțineau reflecții pe marginea ideii de transgresiv, transgresiune, transgresivitate. Pornind de la sensul conferit de Michel Foucault (*Prefață la transgresiune*, 1963) și alți teoreticieni ca Bertrand Westphal (*Geocritica: real, ficțiune, spațiu*, 2007) sau, din altă perspectivă, Anthony Julius (*Transgresiuni. Ofensele artei*, 2002), încercăm să arătăm că ideea de transgresiv este trăsătura de bază a formelor de expresie din imensul câmp poetic-artistic actual. Argumentele se pot dezvolta chiar pe coordonatele oferite de semantica termenului. O categorie a transgresivului, procesul de transgresie sau transgresiune, precum și calitatea reprezentată de transgresivitate au, așadar, legătură, cu cel puțin trei zone diferite: *științifică* (de pildă, din domeniul geologiei – în care transgresiunea definește înaintea apelor marine pe porțiuni de uscat din cauza unor fenomene specifice sau al geneticii – unde variația transgresivă definește dezvoltarea, în cazul descendenților, a unor trăsături mai puternice decât la oricare dintre părinți); *juridică*, care presupune încălcarea unei legi, a unei norme (sens atestat încă din Antichitate și neconsemnat ca atare de dicționarele curente); *expresivă* (transgresivul este prezent, implicit sau explicit în discursul unor autori, teoreticieni și creatori, definind forme de percepție care depășesc

7. De referință, în acest sens, este platforma *Post/h/um. Jurnal de studii postumaniste*, prezenată ca „un proiect de cercetare complet non-comercial, o revistă independentă, open access, cu articole de teorie critică, filosofie și studii culturale”, editori Daniel Clinci, Sînziana Cotoară, Vasile Mihalache, cf. <https://posthum.ro/>, pagină consultată pe 15 aprilie 2022.

8. Cf. cap. I din Jean Weisgerber (ed.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol II: *Théorie*, John Benjamins Publishing Company/Association Internationale de Littérature Comparée (ediția originală publicată de Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1984), Amsterdam/Philadelphia, 1986, p. 17-72.

9. Adrian Marino, cap. IV *Tendences esthétiques: Attitudes négatives, Nihilisme et extrémisme, Attitudes positives, Polarités fondamentales*, în J. Weisberger, *op. cit.*, p. 636.

10. Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critică Mizeriei*, coperta: colaj de Nadine Krainik, Colecția Suprarealistă, București, 1945.

convenționalul, cotidianul, reperabilul imediat, trecând, așadar, peste zone comune de existență și de expresie în aceeași măsură).

În fine, accepțiunea pe care o propunem merge în direcția formelor și a structurilor de creație alternative, experimentale, necanonice, care depășesc genurile de creație delimitate prin tradiție. Marile distincții (pornind de la genuri literare, arte vizuale, arte digitale sau științe) rămân valabile, în zona manifestărilor expresive, mai degrabă din punct de vedere tehnic, taxonomic și de fixare a unui „patrimoniu” cu o importantă componentă poetică. În acest context, este limpede și, într-o oarecare măsură previzibil, faptul că unul dintre prototipuri este reprezentat de arta avangardei, mai cu seamă prin DADA și suprarealism, prin capacitatea acestora de a se manifesta transgresiv, cu spiritul unei libertăți absolute, urmărind ceea ce scapă categoriilor, ceea ce „poate să fie” și care, în afara unei disponibilități poetice crescute, poartă semnul „teribilului interzis”¹¹.

Sunt câteva dificultăți în distingerea mecanismelor interioare care conduc spre deschiderea dincolo de bariera de limbaj artistic a unui spațiu poetic conectiv, transgresiv și care ține de o experiență în aceeași măsură mentală, senzorială, imaginară – *interspațiu noopoetic*, spuneam mai sus. Una dintre ele este asocierea imediată, aparent inevitabilă, a creatorului cu opera sa. Imensa, deja, istorie a literaturii, cu toate conformismele, abandonările și revoluțiile ei, furnizează structuri, canoane, școli care fac dificilă – chiar și în prezența unor categorii permeabile ca avangardă, marginalitate sau planetaritate – regândirea, altfel decât retoric, a relației autorului cu opera sa. Un posibil punct de plecare este opera ca „urmă” a unui proces care urmărește altceva decât „rezultatul” estetic care va deveni obiectul interpretării, clasificării, contestării, premiilor, manifestărilor culturale de tot felul, digitalizării etc. Ce captează, de fapt, în acest „vertigo” de imagini, gesturi, limbaje și texte? Ar merita, poate, cercetat dacă nu cumva la fel de important ca structura în sine care se va constitui într-o „operă” sau ca – termen insuficient – „produs cultural” și în jurul căreia ne construim discursurile, rămâne siajul acestui demers, acela care determină straturile realității să se contamineze între ele și care,

11. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, éditions complètes, Évreux, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1995, p. 16. În original, „La seule imagination me rend compte de ce qui *peut être*, est c'est assez por lever un peu terrible interdit”. Cf. și concepția Juliei Kristeva, ap. Chris Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London-Thousand Oaks-New Dehli, Sage Publications, 2004, p. 11.

într-un fel sau altul, creează niște certitudini vitale: că iluminarea în cel mai banal sens cu putință este posibilă, că există un tip de limbaj care poate face să comunice realitățile între ele, că, la fel ca simultaneitatea dintre, spunem la întâmplare, Homer și Tzara, este posibilă existența unei suprafețe simbolice, imaginare, creative a planetei pe care o locuim. Nu trebuie să ne gândim imediat nici la diverse complexe, nici la filosofii holiste sau la un nou sistem pe care l-am numi rapid *neo-* sau *post-...-ism*; de fapt, în condițiile în care lumea cunoaște, dacă nu o (nouă) prăbușire, atunci măcar o reinterogare majoră a categoriilor, pare să fie nevoie de o revoluționare continuă a simțurilor, de o permeabilizare a atitudinilor, de la cele mai meditative și discrete forme sau manifestări „de nișă”, până la cele mai acide revolte. Din acest punct de vedere, întreaga istorie a literaturii și a domeniilor suscitade de aceasta, de la elementare ordonări cronologice, până la teoretizări, canoane, forme de *close reading* sau critică¹², va trebui mereu dublată de o istorie în cheia transgresivului.

Că lucrarea artistului ține de scris, de sunet, de coregrafie sau performance este mai puțin important; ceea ce „trebuie” să ne intereseze înainte de toate este capacitatea acesteia de a oferi reperele zonei care se deschide *dincolo de ea*, plecând *de la ea*; formulele sunt, imprecise dat fiind că, din această perspectivă, ceea ce face un artist se constituie drept o structură „fagocitară” care se autoregenerează, absoarbe, emite și se resoarbe continuu; momentele în care un creator refuză într-un punct sau altul să se mai identifice cu ideea de literatură este mai mult decât un artificiu; de la „tot restul e literatură”, cum încheia Verlaine *Arta poetică* în 1874, elogiind nuanțele inegalului și ale simțurilor „dereglate” poetic, până la „poezia e altceva”, cum scria Mircea Ivănescu aflat în căutarea unui traseu alternativ al prezenței, fie ea umană sau altfel, creatorii apar uneori de mult scufundați în propriul mediu poetic. Herta Müller l-ar fi numit, „leagăn de respirație”; un vehicul de trecere, plutind spre malul celălalt sau survolând într-o veșnică revoltă față de capcanele culturale generate de propriul discurs și multiplele sale determinări. Gellu Naum revenea și el în câteva rânduri la „tristețea profundă a poezilor care [...] s-au căznit să nu facă literatură și până la sfârșit, răsfoind cele câteva sute de pagini, au descoperit că n-au făcut decât literatură”¹³.

12. Formula lui Raymond Federman (1993), reluată de Simona Popescu într-un din eseurile transgresive cu și despre Gellu Naum (cf. infra, *Clava – Criticțiune cu Gellu Naum*).

13. *Medium* (1945), în Gellu Naum, *Opere II. Proza*, ed. îngr. și pref. de Simona Popescu, Iași, Polirom, 2012, p. 75.

Oricum ar fi exteriorizate, reacțiile de negație, de refuz, de antipoezie sunt organice și se leagă de același raport cu imaginarul „creat” care nu poate fi definit decât prin procesul în sine; un proces transgresiv, de data aceasta în ambele sensuri, în care limita devine creatorul însuși: „«Doarme», dar în acest timp scrie, vorbește, lucrează”, scria André Breton în *Nadja* despre „epoca partidelor de somn» din 1922-1923, referindu-se la transele poetice induse ai căror „actori” erau René Crevel, Benjamin Péret, dar mai ales Robert Desnos, cu viziunile lui care se converteau în „luuitoarele sale ecuații poetice”¹⁴. Dincolo de restaurarea unei legături vitale ale omului cu propriile adâncimi, ca și cu substraturile realului și imaginarului, unul dintre elementele care au păstrat nucleul regenerabil al unei reacții de revoltă, respingere sau refuz al regulilor artificiale, fără legătură cu fapte poetice, este incompatibilitatea ideii de avangardă cu orice formă de totalitarism – atât în formele sale concretizate în sisteme politice, cât și în structuri manifestate fragmentar, la orice nivel al existenței: un micrototalitarism, așadar, pe care și aparenta deconstrucție a DADA, ca și adoptarea suprarealistă a fluidităților hazardului, transei poetice sau dicteului automat l-au combătut prin însăși natura lor revoluționară. Aici este, poate, unul dintre sensurile transgresiv-corozive ale picturii lui Max Ernst din 1926, imposibil de conceput în gândirea moștenită prin tradiție și dificil a fi perceput în afara unei retorici blesfamiatoare, în care Fecioara este surprinsă înaintea lovirii Copilului în fața triumviratului suprarealist Breton-Éluard-Ernst¹⁵.

Transgresiv și viral

Manifestări artistice definite prin spațiul pe care îl generează se pot găsi peste tot de-a lungul suprafeței – structurii suprastratificate, de fapt – creative, mergând de la inovații în montările dramatice¹⁶,

14. André Breton, *Nadja*, trad. din lb. franceză, postf., note și îngr. ediție de Bogdan Ghiu, Iași, Polirom, 2013, p. 23-24. Cf. și n. 23, p. 159-160.

15. Max Ernst, *La Vierge corrigeant l'Enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Éluard et le peintre Fecioara lovindu-l pe pruncul Iisus în fața a trei martori: André Breton, Paul Éluard și pictorul însuși*, 1926, astăzi în colecția Muzeului Ludwig, Köln. Cf. și o analiză a lucrării publicată de Thomas Schlessler și Jacqueline Lalouette, în *Sociétés & Représentations*, Éditions de la Sorbonne, vol. 27, nr. 1, 2009, p. 205-214, disponibilă la pagina <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2009-1-page-205.htm>, consultată în data de 15 aprilie 2022.

16. Aici trebuie menționate, pe lângă întâlnirile propriu-zise ale autorilor de avangardă cu teatrul (Antonin Artaud, Gellu Naum),

până la forme contemporane de cultură alternativă. Sunt destule exemple recente, în spațiul autohton, dar și internațional, în care „lucrarea” artistului este un proces de transfer în sine care generează un spațiu autonom și paradoxal – greșit pe realitatea cotidiană, dar conținând sau reprezentând simultan variante, prelungiri, latențe ale aceleiași realități. Fenomenul este recurent în diverse forme de creație: dans/coregrafie, performance, muzică, literatură, toate *interstițial noopoetice*, cu o formulă care se dorește a surprinde caracterul intermediar, interconectat, suprastratificat și transgresiv al spațiilor generate prin procese creative. Lucrarea poetică în sine conține simultan procesul, finalitatea și critica, devenind supraidentitară; este și motivul pentru care, în cazul unor astfel de artiști, discursul devine transnațional, depășind granițele unei culturi fixate canonic, istoric și geografic. Un exemplu îl reprezintă spectacolele realizate de coregraful Ohad Naharin¹⁷ în care, dansatorii lucrează în planuri diferite care se interesează și produc o realitate multifacetată, stratificată, plurisenzorială, într-un fel de

atât reinterpretări dramatice ale textelor și figurilor avangardiste, cât și abordările avangardiste în teatrul contemporan. În primul caz, amintim, de pildă, spectacolele din anul 2016: *Tzara arde și Dada se piaptână (Fantoma de la Elsinore)* de Ion Pop, Ștefana și Ioan Pop-Curșeu; regia: Ștefana Pop-Curșeu; scenografia: Filip Odangiu, Rareș Stoica; video și sound design: Rareș Stoica; coregrafia: Cătălin Codreanu; fumisterii: Cristian Grosu; maestru de lumini: Jenel Moldovan. Distribuția – Tristan Tzara: Filip Odangiu; Sf. Gargal, Marcel Iancu și alte personaje: Rareș Stoica; Sf. Casdoas, Hugo Ball și alte personaje: Cătălin Codreanu; Sf. Govdela, Richard Huelsenbeck și alte personaje: Cristian Grosu; Maya și alte personaje: Ștefana Pop-Curșeu; regia tehnică: Constantin Pojoni; lumini: Mădălina Mânzat, Ionuț Maier, sonorizare: Vlad Negrea (<https://www.teatrulnationalcluj.ro/piesa-675/tzara-arde-si-dada-se-piaptana-fantoma-de-la-elsinore/>) și *L'Om Dada*, spectacol coregrafic de Gigi Căciuleanu, traducere: Ion Pop, regizor: Gigi Căciuleanu; asistent de coregrafie: Lelia Marcu; lightning design: Cristian Simon; sunet: Dorel Sidorof, Liviu Stoica; lumini: Ionuț Vlașcu; director tehnic: Adrian Ionescu (<https://www.tnb.ro/en/lom-dada>). În cazul al doilea, montările realizate de regizorul Andrei Șerban rămân emblematice, atât în *Trilogia Antică* (1990), cât și în spectacole ca *Richard 3* (după William Shakspeare, regia Andrei Șerban, traducere și adaptare scenică Daniela Dima, <https://www.bulandra.ro/richard-al-3-lea/>, 2019), *Omul cel bun din Seciuana* (de Bertolt Brecht, traducere și adaptare scenică de Andrei Șerban și Daniela Dima, <https://www.bulandra.ro/omul-cel-bun-din-seciuana/>) sau *Car(o)usel* (după Ferenc Molnár, adaptare scenică Andrei Șerban și Daniela Dima, 2015, <https://www.bulandra.ro/carousel/>, 2015). Pagini web consultate pe 15 aprilie 2022.

17. Ohad Naharin (n. 1952), dansator și coregraf al companiei Batsheba Dance Company din Tel Aviv. Parcursul său artistic este surprins în documentarul *Mr. Gaga* (2015), regia Tomer Heymann. Printre spectacolele-manifest se numără *yag*, *Naharin's Virus*, *Hora*.

spațialitate „epidermică”. Împotrivindu-se net prezenței oglinzilor în spațiul unde individul, profesionist sau nu, dansează, coregraful Naharin își inventează propriul limbaj de mișcare – Gaga –, cautând aceeași stare de conștiință pe care o adoptau creatorii transgresivului, de la suprarealiști, până la adepții contemporani ai performance-ului. Întrebat în 2020 de ce folosește nuditatea, Naharin rememorează una dintre lucrările sale coregrafice în care un bărbat își dezbracă pe rând hainele și le „transferă” partenerei lui care, femeie fiind, ajunge la final să-i reproducă imaginea inițială; coregraful nu găsea în nuditate, așa cum s-ar putea imagina, un transfer între masculin și feminin sau un joc al sexualității hibride, cât o imagine a morții. În 1978, artiștii Marina Abramović și Ulay (Frank Uwe Laysiepen) își conduceau performance-urile ca o ființă bicefală, un „Celălalt” care transgresează distincțiile identitare. Ca și în cazul coregrafilor lui Ohad Naharin, al experimentelor autocentrate ale lui Ion Grigorescu¹⁸ în filmul *Masculin-Feminin* (1976), *Suprapunerii* (1978) și *Trauma corpului expus* (2013)¹⁹ sau ale unor expoziții de grup precum *Corp real*²⁰, duoul Abramović-Ulay experimentează mai degrabă o conștiință a unei entități unitare, reconstituite, ca și felul în care aceasta se poziționează în spațiu; același lucru îl va realiza Marina Abramović în spectacolul și „trăirea” morții artistului. În

18. În legătură cu evoluția fenomenului avangardei, artistul este menționat și de Petre Răileanu în cap. „L'avant-garde, un héritage caché”, din volumul *Les avant-gardes en Roumanie: la charrette et le cheval-vapeur*, Paris, Éditions Non Lieu, 2018.

19. *Trauma of the Exposed Body*, retrospectivă concepută ca instalație unică a artistului române născut în 1945, expusă între 19 mai și 26 iulie 2013 de Prometeogallery di Ida Pisani, în Biserica San Matteo, Lucca, Italia, curator Maria Rus Bojan, cf. pagina, <http://www.prometeogallery.com/en/mostra/trauma-of-the-exposed-body>, consultată pe 15 aprilie 2022.

20. Expoziție de grup cu lucrări de Geta Brătescu, Florina Coulin, Paul Neagu, Lia Perjovschi și Ion Grigorescu, prezentată de Ivan Gallery la Atelierele Malmaison, București, mai 2021. Expoziția avea următoarea descriere: „Principalul subiect al acestei expoziții este corpul, corpul fizic, real, biologic, care respiră, transpiră și trăiește, acest corp uman care ne-a menținut atât de preocupați de siguranța și starea sa de sănătate în ultimul an, aceste corpuri umane de care ne-am distanțat și izolat. Corpul uman pe care avem tendința să-l uităm și să-l neglijăm, captivi în planul digital al ecranelor luminoase, acest corp tranzitoriu care tânjește după atingeri și conexiuni reale”, cf. pagina, <https://www.urban.ro/malmaison-spatiu-expozitional/>, consultată pe 15 aprilie 2022. De amintit aici, de asemenea, filmul din 2018 al regizoarei Adina Pintilie, *Nu mă atinge-mă! Touch Me Not*, explorând metafizica atingerii dincolo de orice limite corporale, impuse social, cultural, existențial. Vezi și articolele recente de Călin Dan, „Grigorescu Ion contra Ion Grigorescu. Parantezele unui miracol”, (I) și (II), în *Observator Cultural*, nr. 1102/25.03.2022, respectiv nr. 1103/01.04.2022.

lucrarea „7 morți ale Mariei Callas”, artista newyorkeză născută la Belgrad, cunoscută pentru experimentele ei extreme începute în anii 1960-70, pune în scenă diferite moduri de a muri, reproducând moartea eroinelor interpretate de celebra soprană (Violeta Valéry, Floria Tosca, Desdemona, Cio-Cio-San, Carmen, Lucia Ashton, Norma), folosind transferul de identitate între feminin și masculin, culminând cu moartea sopranei însăși, într-o scenă care suprapune alegoric mișcările imaginate ale Mariei Callas și „a opta moarte”, în care se pot recunoaște elemente care țin de raportul dintre artist, corp și spațiul pe care îl umple și pe care le regăsim în metoda de creație a Marinei Abramović²¹. Determinările sunt doar aparent altele decât în performance-ul din 2010, *Artistul este prezent*²², prezentat de Muzeul de Artă Modernă din New York. Aici, timp de trei luni, opt ore pe zi, artista a stat așezată în timp ce prin fața ei s-au succedat în jur de 1000 de persoane, într-o tentativă de a surprinde structurile pe care corpul artistului, ca *medium* între public propriul spațiu poetic, le suscită, le determină prin prezența sa. Principiul nu este nou și nici unic: pe de o parte, el se regăsea în tectonica DADA, pe altă parte îl enunțase André Breton în eseul din 1928, *Suprerealismul și pictura*, vorbind despre suprapunerea fericită imagine-spirit: „la représentation intérieure de l'image présente à l'esprit”. Viitorul va trebui, cu siguranță, să-și îndrepte atenția spre păstrarea unor astfel de producții care au o componentă imaterială vitală, așa cum se întâmplă, de exemplu, cu nucleul experimental reprezentat de Franklin Furnace, din New York²³.

Transgresivul, așadar, devine nu doar o depășire a limitelor spațiale exterioare, ci și intrare propriu-zisă, în propria traumă²⁴, cu aceeași forță care traversa textul

21. Spectacol prezentat pe scena Bayerischen Staatsoper în 2020, regizat de Nabil Elderkin, cu muzică de Marko Nikodijević și arii din opere de Vincenzo Bellini (*Norma*), Georges Bizet (*Carmen*), Gaetano Donizetti (*Lucia de Lammermoor*), Giacomo Puccini (*Tosca*, *Madama Butterfly*) și Giuseppe Verdi (*La Traviata*), cu roluri interpretate de Marina Abramović și Willem Defoe. Spectacolul este descris în volumul *7 Deaths of Maria Callas*, texte de Marina Abramović și Petter Skavlan, fotografii de Marco Anelli, Bologna, Damiani Editore, 2020.

22. *The Artist is Present*, Moma, 2010, cf. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010/, consultată pe 15 aprilie 2022.

23. Cf. pagina <https://franklinfurnace.org/home/>, verificată pe 15 aprilie 2022, Toni Sant, *Franklin Furnace and the Spirit of the Avant-Garde: A History of the Future*, New York, Intellect Books, 2014.

24. Cf. și Tracy Fahey, „A Taste for the Transgressive: Pushing Body Limits in Contemporary Performance Art”, *M/C Journal*, 17(1), 2014, <https://doi.org/10.5204/mcj.781>, consultată pe 15 aprilie 2022.

tragediilor antice și care, într-o economie a mijloacelor, închide în aceeași măsură exuberanța sau excesele ființei umane și ascezele ei. Explicitarea mecanismului este legată nu doar de jocul dintre individual și colectiv care provoacă ierarhiile consacrate sau de fragmentarea exacerbată, ci și de un principiu dadaist al „viralității”; tema ca atare o regăsim cu diverse ocazii: *Language Is A Virus (From Outer Space)* este titlul uneia dintre piesele artistei Laurie Anderson²⁵, *Virus*²⁶ este una dintre coreografiile celebre ale lui Ohad Naharin, iar teoreticianul și artistul conceptual Joseph Nechvatal folosește arta zgomotului și tehnici de creație digitală de tipul virusului, el fiind totodată autorul teoriei viractualismului, ca interfață între real și virtual. În fiecare dintre aceste cazuri, artistul nu doar modifică realitatea mediului pe care lucrează, dar îi imprimă propria subiectivitate, creând un spațiu autonom, cu multiple determinări și intertextualități; așa se întâmplă în lucrările realizate de Lia Perjovschi unde rețelele de referințe devin corpuri textuale și matrice pentru noi realități sau ca în arhitectura concepută de Zaha Hadid²⁷ care permite fluidizarea dimensiunilor, integrarea volumelor imagine în structuri asociate, de fapt, cu cea mai concretă materialitate.

25. În albumul *Home of the Brave*, 1986. Artista Laurie Anderson (n. 1947) este cunoscută pentru interpretările ei inovatoare și abordările revoluționare care combină arta muzicală, tehnologia, *performance*-ul și textul, începute încă din anii 1970-1980 și continuate până în prezent. Ea reinventează instrumente și conține dispozitive complexe, așa cum sunt *vioara cu arc de bandă magnetică* („tape-bow violin”, 1974), *videofonograful* (1976) sau așa-numita *Handphone Table* (1978), o suprafață sonoră pe care ascultătorul își așază coatele ca pe o masă sonoră și, acoperindu-și urechile cu palmele, în forma unor căști, percepe sunetele modificat, amplificat sau atenuat, prin vibrații transmise de oasele brațelor.

Cf. paginile <https://massmoca.org/event/laurie-anderson/> și https://4bqtf234d34a2gxuu749ctvy-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2019/05/Laurie_Anderson_gallery_guide.pdf și <https://www.mac-lyon.com/fr/programmation/lecouite-des-mondes>, consultate pe 15 aprilie 2022.

26. Având ca punct de plecare piesa de teatru de Peter Handke, *Insultarea publicului/Publikumsbeschimpfung* (1966)/*Offending the Audience* (1971). Cf. <https://danceinteractive.jacobspillow.org/batsheva-young-ensemble/naharins-virus/>, pagină consultată pe data de 15 aprilie 2022.

27. Zaha Hadid (1950-2016), arhitectă de origine irakiană, cunoscută pentru proiectele sale caracterizate prin integrarea avangardistă în procesul de construcție a unor trăsături ca transparența, fluiditatea, porozitatea. Cf. <https://www.zaha-hadid.com/people/zaha-hadid/> și articolul lui Thomas Schielke, „Fluid Luminosity: The Architectural Lighting of Zaha Hadid”, în *ArchDaily*, 31 martie 2017, <https://www.archdaily.com/868157/fluid-luminosity-the-architectural-lighting-of-zaha-hadid>, consultate pe 15 aprilie 2022.

Partea a II-a

Sursele regenerării continue

În zona de avangardă, mult mai importantă decât teoretizarea este starea de fapt. Într-o oarecare măsură, conceptul în sine a suferit o denaturare ca și în cazul unor termeni ca *interbelic* sau *Evul Mediu*, în primul caz prin înghețarea inactuală a termenului, cel puțin în discursul public, în secolul al XX-lea, în al doilea, prin absența unei diferențe specifice. S-a trecut cu vederea că, în mod real, avangarda nu este percutantă atât ca fenomen unitar – de altfel, cum s-a subliniat de fiecare dată, metodele de creație sunt, cel puțin aparent, diferite – ci ca atitudine, ca proces și stare de „a fi în avangardă” față de orice altceva: societate, cultură, religie sau politică, mai cu seamă că nu se pot ignora alunecările unora dintre reprezentanții avangardei, spre o ideologie sau alta, spre dreapta sau stânga; problema rămâne deschisă cercetărilor transdisciplinare, mai cu seamă că, așa cum s-a arătat, mișcările de avangardă sunt de urmărit mai degrabă printr-un „tipar” dinamic, multidimensional și suprastratificat al rețelelor²⁸, cu atât mai mult, așadar, susceptibile de aderențe. Ținându-se cont, însă, de contextele în care se produc aceste aderențe, cazurile vor trebui discutate punctual, distinct și urmărindu-se conexiunea vitală cu un model inițial, ponderea pe care o are necesitatea interioară de a exterioriza un spirit al revoltei, față de opțiunea politică în sine și așa mai departe. Discuția s-ar păstra, în felul acesta, mult mai aproape de adevăr și s-ar putea elimina inclusiv complexe locale care bruiază circuitul internațional firesc al valorilor (așa cum, o bucată de vreme, s-a întâmplat cu opera Gellu Naum, reintrată în atenție și valorificată, atât prin studii ample ale cercetătorilor avangardei, cât și odată cu publicarea unor valoroase texte din arhivă sau cu reuniunea textelor într-un ciclu de *Opere* în patru volume²⁹).

28. Printr-o cercetare complexă, Emanuel Modoc explorează conceptul în *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, discutând noțiuni ca dispersie spațială, sintetism și simultaneism, internaționalism și dinamică de grup sau transnațional.

29. Gellu Naum, *Opere I. Poezii*, ediție îngrijită și prefață de Simona Popescu, Iași Polirom, 2011; *Opere II. Proza, idem*, 2012; *Opere III. Teatru*, volum îngrijit de Simona Popescu și Ion Cocora, prefață de Simona Popescu, fișă de dramaturg de Ion Cocora, *idem*, 2014; *Opere IV. Varia. Texte colective • Interviuuri • Corespondență*, volum îngrijit de Simona Popescu, Sebastian Reichmann și Dan Stanciu, prefață de Simona Popescu, *idem*, 2020.

Spațiul pe care se produc aceste mișcări alcătuiește un corp autonom, iar căutarea reperelor unui sistem sau a potențialului canonic nu duce prea departe. Este esențială, în schimb, marcarea diferențelor, a distanțelor create în modele diferite de creații animate de un instinct al revoltei, reactivat în permanență. Acesta este și motivul pentru care am propus câtorva creatori contemporani, unii dintre aceștia citați deja, să formuleze un răspuns în orice formă, având ca reper câteva întrebări mai degrabă convenționale. Le redăm în cele ce urmează, în ordinea alfabetică a numelui autorilor, simultan ca argumente și contrargumente forte la cele spuse mai sus, păstrând grafia și așezarea în pagină practicate de autori. Câteva comentarii și note minimale: Simona Popescu, Gheorghe Rasovszky, Sebastian Reichmann, Dan Stanciu sunt poeți, artiști, creatori pentru care întâlnirea cu avangarda, prin apropierea de suprarealismul lui Gellu Naum, a fost definitorie. Fără a rămâne captivi în modele sau canoane culturale, eludând, prin activitatea poetic-artistică dinamică și continuă, până și criteriul generațiilor, fiecare dintre ei reprezintă o ipostază nouă, actuală a spiritului avangardei. Ca și în cazul poetului Marius Conkan, prezența scriitoarei Ruxandra Cesereanu este determinată aici atât de calitatea textelor sale de a ilustra forme ale creației transgresive, cât și de crearea unui manifest poetic descriind o metodă de creație denumită delirionism³⁰. Preocupată de extensiile problematice pe care le suscită noile medii tehnologizate de existență și expresie, opera autoarei reprezintă astăzi o direcție importantă pentru felul în care evoluează formele poetice. Joseph Nechvatal, artist și teoretician născut la Chicago, realizează o conexiune importantă între uman și digital, concretizată atât în conceptul de viractualism, cât și prin explorarea de peste cinci decenii a unor forme inovatoare de creație (pictură asistată robotic, virtuțile expresive ale zgomotului; fragmentul citat mai jos face parte dintr-o discuție pe marginea volumului *Imersiune în zgomot*³¹).

Transcrierea pasajelor s-a făcut cu acordul autorilor și urmează intenția noastră de a urmări relația vitală dintre analiza unui fenomen și manifestările acestuia. Trebuie să subliniem, de asemenea, că – probabil și din cauza diferențelor de stil, de construcție a discursului artistic, de apartenență sau raportare la contextele

mai largi ale culturii române actuale – niciunul dintre autorii de mai sus nu a fost integrat în mod asumat de discursul istoriei, criticii și teoriei literare de până acum, într-un context al atitudinilor artistice aflate „în avangardă”, în legătură cu dinamica și preocuparea avangardei „istorice” pentru arta viitorului și pentru ceea ce „va urma” sau poate emerge periodic, la nivelul culturii planetare. Cel mult, aceasta s-a făcut fragmentar, în cronici punctuale, menționându-se legăturile – de altfel, esențiale – cu DADA sau suprarealismul de factură urmuziană sau naumiană sau revalorificarea, în conglomeratul postmodern, a unor teme care țin de arta absurdului, discursul parodic sau onirism. Fără să negăm o afinitate de viziune, nu ne putem apropria concepțiile prezentate mai departe, de aceea citarea va respecta în totalitate forma trimisă de autori. Reiterăm, însă, că, mult mai mult decât contribuții bibliografice, acest corp(us) de texte reprezintă un element esențial în susținerea ideii că avangarda a fost un fenomen caracterizat de o evoluție continuă, că preocuparea – cel puțin pentru DADA și suprarealism – a fost de a coroda tendințele de îngustare a libertății absolute a poeziei și a existenței și că, în afară de a fi un fenomen, un curent, o mișcare sau o rețea, avangarde sau avangardele au reprezentat o sursă; regenerabilă, am putea completa cu un termen tot mai utilizat în zilele noastre. Cu suficientă disponibilitate și permeabilitate critică, toate acestea se pot constata în cazul fiecăruia dintre autorii de mai jos. Operele lor se constituie ca veritabile „vertebre” – trimitem, desigur, și spre poemul-cheie al lui Gellu Naum, *Avantajul vertebrelor* – în corpul hibrid al unui fenomen care continuă să pledeze, voluntar sau involuntar, pentru reintegrarea umanității într-un misterios circuit planetar al libertății totale.

Întrebările sugerate au fost simple repere de discuție, fără a se constitui, cel puțin pentru moment, într-o problemă amplă de anchetă literară construită metodologic³². Ce se poate vedea sau deduce este că, deși autorii citați vin din direcții diferite, se manifestă distinct și depășesc ideea de grup sau de creație colectivă, activitatea lor creativă atestă ideea de „a fi în avangardă”, mai degrabă decât a face parte „din avangardă” (pe care o „accesează”, însă, periodic, conștienți de perenitatea nucleelor ei vitale);

30. Publicat în revista *Vatra*, nr. 2/2010, p. 60, a apărut în limba engleză însoțit de poemul *Letter to American Poets* cf. pagina http://www.poetspath.com/napalm/nhs07/Ruxandra_Cesereanu.htm, consultată pe 15 aprilie 2022.

31. Open Humanity Press, an imprint of MPublishing, University of Michigan Library, Ann Arbor, 2011.

32. Respectiv: *În ce măsură se poate vorbi, de fapt, despre un sfârșit al avangardelor? Cum înțelegeți astăzi ideea de avangardă? Putem vorbi despre avangardă, avangarde, spirit comun, regenerări periodice? Cum vede astfel de discuții teoretice și cum vede lumea, în oricare din aspectele ei, un poet „format” (și) în apropierea avangardei?*

procesuală, transgresivă, conectivă, suprastratificată, centrifugă în raport cu sistemul, creația lor solicită un alt tip de comunicare-interpretare, în continuarea acestor trăsături fluide, chiar în afara termenului resimțit uneori ca prea apropiat de atmosfera cazonă. Critica și teoria însăși vor răspunde urgenței de a-și regăsi spiritul prin excelență avangardist, capabil să recunoască în „prezent”, resorturile artei „care va fi”.

Ruxandra Cesereanu

1. În ce măsură se poate vorbi, de fapt, despre un sfârșit al avangardelor?

Avangarda nu are sfârșit – nu este cum – pentru un autor care încearcă să se înnoiască mereu. Un scriitor care experimentează continuu se găsește (cumva) mereu într-o formă de avangardă. Dacă renunță la experiment (indiferent de ce fel este acesta), atunci, da, devine un autor, poate fi, des-avangardizat. Reiese, cred, limpede din cele spuse de mine că nu mai percep avangarda în sens istoric, datat, ci într-un sens general, de experiment continuu.

2. Cum înțelegeți astăzi ideea de avangardă?

R.C.: A se vedea răspunsul de mai sus. Adică *L'avangarde est morte* (istoric vorbind), *mais vive l'avangarde* (non-istoric și general vorbind, indiferent de timpurile pe care le trăim și de spațiile în care viețuim).

3. Putem vorbi despre avangardă, avangarde, spirit comun, regenerări periodice?

R.C.: Metafora șarpelui Ouroboros cred că e valabilă și pentru această idee de regenerare continuă a avangardei și avangardelor. Pe măsură ce își înghite coada și tocmai fiindcă face acest lucru, șarpele Ouroboros se regestează statornic.

4. Cum vede astfel de discuții teoretice și cum vede lumea, în oricare din aspectele ei, un poet „format” (și) în apropierea avangardei?

R.C.: Am imaginat cândva (acum vreo 10-15 ani) un Decalog de poet³³ experimental, care poate fi adaptabil oricum, oricând, oricât.

Iată-l aici:

1.

La trezire, dă-ți ghes să îți aduci aminte orice din ce-ai visat: o imagine, un cuvânt, o mătasă, un urlat. imaginea, cuvântul, restul cu pricina să îți fie parola de intrare într-o altă lume pentru ziua ce este. Dacă nu îți amintești nimic, inventează un vis scurt, concentrat, și

folosește-l ca și cum l-ai fi visat și-ar fi al tău (de fapt este al tău).

2.

Bea un cafe-frappé sau un suc de roșii cu puțin piper sau un ceai exotic (ceai cu tutun, dacă este posibil) și ascultă *Shine On Crazy Diamond* sau ultima parte din *A Saucerful of Secrets* (Pink Floyd) sau *Killer* (Van der Graaf Generator).

3.

Citește ceva din ereziile lui Rimbaud sau o frază vehementă de Artaud sau măcar un paragraf din *Howl* de Ginsberg.

4.

Scrie un poem ca un delir, pe care apoi să-l arunci la gunoi, fiindcă-i scrisoarea ta de uitare către lumea de apoi.

5.

Încearcă să stai în semilotus sau în lumânare și gândește-te la alchimiști ori fachiri, apoi citește o scenă din *Alice în Țara Minunilor*.

6.

Gustă o dulceață de agrașe, nuci verzi, maracuja, kiwi (ceva de acest gen) sau mănâncă ciocolată cu chilli (pledez pentru ultima).

7.

Iubește pe cine ai de iubit și nu urf pe cine ai de urât. Închipuie-ți că ai pornit în cruciadă de unul singur, că nu ai cal, nici sabie, nici armură, doar un ocean și un evantai.

8.

Citește *Cântarea Cântărilor*, ca să te umpli de miresme.

9.

Circulă puțin prin internet, ca să vezi ce mai scrie lumea dezlănțuită, apoi postează și tu măcar un blast ori niște comentarii absurde, în timp ce consulți harta astrologică a zodiei tale, ca să mai vezi ce se întâmplă între planete și stele.

10.

Citește niscaiva fragmente din *Apocalipsă* (niciodată tot) și gândește-te că te lupți cu însăși Nebunia. ascultă *Comfortably Numb* (Pink Floyd) sau *Yellow Fever! Cat's Eye* (Peter Hammill) sau *Break On Through to the Other Side* (The Doors), bea puțin vin de Samos (pentru cei licoroși) sau vin Mateus (pentru cei seci), apoi scrie în jurnal un singur cuvânt-cheie sau o frază-cheie și concentrează-te ca să visezi. ziua următoare o iei de la capăt.

Marius Conkan

Poeticile transgresive (așa cum le numești, folosind un concept definit de geocriticul Bertrand Westphal)

33. Idei prezentate și în conferința *Ficțiunea de interior a poeziei*, Sala „Atelier” a Teatrului Național din București, duminică, 8 mai 2011, moderator Ion Caramitru.

și, în special, cele (post)avangardiste sunt menite să destabilizeze reprezentările statice și omogene despre lume, precum și să cartografieze zone cognitiv-afective care sunt inaccesibile percepției imediate, comune. Sau cel puțin așa am înțeles eu acest tip de poetică atunci când am urmat calea fantasmatică în numeroase poeme care îmbinau construcțiile postsuprarealiste cu anumite elemente noir, specifice nu doar poeziei douămiiste. De altfel, nu trebuie subestimat niciodată potențialul imaginației de a insolita realitatea prin intermediul unor forme estetice în măsură să o restructureze la modul radical, chiar și atunci când atașamentul față de categoriile realului pare să primeze. Cu toate acestea, orice experiment literar și, în general, toate poeticile au un fundament ideologic care nu poate fi ignorat, atâta vreme cât scriitorii, cum afirmă Marc Brousseau într-un studiu geocritic, sunt „subiecți sociali care își definesc poziționarea (în termeni de clasă, rasă, gen, sexualitate, etnie, naționalitate) în contexte socio-spațiale mai largi”. Așa încât, distanțarea prea mare de dimensiunile spațiului socio-politic riscă să producă astăzi doar literatură de dragul evazionismului, fără ecou asupra dezbaterilor cu adevărat importante despre societatea contemporană. Una dintre soluții este, așadar, ca până și cele mai „revoluționare, transgresive și inclasabile” poetici (cum le numești în prezentarea-cadru) să păstreze un raport echilibrat între fantasmatic/experimental și mimetic, tocmai pentru ca impactul lor să fie extins dincolo de zona de nișă.

Joseph Nechvatal

„Tind să deduc că, în mod sigur, zgomotul este o alternativă posibilă la conservatorismul cultural de remix tanatofilic – chiar atunci când recunoaștem că istoria culturii avangardei e o sursă bogată din care putem extrage stimulul îmbătător. Morton Feldman a spus cândva ceva interesant despre calitatea noutății zgomotoase în cartea sa *Sunet, Zgomot, Varèse, Boulez*: că «zgomotul este incomprehensibil, cu toate acestea, zgomotul este ceea ce căutăm din moment ce adevărul cel mai puternic stă în spatele celei mai puternice rezistențe». Dacă e să privim sincer această reflecție despre rezistență, iar opoziția rămâne o ambiție pentru artă, atunci există încă probabilitatea ca noutatea culturală să se ivească din sindromul de necrofilie totală. Dar ceea ce este obligatoriu este o tenacitate inovatoare de a privi dincolo.”³⁴

34. În original: „I tend to deduce that definitely noise is a possible alternative to thanatophilic re-mix cultural conservatism - even while acknowledging that the history of avant-garde culture is a

Simona Popescu

Nimic nu se sfârșește

1. *În ce măsură se poate vorbi, de fapt, despre un sfârșit al avangardelor?*

Sfârșit al avangardelor? Nimic nu se pierde, totul se transformă! O spunea Lavoisier (chimist), legat de natură. Nici în cultură nimic nu se pierde și nici nu se sfârșește, din fericire. Dimpotrivă! Totul revine, în noi aliaje, noi sinteze, noi cristalizări. Mai ales de când cu postmodernismul, care a creat o întreagă dinamică a revizitărilor, reinterpretărilor, a relecturilor și a rescrierilor. Lucrurile se mai și „transformă”, își amplifică ecourile, dar Sursa emite continuu energie, e veșnică. Nu există cu adevărat un sfârșit al romantismului, al modernismului, al avangardei, al postmodernismului, nu mai vorbesc de clasici, de preclasici, până, pe fir înapoi, la *Epopoea lui Ghilgamesh*. Toate sunt „elemente” adăugate unui vast ansamblu de vase comunicante (mai mult sau mai puțin comunicante). De fapt, cred că îmi place mai mult expresia „circuitul apei în natură”. Circuitul celor prețioase în cultură. Iterativ, recursiv.

Spiritul avangardei e viu. Mereu apar purtătorii flăcării, de nestins. Se istoricizează doar curente, școlile, sistematicile, generațiile. Rămân conținuturile puternice, mesajele dense, autorii – legați de vremea lor și apoi dezlegați de timpul și de spațiul dat. Ei, autorii, creează spații noi de valoare, prin valoare. Timpul culturii e mereu prezentul (incluzând trecutul și chiar viitorul).

Ceva-ceva, în vremea de azi, din ceea ce era avangarda istorică (despre asta e vorba acum, aici) pare

rich tipple from which we can draw intoxicating stimulus. Morton Feldman once said something interesting about the quality of noisy newness in his text *Sound, Noise, Varèse, Boulez*: that «noise is incomprehensible yet it is noise that we truly seek since the greatest truth lies behind the greatest resistance. » If we take his thought on resistance sincerely, and opposition remains an ambition for art, then cultural newness still has some probability to emerge out of the massive necrophilia syndrome. But what is obligatory is an innovative fortitude of looking beyond.”

Textul este însoțit de nota: „In early September of 2011, Vivian at *Notes from the Vomitorium* conducted a four-day email interview with Joseph Nechvatal about the art of noise.” („la început de septembrie, 2011, Vivian de la *Notes from the Vomitorium* a realizat un interviu cu Joseph Nechvatal, pe parcursul a patru zile, despre arta zgomotului.”). Cf. pagina, <https://josephnechvatal.wordpress.com/2020/04/19/2011-notes-from-the-vomitorium-interview-with-joseph-nechvatal-on-the-art-of-noise/?msclkid=3888de98af5511ec99ff1d34f462908a>, consultată pe 15 aprilie 2022. Joseph Nechvatal (n. 1951)

că se estompează. Adică sunt mai puțini cei care riscă în cultură. Riscul exprimării unor conținuturi *à rebours* față de literatura ca sistem, față de mode, de „trenduri”, de industria culturală. Pe de altă parte, să fii *en avant* (vorba lui Rimbaud) e, ca întotdeauna, problematic. Proiectul, mesajul care iese din „peisaj” e înțeles, de obicei, cu o generație (două!) mai încolo. Avangarda de orice fel își găsește susținătorii mai târziu. Uneori e acoperită de vacarmul unor stridențe care trec drept curaj sau inovație, altele de cele anacronice. De fapt, cele două tipuri de diversiune despre care vorbesc se desfășoară simultan. Dar gustul riscului nu dispare. Pe lângă creativitatea specifică, avangarda își asumă și acțiunea „deparazitării creierului”, ca să citez dintr-un manifest al lui Vinea. Fie și spre totala deconcertare a publicului.

2. Cum se poate înțelege astăzi ideea de avangardă?

Ideea de avangardă... E mai mult o stare de spirit. Dar e necesar să pornești întotdeauna de la Sursă. Altfel, nu ești decât un impostor. Că tot suntem în acest context neverosimil al războiului, le-am vorbit de curând studenților mei despre dadaism, care nu vine din neant. Vine și din dezgust față de valorile morale / estetice ale umanismului, uzate moral. Din revoltă, din exasperare față de un război inacceptabil, al omului ajuns la o înaltă treaptă, ai zice, de civilizație. Și, totuși, de la înălțimea erei industriale (azi digitale) la barbarie e doar un pas. Cum de e posibil inumanul război, desfășurarea crimei generalizate? La ce bun poezii în vremuri de restriște? (o întrebare pe care o puneă Hölderlin). La ce bun literatura în vremuri de război? Dadaistii au răspuns în felul lor. Suntem azi în fața unei realități neașteptate care va tulbura apele esteticilor de orice fel. Se vor diminua, poate, divertismentele culturale, se vor trezi măcar unele conștiințe.

Dar avangarda nu e doar o estetică. E acțiune. Una internațională. Avangarda își are lupta ei – cu prejudecățile, cu stagnările. Ele există și azi, sub alte forme. Fuchs, emblematicul personaj al lui Urmuz (din *Fuchsiada*), este pedepsit, ca artist, să stârpească „snobismul și lașitatea cugetării în artă”. Asta e „condiția” artistului adevărat dintotdeauna. Lașitatea cugetării în artă e legată de o lașitate mai extinsă, una etică. Oricum, esteticul și eticul sunt a filei două fețe!

3. Putem vorbi despre avangardă, avangarde, spirit comun, regenerări periodice?

Conținutul lui *en avant* ia forme noi. Spiritul e același. Schimbarea e ferment, toți poezii adevărați sunt *en avant*. Ei produc mutațiile. Care apoi se

asează / sunt așezate în curente, școli literare etc. Dar mai bine vorbim de „curenți” (calzi, reci, niciodată căldicei), ceva fluid care trece prin timpuri și spații. Re-generările sunt inevitabile. Sunt. Nu regenerezi doar trecutul, ci te re-generezi (tu, scriitor/ tu, cititor).

4. Cum vede astfel de discuții teoretice și cum vede lumea, în oricare din aspectele ei, un poet „format” în apropierea avangardei?

Am descoperit avangarda în studenție, pe timpul unei dictaturi sufocante. Lecția avangardei, mesajul avangardiștilor – o gură de aer. Un model. Puterea refuzului. Îmbătătorul instinct al subversivității. Solidaritatea. Apoi singurătatea (prin proprie voință). Atunci, la 22 de ani, l-am întâlnit și pe Gellu Naum. Un poet neverosimil de liber în felul de a gândi, parcă din altă realitate. Conectat la lumea poeziei dintotdeauna, aceea care e ferment. Radical. Am preluat de la el, înainte de orice, solidaritatea cu „nemulțumiții pentru totdeauna”. Ideea de „poezie împotriva poeziei” (când ea, poezia, devine sistem). Moștenirea refuzului, cu toate consecințele care duc, de cele mai multe ori, la (auto)izolare. O înțelegere a realității care conține suprarealitatea cu tot ce înseamnă asta pentru un avangardist. Nu dezvolt aici, am făcut-o în cărți.

Nu e ușor pe lume, ca scriitor, dacă te-ai format la „școala avangardei”. Rămâne în sânge o anume inadaptabilitate, o surdă revoltă permanentă, un fel de a fi în răspăr, o alergie la compromisul de orice natură, o nemulțumire continuă legată în primul rînd de tine, niște exigențe, niște idiosincrazii pe care e tot mai greu să le exprimi (poți părea intolerant, poți părea arogant în lumea celor aparent cumsecade, a căldiceilor, a microșilor). Rămâne un simț treaz al respingerii celor comode, a celor false, a noilor tipuri de propagandă (inclusiv culturală, de fapt pseudo-culturală). Rămâi cumva „infantil adaptat, deci ostil”, cum sună un vers din Gellu Naum.

Gheorghe Rasovszky

Aș fi tentat să spun că din punctul meu de vedere avangarda este un peștișor sanitar proteic, psihedelic (de cele mai multe ori o baracadă) care vrând-nevrând și-a făcut treaba riguros, resuscitând de câte ori a fost nevoie corpusul gigantic al unei culturi mult mai libere acum decât a fost vreodată, cu care trăiește într-o simbioză perfectă.

Esența avangardei, labirintul său interior este însuși athanorul experimentalismului, care a devenit atât de clar mediumul predilect al culturii moderne

contemporane, audio vizuale, scrise, în toate variantele sale. Avangarda a făcut ca azi toate aceste direcții să coexiste în modul cel mai natural posibil fără beligeranțe academice caduce, inutile.

Aflată uneori la antipodul explicațiilor raționale, avangarda își trăiește în prezent staza unei vizibilități latente, savurând miracolul și flexibilitatea unor timpuri în care doar animalul uman poate să strice tot. Ceea ce contează în continuare e spiritul avangardei, experimentul continuu, foarte viu, care generează substanța proiectelor postmoderne, (post)conceptuale, definatorii pentru multiculturalitatea, diversitatea formelor de exprimare în care unii dintre noi se simt foarte bine.

Sebastian Reichmann

„Înțelegerea evoluției fenomenului poetic, încercarea de a răspunde la întrebarea în ce constă noutatea poetică astăzi presupun, pentru Ingeborg Bachmann, inanitatea concepției conform căreia totul a fost deja realizat în domeniul poetic, pentru că în urmă cu câteva decenii au existat și au scris mai toți marii poeți ai secolului al XX.-lea [...] «În artă nu se progresează pe orizontală, nu există decât breșe verticale și este o desfășurare care trebuie mereu reîncepută», exclamă cu extremă claritate Ingeborg Bachmann. [...]»³⁵

Reamintesc cuvintele «profetice» ale lui Pierre Jean Jouve care scria în eseuul său *Inconscient, spiritualité et catastrophe* din 1933: «O catastrofă extremă a civilizației este posibilă în acest moment pentru că ea se află în interiorul omului, acționând misterios, raționalizată, în cele din urmă cu atât mai primejdioasă cu cât omul știe mai bine că ea corespunde instinctului său de moarte. (...) Nu mai trebuie demonstrat că poetul, în calitate de creator al valorilor vieții trebuie să se opună catastrofei. Ceea ce poetul a făcut din instinctul de moarte este contrariul a ceea ce catastrofa vrea să facă (...)»³⁶.

Dan Stanciu

Ca să fie clar despre ce vorbim, vreau să spun din capul locului (sau de pe umerii lui, cum preferi) că n-am să folosesc termenul de „avangardă”, al cărui

35. Sebastian Reichmann, „Despre «sfârșitul poeziei», al «avangardei» etc. (câteva repere)”, partea I în *Viața Românească*, nr. 11-12/ 2016.

36. „Actualitatea lui Pierre Jean Jouve”, în *Viața Românească*, nr. 7-8/2012, reluat în Sebastian Reichmann, „Despre «sfârșitul poeziei», al «avangardei» etc. (câteva repere)”, partea a II-a, *Viața Românească*, nr. 2/2017.

parfum cazon îmi e nesuferit. Articulez niște cuvinte despre suprarealism și ale sale, ca unul care mai știe dinăuntru câte ceva.

Fiindcă este o mișcare și nu un „curent literar-artistic”, suprarealismul nu e fix, nu stă cuminte unde l-ai pus (în cutiuțe sau în insectare), îți scapă când zici că l-ai prins. Nu poate fi înțeles prin examinarea, cu o lupă critică și un ochi rece, a unor exponate de muzeu sau a unui șir de texte închise în cărți. Acestea nu sunt decât urme (unele proaspete, altele palide) ale unei activități febrile care nu a încetat și nu va înceta prea curând pentru că „suprarealismul este ceea ce va fi” – o definiție ce ar trebui să fie punctul de plecare al oricărei încercări oneste de a-l înțelege. Aici metoda lui Cuvier se dovedește inoperantă, din două-trei oase ale mastodontului nu vei reconstitui întregul mastodont, oricât ți-ai da silința. Până una-alta, suprarealismul nu e un cadavru și se sustrage disecției, chiar dacă unii au vrut să-l îngroape alături de André Breton în cimitirul din Batignolles.

Pe lângă definiția de mai sus, aș mai aminti două direcții ale unei înțelegeri corecte: „ocultarea profundă a suprarealismului”, cerută de Breton încă din 1929, și „distanța absolută” (*l'écart absolu*), principiu preluat de la Fourier și care a dat titlul expoziției internaționale a suprarealismului din 1965. Ambele sunt astăzi, cred, fapt împlinit: suprarealismul viu nu e la vedere și păstrează distanța.

Cât despre avangardă, îmi îngădui să parafrazez faimoasele versuri (de tristă amintire) ale lui Mihai Beniuc, bardul cu barda: „Când voi izbi o dată eu cu avangarda, / Această stâncă are să se crape. / Și va țâșni din ea șuvoi de ape! / Băieți, aceasta este arta!” – un îndemn pentru adepții artei prin izbituri.

Note despre autori

Ruxandra Cesereanu (n. 1963) se află printre autorii foarte receptivi la transformările continue din zona formelor de expresie artistică. Anunțată prin *Ținutul Celălalt*, (poem scris împreună cu Marius Conkan, București, Cartea Românească, 2011) și manifestată puternic mai ales în poemele *California (pe Someș)*, Bistrița, Charmides, 2014 sau *Scrisoare către un prieten și înapoi către țară – un manifest*, Pitești, Paralela 45, 2018, predilecția pentru transgresiv contribuie la configurarea unei direcții de creație reprezentative pentru ipostazele prezente ale fenomenului poetic. Fără a-și revendica scrisul de la o continuare explicită a fenomenului avangardei, autoarea explorează simultan zona arhetipală a scrisului care merge până la originile

magic-orifice, virtuțile revoluționare ale acestuia, precum și prelungirile experimentale pe care le propun sintezele complicate dintre uman și inteligența artificială (*Sophia România. Balade postumane*, Bistrița, Casa de Editură Max Blecher, 2021³⁷).

Marius Conkan (n. 1988) dezvoltă un tip de creație inclasabilă, lansând provocări puternice disponibilității omului contemporan de a percepe și accepta trecerile continue între real și imaginar sau extensiile identitare. Atent la peisajul critic și teoretic actual, autorul urmărește tipare de construcție a spațialității alternative în literatură³⁸. Volumele *Soporia*, București, Vinea, 2009 și *Extazul Sfântului Markon*, Tracus Arte, 2012, dar și *Ținutul Celălalt – Poem-roman*, scris în colaborare cu Ruxandra Cesereanu, amintit mai sus, cultivă un simț acut al depășirii granițelor impuse de canoane, colectează ecourile unei întregi istorii a revoltei concretizate în crize interioare profunde și propune un nou spațiu poetic de „rezidență”, sursă de experiment și sondare a propriilor disponibilități față de lumile imaginare.

Joseph Nechvatal (n. 1951), teoretician și artist experimental, a dezvoltat conceptul de viractual, vizând posibilitățile de întâlnire între biologic, tehnologie și un imaginar derivat din utilizarea programelor de tip virus în realizarea unor creații hibride. Atât prin acest din urmă aspect, cât și prin explorările realizate în volumul *Immersion into Noise*, Nechvatal recalibrează un principiu de acțiune al avangardei, întâlnit atât în DADA, cât și în suprarealism: „corodarea” realității prin disoluția și reorganizarea ei într-o realitate alternativă, imprevizibilă și, de fapt, revelatoare.

Simona Popescu (n. 1965) este o autoare la care spiritul de avangardă apare simultan ca instinct și metodă de creație. Ea se raportează continuu și explicit atât la ideea de transgresiv (ca în amplul poem-manifest *Lucrări în verde sau Pledoaria mea*

pentru poezie, București, Cartea Românească), cât și la manifestările avangardei ca atare (studiată la nivel teoretic și de istorie literară, dar mai ales prin relația imediată cu suprarealismul naumian³⁹). Fie că sunt clasificate drept proză, ca *Exuvii* (București, Nemira, 1997) sau poezie⁴⁰ volumele autoarei transcend orice formă de canonizare stabilită prin tradiție, constituind implicit o pledoarie pentru eliberarea completă de convențional, atât în ceea ce privește genurile literare, cât și raportul autorului cu sine. Opera care filtrează riguros etichetările culturale face legătura între originile fenomenului poetic, avangarda din primele decenii ale secolului al XX-lea, postmodernism și orientările actuale, rafinând căutarea poeziei ca sursă, ca atitudine și stare de spirit, dar și avertizor în fața imobilității culturale, a lipsei de libertate sau artificialității.

Gheorghe Rasovszky (n. 1952) este prezentat de regulă ca artist vizual, abordând direcții de creație diverse, de la fotografie la instalații video și artă digitală. Creațiile sale presupun stratificări, suprapuneri de viziuni și ipostaze, ceea ce deturneză individul de la traseele impuse social, cultural, politic. Întâlnirea cu poetul suprarealist Gellu Naum, manifestată nu doar la nivelul afinității umane evidente și explicite, ci și la nivel creativ, la fel ca în cazul lui Dan Stanciu sau Sebastian Reichmann, a contribuit la construirea unui profil de artist nonconformist, în care se recunosc în aceeași măsură discursurile simultan deconstructive și reorganizatoare ale „primei” avangarde, eterogenitatea postmodernă și semnele a ceea ce face arta transgresivă să rămână vie, prezentă, „în gardă”, nealiniată, chiar în prezența unor determinări multiple. Fie în proiecte individuale, fie în tandem cu artista Carmen Rasovszky, Gheorghe Rasovszky reprezintă un nume esențial în ipostaza vizuală actuală a manifestărilor creative revoluționare, ipostază care, se cunoaște, a avut un impact planetar asupra evoluției și înțelegerii întregii avangarde.

Sebastian Reichmann (n. 1947) urmărește traseul complex pe care îl desenează visul și viziunea în mediul de creație DADA-suprarealist. Și în volumele

37. Cf. textul nostru „Sophia ex machina: «o incizie a luminii pierdute», în *Observator Cultural*, nr. 1102/23-29 martie 2022, p. 18-19.

38. În lucrări ca: „Analepse și prolepse privind second life”, în antologia *De la fictiv la real. Imaginea, imaginarul, imagologia*, coordonată de Andi Mihalache și Silvia Marin-Barutcieff, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2010; Marius Conkan, Daiana Gărdan, „Space in Literature and Literature in Space. Introduction”, în *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, vol. 6, nr. 1, p. 5-15; „Lumi alternative”, în *Enciclopedia imaginariilor*, vol. I, *Imaginarul literar*, vol. coord. de Corin Braga, consultant științific Adrian Tudurachi, p. 392-408.

39. Pe care o documentează esențial în volumul *Clava. Critificiune cu Gellu Naum*, Pitești, Paralela 45, 2004, continuând *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, Editura Fundației Culturale Române, 2000.

40. Cf. *Juventus și alte poeme*, antologie cu un cuvânt înainte al autoarei, Pitești, Paralela 45, 2004 în care sunt reunite poeme din volumele *Xilofonul și alte poeme* (1990), *Juventus* (1994) sau *Noapte sau Zi* (1998), precum și recente *Opera poetică*, vol. I, pref. de Cosmin Ciotloș, Băbana, Rocart, 2021 și *Cartea plantelor și animalelor*, București, Nemira, 2021.

personale – printre acestea, *Perioada translucidă. Poeme 1965-2012*, 2012 –, dar și în colaborările timpurii cu Gellu Naum și mai recente cu Dan Stanciu (volume⁴¹ sau dialoguri⁴²), poetul lucrează atât cu instrumentele asumate organic ale avangardei trecute prin filtrul experienței gellunaumiene, cât și cu o deschidere vie spre forme noi ale poeziei. Ultimul său volum, aduce în discuție orientări noi în zona de expresie poetică; la începutul acestuia, adnotând subtitlul, autorul surprinde zona în permanentă mișcare care se reconfigurează continuu, prin expresia lingvistic-poetică generatoare de lumi: „noeme: cuvânt inventat de poetul americano-luxemburghez Pierre Joris, pentru a desemna ce scrie un «noet», prescurtare de la «nomadic poet». În prefața cărții mele *Sweeper at His Door* (Duration Press, 2000), Jerome Rothenberg mă «încadra» în această categorie, precizând: «The NOET (nomadic poet) learn & then writes in foreign languages (real or made-up ones) in order to come to the realization that all languages are foreign»⁴³.

Dan Stanciu (n. 1952) păstrează integral în opera sa spiritul DADA-suprarealist, cu un echilibru impecabil între revoltă și rigoare, reflectate într-o substanță textuală reactivă „totală”. La el se manifestă ceea ce Gellu Naum, prieten de cursă lungă, numea „fanatizarea” gramaticii, proces complex care duce la crearea unei limbi poetice cu totul noi. În volumele poetice, dar și în ipostazele de grafician și desenator suprarealist, Dan Stanciu apare ca un cunoscător de mare profunzime al surselor din care și-au extras esențele atât DADA, cât și suprarealismul – emblematice sunt *Despre* (2014) și *Despre*, volumul II (2019), ambele editate de Herg Benet Publishers. Opera sa este astăzi unul din semnele cele mai clare ale existenței avangardei ca fenomen viu, reemergent în mod continuu⁴⁴.

41. Sebastian Reichmann, Dan Stanciu, *Dimensiunea „Umbrella”*, București, Art, 2009.

42. A se vedea și dialogul apărut în *Dilemateca*, București, august 2008, reluat în traducerea lui S. Reichmann ca *L'utopie de l'identité – Dan Stanciu interroge Sebastian Reichmann*, în *Levure Littéraire*, nr. 3, (f.a.), <http://levurelitteraire.com/sebastian-reichmann-dan-stanciu/>, pagină consultată pe 15 aprilie 2022.

43. *Edenul tăcerii rele. noeme*, București, Casa de Editură Max Blecher, 2021, p. 6: «NOETUL (poetul nomad) învață & apoi scrie în limbi străine (reale sau inventate) pentru a ajunge să înțeleagă că toate limbile sunt străine».

44. Cf. și articolul nostru din *Caietele Avangardei*, nr. 18, „O marginalia. Despre «posibilul încet», «contra-lume» și poezia lui Dan Stanciu”.

Paul Cernat

BACOVIA: „MUTAȚII” MINIMALISTE

SYNOPSIS

This issue aims to discuss the poetry of George Bacovia in occurrence with the aesthetic of minimalism. We indentified two types of minimal poetry: the first – „maudit” and dark – is tributary to his symbolist-decadent beginning (defined by the masterpiece Bley/Plumb, 1916); the last type reached its peak in the book called Stanțe burgheze. Minimised for a longtime by critics, this experience was extremely influential among the new generations and anticipated emerging poetica tendencies from the 80th to the 2000th.

Keywords: minimalism, decadentism, symbolism, elementarist, realism

„N-am scris mult, dar multe lucruri am zugrăvit în puținul și concisul meu fel de a scrie...”¹, va dicta Bacovia într-una din „divagările utile” ale senectuții, sintetizându-și, retrospectiv, formula artistică în cheia anticului *multum in parvo* sau, de ce nu, a „minimalistului” *less is more*.

Vizitat, spre sfârșitul vieții, de Șașa Pană, Stephan Roll (Gheorghe Dinu)² și soția acestuia, pictorița Medy Wechsler-Dinu (care îi va schița și un portret, nedus la capăt din cauza precarității stării de sănătate a poetului), într-o discuție despre revistele interbelice de avangardă Bacovia își declină orice afinitate cu acestea: „Eu am optat pentru forma clasică, neoclasică și realistă în tehnica și conținutul poeziilor mele, consecvent cu temperamentul meu poetic, înclinat spre maxima concentrare și la incandescența emoțională strict legată

de structura mea cerebral-artistică.”³, afișându-și, în schimb, opțiunea pentru „realism” în poezie (inclusiv pentru „forma clasică și neoclasică”; *Nota Bene*, simbolismul nu mai intră deloc în discuție – poate și pentru că, la data aceea, era prohibit de realismul socialist ca estetizant, decadent) și pentru „maxima concentrare.” În aceeași perioadă, Bacovia primește de la prietenul Cicerone Theodorescu o traducere din Maiakovski și e întrebat de un nepot (probabil Max Vasiliu) cum i se pare poezia acestuia. Răspunsul diplomatic indică un refuz al retorismului (inclusiv „dinamismul propagandistic” și caracterul agitatoric sunt ținute la distanță), dar și compasiune: „E prea retoric... Antipodul meu. Foarte mult dinamism propagandistic. Mare animator de mase... S-a sinucis așa de tânăr!”⁴ Formula, involuntar comică („S-a sinucis așa de tânăr!”), e verosimilă, având în vedere stângăciile de exprimare ale „bătrânului” poet. Oricum, socialistul „decepționist” nu putea fi un *poeta vates*.

1. Toate citatele din G. Bacovia au fost preluate din ediția *Opere* alcătuită de Mircea Coloșenco, pref. Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

2. Într-un poem datat 1945, *Ploile orașului* Roll aduce un tribut și „ploii bacoviene”, de care însă se delimitează, laolaltă cu convenția simbolistă și cu „pesimismul” aferent, incompatibil cu speranțele „lumii noi”: „Plouă peste oraș -/dar nu plouă cum ar ploua în inima mea/(vezi Verlaine),/Nu plouă sfâșietor și melancolic ca în Bacovia./Plouă generos și persistent/peste glia/care a jinduit aceste picături ale cerului...”

3. Agatha Grigorescu-Bacovia, *Poezie sau destin. George Bacovia, ultimii săi ani*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 210. Bacovia a publicat un poem (*Vae soli...*) în revista *unu*, în 1930, iar Șașa Pană i-a dedicat un medalion (*Poezia lui Bacovia*) în volumul de eseuri *Sadismul adevărului*, Editura unu, București, 1936.

4. *Ibid.*, p. 213.

Dezideratul enunțat în „arta poetică” a lui Verlaine, „Prends l'éloquence et tords-lui son cou” fusese pus în practică de la început de el, iar „poemele finale” duc până la capăt premisele disolutive.

Agatha Grigorescu-Bacovia (dacă e s-o credem pe cuvânt...) i-ar fi smuls soțului, în 1946, și o mărturisire despre folosirea generalizată a „versului liber” din volumul *Stanțe burgheze*, notabilă prin omologia dintre „progresismul” social și cel artistic: „– Totul trebuie liberat, draga mea, nu numai din punct de vedere politic, social, ci și artistic. O epocă nouă aduce o artă nouă, prin conținut, dar și prin expresie. Prozodia trebuie să evolueze... Nu se poate la infinit încorsetarea clasică... Armonia poetică și fără rimă poate fi destul de artistică dacă e elaborată cu talent.» I se părea mai necesar decât oricând acest vers alb: în zilele noastre se cultivă pe o scară foarte întinsă de mai toți poeții mari. Spunea că versul alb exprimă în falduri ritmice mai largi, mai libere gândul, vastitatea temelor. Prin viziunea poetică în actualitate, Bacovia nu e poetul rămănerilor în trecut. Îl frământa evoluția sa, ideea de a-și alimenta inspirația din realitatea pe care o trăia, chiar dacă boala îl ținea oarecum mai departe.”⁵

Despărțirea de simbolismul decadent, cu pozele lui „sinistre” cu tot, are însă explicații multiple; Bacovia va fi sesizat de timpuriu că formula în speță este deja epuizată și, ca adept al înnoirii în artă, a renunțat la ea. Nu e exclus nici ca eleganța retorică a curentului să i se fi părut prea constrângătoare, și să fi dorit – după propriile-i afirmații – să „respire mai liber” în poezie. Sentimentul diminuării creatoare nu poate fi nici el exclus („Nu mă mai ajută creierul să am condeiul cel mare din trecut”, afirmă într-o altă „divagare utilă”). Cu trecerea timpului, poetul aruncă lestul modelelor trecutului pentru a rămâne el însuși.

S-a trecut prea ușor peste o mărturisire din anii '30 – e drept, foarte discretă – în care Bacovia se desparte explicit de „simbolismul decadent”, pe care în tinerețe îl considerase novator, în favoarea noilor tendințe. Este invocat chiar... futurismul, într-o perioadă în care, ce-i drept, curentul lansat de Marinetti devenise demult istorie:

„Sunt trecut printre poeții simboliști. Nu trebuie uitat curentul simbolist-decadent pornit de poetul Al. Macedonski, care a pus în mișcare această luptă literară spre o artă nouă. Căci prin aceasta se impune cineva de a nu rămâne în urmă, numai la aceleași gusturi de artă. Futurismul este în cale, deci trebuie să fim largi cu vremurile în care ne aflăm.” (fragment dintr-un

5. Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia. Viața poetului*, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 319.

interviu acordat lui V. D. Manciuc pentru revista *Glăsuț nostru*, Gura-Văii, Racova, jud. Bacău; datând din 1933, interviul a fost publicat abia în 1985, în *Ateneu*, an XXII, nr. 2, februarie 1985, p.10).

Asemenea afirmații, coroborate cu mărturisirile Agathe și cu foste „arte poetice” precum retrospectiva *De artă*⁶ din volumul *Stanțe burgheze*, confirmă fără drept de apel abandonarea *programatică* a simbolismului. Că această abandonare s-ar fi produs, cum crede Mircea Scarlat⁷ (și aproape toți comentatorii) din „jalea de a nu mai putea face un Vers”, din imposibilitatea progresivă de a se (mai) conforma rigorilor convenției sau din necesitatea gestionării acestei condiții în regim de avarie, e mai puțin relevant.

Poezie elementară, poezie a elementelor

„Dacă nu ne-ar fi teamă de paradox, am spune că nici nu prea sunt poezii; caracterul lor ține mai degrabă de mișcările elementare ale vieții impulsiv manifestată prin deosebitele strigăte, de durere, de surpriză, de tristeță, scoase de poet, și impresionează ca și strigătul enigmatic al pisicilor pe acoperișuri. Se exprimă precis, tăios, sobru și e, mai ales, original. Secretul acestei originalități stă pe de-a-ntregul în sinceritate”, nota N. Davidescu într-o recenzie din 1916 pe marginea *Plumbului*, reluată în *Aspecte și direcții literare. Câteva cărți, Câtiva oameni – (1914-1921)*⁸. Ceva mai târziu, în *Sburătorul literar* (8 aprilie 1922), E. Lovinescu va asimila poezia bacoviană unei poezii „de atmosferă” cu „conținut sufletesc elementar”. Elementaritatea bacoviană apare invocată și în *Istoria...* lui D. Murărașu, sub specia unei naivități „naturale” și „nemoderniste”⁹. Până la G. Călinescu (1941), cu excepții care confirmă regula (Perpessicius ș.a.), „simplitatea elementară” în relație cu „sinceritatea” și „atmosfera” va reveni obsedant în articolele critice despre Bacovia, compensând, prin compasiune față de drama poetului, insinuările sau reproșurile directe privind presupusa (și mult invocata) lipsă de intelectualitate și conștiință estetică a acestuia.

6. „Cafeneaua/Cu visători damnați./Trecut-au ani,/Simbolism,/Curentul decadent./Broșuri,/Bijuterii rare./Paradoxe/Bizarul,/Seri,/Nopti,/Efuzii de parfume/Și nuanțe./Orașul dominant.” Dinu Pillat a văzut aici, pe bună dreptate, o „artă poetică” – v. prefața antologiei *O constelație a poeziei române moderne*, Editura Cartea Românească, București, 1974, p. 9. Personal, înclin să cred că e vorba de o *fostă* artă poetică, între timp abandonată.

7. V. Mircea Scarlat, *George Bacovia. Nuanțări*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 93.

8. Editura „Viața Românească” S.A., București, 1921, p. 36.

9. *Istoria literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 1935, p. 406.

Nevoia elementarizării poeziei va fi însă tot mai des invocată, în plan internațional, pe linia experiențelor avangardiste ale anilor '20 (dadaism, constructivism, suprarealism ș.a.), prelungite în deceniile postbelice prin spațialism, lettrism, oulipianism, poezie vizuală sau sonoră, minimalism etc. Iar „mutația valorilor estetice” din deceniile postbelice va face ca vechii indicatori ai lipsei de valoare sau de poeticitate să se transforme în *markeri* ai noii poeticități dominante: imanentiste, materialiste, contingente, concretiste, gestuale, biografice și prozaizante – un „Nou Regim” al poeziei, asimilat, o vreme, de nu puțini comentatori unui model global postmodern.

Câteva clarificări terminologice se impun. În artele vizuale, elementarismul a dat titlul unui manifest din 1926 al lui Theo van Doesburg în revista *De Stijl*, ca replică la adresa neoplasticismului lui Piet Mondrian. În manifestul „Poezia pe care vrem să o facem” din revista *Viața imediată*, nr. unic, decembrie 1933, semnat de Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun și S. Perahim, nevoia elementarizării poeziei e afirmată explicit: „Va trebui, pentru ca poezia să fie înțeleasă de mii de oameni, nu o scădere a nivelului artistic al acesteia, ci un efort uriaș, care să o apropie de estetica elementară a vieții. Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o reîntoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie.” După 1945, titlurile mai multor volume de versuri conțin cuvântul *elementar*: de la, să zicem, *Odele elementare* ale lui Pablo Neruda, definite de un vitalism sentimental, jubilat, la opul suprarealistului Gherasim Luca, *Poésie élémentaire* (1966), unde cele patru elemente fac obiectul unor deconstrucții și recombinații semantice și lexicale. Trebuie făcută, însă, o distincție între poezia „elementară” și poezia „elementelor” – fără a mai vorbi de „poetica elementelor” elaborată de Gaston Bachelard. Tot mai multe volume poetice actuale se revendică de la un elementarism *sui generis*, fără legătură cu cea de-a doua accepție. În cadrul douămiismului autohton, după abandonarea fracturismului, Marius Ianuș și-a asumat „elementarismul” cu frenezia unei noi descoperiri a Americii (în *Ștrumpfii afară din fabrică*, Editura Cartea Românească, București, 2007). Termenul circulă și aiurea – în Franța are parte și de acreditări eseistico-filosofice¹⁰.

Bacovia poate fi recitat atât pe linia unei poetici a „elementarității”, cât și pe aceea a unei „poezii a elementelor.” S-a observat mai demult că „plumbul”,

„violetul”, „scânteile galbene” și, în fond, întreg cromatismul bacovian nu indică simboluri, ci stări existențiale; la fel, anotimpurile și intemperiiile, unde elementarul se învecinează cu stihialul expresionist. Avem de-a face în cazul său cu o pulsivitate regresivă, tinzând către rigiditatea anorganicului prin disoluția sau înghețul materiei vii. Bacovia e, în egală măsură, un poet „elementar” și un poet „al elementelor” (interpretările bachelardiene care i-au fost aplicate de-a lungul timpului sunt, desigur, avenite) nu doar în *Plumb*, ci până la sfârșit. Iată un poem din seria „versetelor” târzii, care dezvăluie, cu ironie conținută, o poetică „alchimică” la nivelul contingenței celei mai umile: „Și cum mergeam/ Pe malul unei ape,/ Pești se duceau la vale,/ Câini răscoleau gunoaie,/ Ciori se lăsau la o ruină,/ Într-o tăcere de toamnă.// Astfel, era apă,/ Pământ și aer,/ Și numai un foc părăsit/ Într-un rest de luncă/În vânăutul seral...” (*În margini*).

Minimalism: scurt ghid de utilizare

Deși în România anilor 2000 „minimalismul” tinde să devină un (pseudo)concept inflaționar, asociat, îndeobște, poeziei douămiiste și post-douămiiste – dar cu antecesorii în poezia unor Ion Caraion (cel de după 1965), George Almosnino, Constantin Abăluță, Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Călin Vlasie, Daniel Pișcu, Andrei Bodiș, Dumitru Crudu, Mihai Ignat sau Marius Daniel Popescu), e greu de imaginat un autor mai compatibil cu această formulă decât Bacovia. Termenul are deja o istorie relativ lungă în Occidentul postbelic, unde apare asociat, mai întâi cu artele vizuale (pictura, sculptura, fotografia), cu arhitectura, design-ul, interiorul și *life style*-ul, cu artele performative și muzica, apoi cu poezia, proza, teatrul și filmul. Genealogia europeană a fenomenului merge până la Dada (Kurt Schwitters, Hans Richter, *ready made*-ul duchampian) și suprarealism, o sursă îndepărtată fiind reprezentată de constructivismul, productivismul și suprematismul rus; în Statele Unite, „minimal art”, variantă de conceptualism din zona artelor vizuale (ilustrată, la început, de nume ca Robert Rauschenberg, Ad. Reinhardt, Donald Judd, Tony Smith, Yves Klein ș.a.) a fost precedată de expresionismul abstract, iar în Franța – de „tașismul” pictural de după 1945. Derivată din experimente serialiste sau concretiste, muzica minimalistă – prefigurată de John Cage și brevetată de Philip Glass, LaMonte Young, Steve Reich, Terry Riley, Michael Nyman, Louis Andriessen, Meredith Monk ș.a. – se caracterizează prin pulsații, modulații și *pattern*-uri repetitive, prin preeminența

10. Spre exemplu, Didier Moulinier, *La Poésie élémentaire. Défense et illustration*, Les Contemporains favoris, Paris, 2013.

tăcerii asupra sunetelor, concizie extremă, caracter non-narativ și anti-teleologic; în muzica pop-rock, minimalismul atinge uneori creațiile lui John Cale, Velvet Underground, Moby sau se prelungește în diferite variante de jazz, ambient și chiar house & techno. Noi tipuri de artă, asociate universului cyber sau postumanismului au, de asemenea, o dimensiune minimalistă semnificativă. Avem de-a face, în definitiv, cu o *forma mentis* caracterizabilă prin economie de mijloace, funcționalism, răceală (cvasi)impersonală, simplitate, absența ornamentelor și a progresiei, refuz al oricărei „abundențe” formale sau „opulențe” semantice, repetiții geometrizante, predilecție pentru elemente industriale și spații vide. În literatură, minimalismul s-a manifestat, de la început, atât în poezie, cât și în proză sau teatru; sunt citați, de regulă, printre precursorii Noului Roman Francez, autori americani ca Raymond Carver, Ernst Hemingway, Robert Coover, Ann Beattie, Frederick Barthelme sau Sandra Cisneros, teatrul deriziunii al lui Samuel Beckett (dar și proza acestuia) sau teatrul „sărac” al lui Jerzy Grotowski. Așa-numita *minimal poetry* numără printre precursori reprezentanți notorii ai poeziei americane post-imagiste sau concrete (Ezra Pound, Grupul Black Mountain, Robert Creeley, William Carlos Williams, e. e. cummings ș.a., pe o latură a creației acestora), la confluență cu influențe tradiționale extrem-orientale; de altfel, simplitatea extrem-orientală alimentează toate expresiile artistice ale minimalismului, ca alternativă „zen” la hiperabundența societății de consum. Poetii mai noi, precum Aram Saroyan, discipolul său Louis Zukovsky sau Patricia Neil Warren combină, la rândul lor, poezia concretă cu minimalismul extrem.

O altă direcție importantă este cea a minimaliștilor-conceptuali ruși (sovietici), așa-numita „soțart” din anii 1970-1990 (cu Dmitri Prigov, Eric Bulatov, Ilia Kabakov, Ivan Ahmetiev), autodefinită printr-o raportare ambiguă, ludică și ironică, la clișeele realismului socialist. Un anticipator al ei ar putea fi poetul *underground* Vsevolod Nekrasov (1934-2009), care, ca și alți reprezentanți, nu s-a autodefiniț însă niciodată ca atare. Încă din anii '70 ai secolului trecut, minimalismul devine o „față” importantă a postmodernității artistice. Întâlnim versiuni ale sale în Franța, Belgia, Japonia, Marea Britanie, Italia, Germania (poezia post-brechtiană), Austria, țările baltice, Europa de Est și, de fapt, aproape pretutindeni. Preeminența blanc-urilor asupra textului și a vocabulelor asupra sintaxei, pagina ca „ecran” pentru dispunerea spațială rarefiată a cuvintelor, concentrarea semantică („less is more”), limbajul sărac și laconic, repetiția obsedantă a

unor structuri minimale, predilecția pentru insignifiant, minor și contingent – sunt doar câteva trăsături imediat reperabile. Printre reprezentanți îi punem aminti pe franțuzoaica Anne-Marie Albiach, pe lituaniana Lidija Šimkutė sau pe belgianul Marcel Peltier, între alții. O asemenea (mega)tendință își are implicațiile ei socio-politice și economice; abstracție (relativă) făcând de arhitectură și interior, arta minimal(ist)ă are un caracter foarte greu „comestibil”. De aici, numeroase reacții de respingere, potrivit cărora minimalismul ar fi o „decadență” a artei societăților occidentale postindustriale, un triumf al insignifianței, un impas artistic mascat de interesele teoreticienilor și curatorilor, o artă anorexică, în mizerie, la antipodul „eroismului” maximalist al literaturii și a Vechiului Regim” al artei.

Despre minimalism a început să se vorbească mai insistent în România după mijlocul anilor '90, când „microrealismul textual” și experimentalismul conceptual din proza generației '80, poezia brevetată de germanii din Aktionsgruppe Banat, de grupul „Cinci” de la Cenaclul de Luni sau de „grupul de la Brașov” (Gheorghe Crăciun fiind, aici, unul din mentorii importanți) încep să fie recuperate tot mai susținut în cadrul „bătăliei pentru postmodernism”. Însă abia apariția pe scena literară a „generației 2000” impune acest termen privit o vreme ca import terminologic inadecvat, valabil doar în zona artelor vizuale – pe filiera cărora a și pătruns. În versiunea sa „mizerabilistă”, emergentă la începutul anilor 2000, minimalismul poetic indică un tip de poezie biografică, de notație prozai-zantă, o poezie concisă, a „lucrurilor mici” și a evenimentelor derizorii, cinică, umilă și „săracă”; în varianta „postumană”, productivă după 2010, poezia minimalistă devine tot mai rece, virtualizată, robotică, psihică, alienantă și dispersivă; printre protagoniștii ambelor tendințe sunt citați, insistent, Dan Sociu, Constantin Acosmei, Denisa Pișcu, Ioana Geacăr, Vlad Moldovan, Gabi Eftimie, Andrei Dosa, Val Chimic, Alex. Văsieș sau Cosmina Moroșan, între alții. Voga termenului crește rapid, ocupând, în cele din urmă, avanscena noilor promoții și determinând comentatori din *mainstream* – nu neapărat simpatizanți, dar cu tropisme sincroniste – să „recupereze” în contul său diverși „precursori ai postmodernismului”, precum M. Ivănescu sau Constantin Abăluță.

Precursorul autohton „absolut” rămâne, totuși, Bacovia, singurul în cazul căruia denotația în cauză are acoperire integrală.¹¹ Primul comentator important

11. Experimente izolate, precum *Poeme într-un vers* al lui Ion Pillat (1936), primul editor al *Plumb*-ului bacovian în 1916, țin de un minimalism extrem-modernist (prin hiperconcentrarea

care l-a asociat pe autorul *Stanțelor burgheze* cu poezia europeană și americană afină minimalismului (spațialism, concretism, gestualism ș.a.) a fost A. E. Baconsky¹²; i-a urmat, cu argumente mai solide, Ion Caraion, în *Sfârșitul continuu*¹³, iar în ultimii ani „eticheta” tinde să se răspândească. Ea a ajuns să vizeze, deopotrivă, cele două „bacovianisme”¹⁴ – pe cel inițial, de nuanță simbolist-decadentă, sumbru, depresiv și întunecat, și pe cel de notație directă, realistă, cu o atitudine tot mai detașată ironică în poemele târzii (mult mai apropiate, ca formulă, de minimalismul biografist standard). Oricum, compatibilitatea unui poet „ateoretic” cu o tendință pe care o ignoră și pe care, în multe privințe, o premerge, are de ce să intrigue.

Minimalismul decadentist

Ion Caraion l-a apropiat pe Bacovia de experimentele lui e. e. cummings. Mai nou, Ion Pop l-a situat, sistematic, în ocurență cu tendințe generaționiste recente.¹⁵ Există însă și propuneri mai surprinzătoare, venite din partea unor critici mai conservatori. Potrivit lui Mihai Zamfir, „Poetul a scris în manieră post-simbolistă încă de la debut, inventând o formulă minimalistă de poezie, până atunci neutilizată la noi. Culme a minimalismului, cele două-trei strofe ale poeziilor sale cuprindeau doar câteva versuri distincte, căci refrenul și repetările obsesive s-au instalat imediat, imprimând textului indubitabila marcă Bacovia.”¹⁶ O atare observație poate să contrarieze, minimalismul bacovian fiind asociat, îndeobște, cu notația prozai-zantă, „dezarticulată”, care triumfă în ultimele volume, nu cu decadentismul din *Plumb* sau *Scânteii galbene*. Și totuși, Zamfir are dreptate, cu precizarea că există, în cazul lui Bacovia, două tipuri de minimalism: unul decadentist, altul – prozai-zant. Autorul *Plumbului* a scris toată viața poeme scurte, concise (doar trei dintre ele depășesc o pagină: *Poemă în oglindă*, *Marș funebru* și *Dialog de iarnă*), un număr relativ mic depășind

patru strofe. O atare concizie, de regulă antiretorică și, în orice caz, antidiscursivă, nu mai întâlnim la nici un alt poet „simbolist” autohton. Simbolismul bacovian are, așa zicând, un caracter desimbolizat, iar estetismul său e dezestetizat. În poezia lui Bacovia aproape nu există figuri ale transcendenței sau profunzimii și, în general, nu există *dincolo*. „Simbolurile” sale indică stări psihice și existențiale concrete, imediate; versurile au, ca la puțini alți poeți, un important deficit de figuri ale împodobirii (imagini, metafore, epitete ornante), iar dimensiunea abstractă și transcendența metafizică sunt denunțate și persiflate din perspectiva neantului final („Iubesc o față fin oraș,/Învață-mă filosofie”; „Visezi ca din carte”). Simplitatea complexă a acestor poeme aliena(n)te, depressive, e pur imanentă: *what you see is what you get*. A căuta în ele structuri de adâncime ar fi un *misreading*. Nu există nimic, în schimb, din programatismul agresiv al avangardiștilor. Mefient față de iluziile maximalist-utopice, chiar dacă intermitent le invocă („O, vino odată, măreț viitor”), („Dar cine mai cată grandoarea/Din vremuri mereu ce-amăgesc?”) „ateoreticul” Bacovia este, de fapt, un sceptic antiteoretic („Vor fi acum de toate cum este orișicând./Dar iar rămâne totul o lungă teorie.”)

Nu e însă numai atât: structurile „minimale”, cu repetiții obsedante, simetrii și asimetrii studiate, caracterul autonom, „detașabil”, indicând absența progresiei (sesizat de Șerban Cioculescu și inventariat pe larg de Ion Caraion, care a reprodus în ordine inversă versurile din numeroase texte bacoviene fără ca ele să-și piardă relevanța) sunt, și ele, descrise îndeobște drept mărci ale minimalismului. Pictura minimalistă actuală, de pildă, excelează în mono- sau bicromisme. În *Amurg violet*, culoarea crepusculului invadează întreg „tabloul” – o halucinație în violet ca în tabloul *Mountains at sunset* de Matthias Hauser. *Decor* alternează exclusiv imagini alb-negru ale „parcului funerar”, generând efecte halucinatorii comparabile cu cele din tablourile lui Adam Raffrian. *Plumb* proiectează „apăsarea” metalului greu la toate nivelurile poemului, cu simetrii dereglate doar de „strigătul” din strofa a doua; la fel în *Negru*, în diafanul *Alb* (care nu e doar degasian...) sau în al doilea poem din seria *Scânteii galbene*, unde amurgul reflectat de geamuri „îngălbenește” și „apasă” interior ființa golită de sens. Tehnica este una a propagării nelimitate – cum a observat Solomon Marcus¹⁷; iar culoarea, psihologizată fantasmatic, tinde să invadeze întreg țesutul poemului, ca o maladie malignă.

și autonomizarea versului), afin artei extrem-orientale, dar nu debitor ei.

12. *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, București, 1972, p. 78.

13. Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 176.

14. V. Daniel Dimitriu, *Bacovia și Bacovia*, Editura Junimea, Iași, 2017.

15. V. numeroasele ocurențe cu lirica bacoviană din Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj, 2018, dar și comentarii – reunite sau nu în alte volume - despre generațiile mai noi.

16. Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. II, Editura Polirom, Iași, 2017, p. 67.

17. Solomon Marcus, *Bacovia – câmpuri și propagare*, în *Întâlnirea extremelor. Scriitori în orizontul științei*, Editura Paralela 45, colecția „Sinteze”, Pitești, 2005, pp.76-86.

„Virusul specific” literaturii bacoviene își impune legea indiferent de tiparele pe care le parazitează și le modifică. Geometrizarea simetrică a formelor și culorilor apare la cote artistice înalte în *Amurg de iarnă*, unde mișcarea de du-te vino a corbului se proiectează, neliniștitor, asupra unui „imens rotund” în care albul zăpezii și crepusculul „sumbru, de metal”, se suprapun. Frecvența punctelor de suspensie, cu semantismul ei implicit, poate fi și ea asociată acestei poetici minimale, afine cu minimalismul muzical (definit, acesta, de structuri melodice emotiv-repetitive, pauze și pulsații ritmice, pe fondul unor jocuri de aliterații și asonanțe menită să genereze atmosferă). *Oh, amurguri...* oferă un exemplu poliritmic cu secvențe abil destructurate, orchestrate prin paralelisme la distanță: „Oh, amurguri violete.../ Vine/ Iarna cu plânsori de piculine.../ Peste parcul părăsit/ Cad regrete/ Și un negru croncănit...// Veșnicie,/ Enervare.../ Din fanfare funerare/ Toamna sună, agonie...// Vânt de gheață s-a pornit./ Iar sub crengile schelete – / Hohot de smintit./ Nici o urmă despre tine, – / –Vine, nu vine...” La fel – experimentul muzical „concretist”, onomatopeic, din *Monosilab de toamnă*: „În odaie, trist sună lemnul mut:/ Poc./ Umbre împrejur, într-un gol tăcut,/ Loc.”, fără a mai vorbi de repetiția hipnotică a versului „Oh, plânsul tălângii Când plouă...” la finalul fiecăreia dintre cele patru strofe cu versuri octo- și nanosilabice, de improvizația armonică modală din *Largo* sau de pianotările oboșite din ultima *Nocturnă* („Uitarea venea.. a venit./ O lacrimă a căzut, totul tace./ Lampa oboșită a clipit/ Orice obiect atins îmi spune: lasă-mă-n pace./ /De-acum...”).

În al doilea volum bacovian, minimalismul cunoaște o derivație dinspre afectarea decadentistă spre o notație mai realistă, directă, abrazivă, afină expresionismului (în *Gol, Vânt, Frig*). Cromatismul nu dispare, dar devine mai complex în *Amurg* („Crai nou verde-pal, și eu singur...”), unde „zăvoiu violet” se asociază protagonistului „învințit ca un cadavru”, și mai ales în „tașismul” fraged, luminos din *Note de primăvară* („Verde crud, verde crud/ Mugur alb, și roz, și pur.../ Vis de-albastru și azur”) Albul din *Balet* e conotat excitant-erotic – asemeni roșului „nupțial” și fizic din *Amurg de vară*, dedicat „histerizatorilor fecioare pale” – iar cel al zăpezii nu mai are (aproape) totdeauna caracterul de giulgiu terifiant. *Cu voi...* și *Comedii în fond* conțin un echilibru relativ între minimalismul decadent rezidual și cel de notație prozaintă, dezarticulată. Chiar dacă minimalismul de notație prozastică începe să-și facă simțită prezența (în splendidul *De iarnă*, publicat inițial sub titlul *Uitare*: „Cum ninge repede, apoi încet/ Și nu știi cât timp mai trebuie de-acum –/ E la fereastră, alb –/ O față cu șal negru în cerdacul nins/ Dar prin copaci largi

înserează –/Într-un departe nins era tot așa/ În adevăr,/ Și înnoptate zîngăniri/ Apoi va avea loc un bal/ Sau o serbare de spiritism...”), nota specifică e dată de echilibrul între consemnarea dezarticulată, diaristic-reporterească, și recuzita decadentă, împinsă spre o sensibilitate mai deziluzionată; iată un pastel stenografic: „Iarbă de plumb și aer tare.../ Pudrat pe-o exemă ce față mi-o sapă;/ Pe câmp, cu-o umbră de cugetare –/ Violet, corbi și-oglinzi de apă.” (*Nervi de toamnă*) Și o altă consemnare lirică, în care fluxul conștiinței dublează un „film” urban în timp real: „Cum trec pe lângă case mari... cătând pe nu știu cine.../ O, toamnă-n foșnetul de somn s-adorm șoptind cu tine...// Cum totu-i glorios... cu niciodată pace.../ O, toamnă-n foșnet lung șoptește-mi cum se tace.../ O, nu-i nimic, nimic, a fost un vis înalt,/ Tăcere e în ganguri și în ogrăzi de-asfalt.” (*Între ziduri*). În *Cu voi...* și *Comedii în fond*, lăsând la o parte recuperările de poeme mai vechi, puținele texte în care vechile modele lirice mai vechi (decadentismul, eminescianismul rezidual) supraviețuiesc în registru minimal au caracter depresiv, de psalmodiere fracturată; vezi, îndeosebi, *Piano* („Și iar toate-s triste./ Și azi, ca și ieri –/ Potop de dureri./ Și visul apune/ În negrul destin...// Și vremuri mai bune/ Nu vin, nu mai vin,/ Și nici mângâieri.../ Și iar toate-s triste./ Și azi, ca și ieri.”) sau *In somno* („Cuvinte grele,/ Vorbe urâte,/ Duceți-vă-n noaptea/ Care vă poartă.// – Orice iluzii/Unde s-au dus?// Cine să știe/ Dacă sunt singur –/ Cine s-asculte/ Durerea mea.../ –Eu n-am auzit,/ E tăcere!// Cuvinte grele,/ Vorbe urâte,/Duceți-vă-n noaptea/ Care vă poartă.”). Cu asemenea texte, filonul decadent-minimal se epuizează; din atmosfera primului Bacovia, vidată de vechile „înțelesuri” și fisurată de „al vieții real”, se desprindă însă și o stranie poezie a regenerării vitale, ca în acest *Pastel* unde peisajul e captat în notații diaristice, rupte: „Tăcute locuri... curent/ Pe podul gârlei... se dezgheață –/ Corbi.../ Ce înțeles... viață.// Ca altădată, nimeni.../ Crengi în violetă ceață –/ Curent pe posul gârlei.../ Burgheze zări... viață.”

Ar fi totuși o exagerare să vorbim despre un „minimalism decadentist” *stricto sensu* în cazul lui Bacovia. Avem de-a face, mai degrabă, cu o „parazitare” a modelelor poetice *fin de siècle* (heineanism, estetism decadent) prin intermediul a ceea ce Mircea Scarlat sau Dinu Flămând au identificat ca fiind „morbil disolutiv” propriu bacovianismului.

Minimalismul de notație prozaică

S-ar putea afirma că, în anii „optimismului” comunist oficial, Bacovia nu-și mai permite poze depresive.

Mai plauzibil ar fi să credem că nu mai avea nici resurse (fizice, psihice, morale) pentru ele, nici motive politice serioase (cu toată imposibilitatea frustrantă de a publica în intervalul stalinizării – 1948-1953 – perioada de imediat după război și de după recuperarea din 1954 rămân, totuși, una a marilor sau mai micilor speranțe). Pozele *maudites* lasă acum, tot mai mult, locul detașării ironice, resemnate, cu rare licăriri de speranță socială. Mult-invocata epuizare a resurselor lirice (mai degrabă o epuizare a convențiilor post-romantice) conține însă o reinventare de extremă discreție, fără plasa de siguranță a teoriilor sau modelelor. Figurile dominante sunt acum cele ale *absenței*: elipsa, suspensia, contragerea – unii comentatori i-au psihiatrizat limbajul „afazic”, invocând, pe lângă stângăcii reale (unele – decepționante), „incoerențe” care sunt, în fapt, aparente.

Limbajul poetic *Stanțe și versete* are un caracter „sărac”, hiperlaconic, de o deriziune dezolantă. Predominanța de altădată a verbelor (analizată magistral de Ion Caraion) e înlocuită de construcții enunțiative (inventare „obiectualiste” sau colaje lexicale), „pete” nominale, adverbiale sau adjectivale. Putem vorbi, în aceste cazuri, de o poezie serigrafică, suprimarea elementelor de legătură neavând ostentația „cuvintelor în libertate” futuriste. Alteori, ca în *Compt*, sunt înregistrate, prin dicteu automat, fulgurații de dincoace de „lumea noastră” diurnă: „În iatac.../ Un gând/ Prin întuneric, –/ Genial.../ A dormita.../ – Numai de aceea/ N-am fost.../ Pân-la ziuă/ Cât mai va?/ La ce bun.../ Somnul dinspre ziuă/ E și mai plăcut./ Mai este/ Pân-la lumea noastră.” Reverii retrospective consemnau, în mai vechiul *Din urmă* (din finalul volumului *Cu voi...*), frânturi de gând despre ingredientele poeziei de altădată: „Poezie, poezie.../ Galben, plumb, violet.../ Și strada goală.../ Ori așteptări târzii,/ Și parcuri înghețate...”, unde punctele de suspensie (caracteristice pentru punctuația bacoviană) au efect de *blue notes* – cutie de rezonanță a nonspusurilor, a versurilor abandonate înainte de a prinde contur. Un deceniu și jumătate mai târziu, un poem „minimalist” de război din *Stanțe burgheze* era alcătuit aproape exclusiv dintr-un inventar nominal telegrafic; rareori cuvintele reușesc să se închege în sintagme, însă progresia spre finalul apocaliptic și, totodată, regenerator impresionează: „Război/Mișcarea popoarelor./.../ Progrese în știință,/ Semnale,/ Descoperiri,/ Cămin,/ Colibă,/ Adăpost.../ Nopti roșii,/ Cutremur.../ Renașterea lumii.” (*De ultimă oră*). În altă parte, indicații gestuale configurează, în cadru domestic, o feerie cinematografică din era industrială: „Acolo, pace/ Acolo,/ Și-acolo./

Orașul fermecat./ Aeroplan./ Un tren,/ Un vapor./ Un monstru/ Va fi ucis/ De un erou/ Mistere/ Pe ecran.” (*Modernă*) sau repertoriază vag nostalgic elemente din depozitul afectiv al azeziunilor trecutului: „Admiratori/ Bârfeli/ Melodii duse,/ Trandafiri ai copilăriei,/ Socialism,/ Amestecarea limbilor,/ Enigme de hazard,/ Socialism...” (*Restituiri*). În *Feude*, inventarierea cromatică alunecă spre referințe de basm, cu trimiteri utopice ambigue: „Roz/ Galben/ Alb/ Verde/ Cenușiu/ Covoare/ Peisagii din zări/ Împăratul alb,/ Împăratul roș,/ Împăratul negru./ Bogății grase/.../ Utopii,/ Miragii,/ După urbane ziduri.../ Făuriri mintale”, iar în *Gândiri* concepția deterministă e ilustrată aproape exclusiv prin numirea seacă a unor atribute estetice, morale și psihologice: „Frumos/ Vesel/ Bun/ Urât/ Trist/ Rău/ Cauze din etern/ Și social...” Și în *Spleen* versurile sunt reduse la cuvinte-semnal: „Variații.../ Arhitecturi/ Călătorii/ Tăceri”, pentru ca *Din explorări* să așeze ironic în pagină, sub forme de „versuri”, lexeme ideologice, ca pe niște obiecte-fetiș aranjate pe rafturi într-un magazin de antichități: „Obiecte scumpe/ Așezate la locul lor./ Individualism,/ Altruism,/ Comunism.” Un limbaj al înghețului interior apare deja în mai vechiul *Din vremuri*, unde tranzitivitatea extremă, „albă”, indică retragerea din calea unei societăți ostile într-o intimitate devastată: „E frig, iarnă.../ Vreau să gândesc la anii mei pustii –/ Nu mai aștept pe nimeni,/ Nici o speranță./ Nimeni nu mai este liber.../ Vreau să gândesc la anii mei pustii./ Închide oriunde,/ Închide ușa – e frig, iarnă.” Probabil cel mai frumos poem al *Stanțelor...*, intimistul *Boemă*, evocă, prin același exercițiu al distanței ironice, amintirea zăpezilor de altădată, fără nimic din morbidețea *Plumb*-ului: „Se așeza să ningă –/ Ningea./ Doream,/ Sunt ani de-atunci,/ Să te-ntâlnesc/ La sfârșit de stradă/ Ce dă în câmp./ Îmi părea/ Că tu ești mai frumoasă/ Iarna./ Doar corbii spuneau/ Că stai acasă/ Cu vreun prieten./ Reintram în târg./ Zăpada licărea/ Electric/ Pe fereastra ta./ Se ducea o noapte./ Citeam/ Ca în nopți de iarnă.”

Distanța dintre „cei doi Bacovia” apare încă și mai evidentă comparând infernalul *Cuptor* cu plutitorul *Miazăzi de vară*: „Și zile de vară/ Și orizont senin.../ Peste încă zece ani/ Câte, încă, se vor știe –/ Gând, mereu, nereușit,/ Stau speranțe,/ Și cu ele/ Nici o tresărare./ Se avântă rândunele/ În nemărginire.” De o parte – oroarea descompunerii caniculară a materiei organice; de cealaltă – beatitudinea dezabuzată a avântului în „nemărginirea” unui enigmatic „orizont senin”... Sau între condiția tragică din *Rar*, în care ironia e lăsată în seama celorlalți („Tremur, tremur, tremur.../Orice

ironie/ Vă rămâne vouă –/ Noaptea e târzie,/ Tremur, tremur, tremur..) și deriziunea blazată din *Antrenare* („Describe tu/ Când dezolant/ Ore trec.”)

Compatibilă cu minimalismul mondial nu este doar punerea în pagină a versurilor sau descompunerea sintaxei poetice până la unități minimale, ci și importanța acordată co-textului în care sunt „aruncate” cuvintele. Spațierea dispunerilor pe verticală, prioritatea acordată „golurilor” în fața „plinurilor” lexicale, mergând până la transformarea versurilor în serii de substantive, atribute sau verbe plasate unele sub altele, în semne „plantate” pentru a semnaliza („Plantează/ Deci/ Un semn/ Mai nou/ Mai pozitiv.”), țin de o poetică a implicării cititorului, chemat să umple golurile; o confirmă, explicit de data asta, un fragment – extras din proiectul „narativ” *Impresii de roman* (schițat între 1941-1947), în care membrii unei redacții literare de altădată comentează poemul unui colaborator, inclus de Bacovia în *Stanțe burgheze* sub titlul *Idei II*: „– A!... ce vrea să zică?... și mai departe?! –Atât este manuscrisul. Am putea gândi noi mai departe.” Pe măsură ce corpul poetului se descărnează, ros de boli terminale („Se descărnează trupul și-și așteaptă moartea”, se confesează, oblic, Bacovia într-una din ultimele sale „divagări”), poezia se „descărnează” și ea, concentrându-se și rarefiindu-se în același timp; o poezie săracă, precară, de minimă subzistență, redusă la notația seacă, laconică, precisă în ambiguitatea ei eliptică, a evenimentelor și senzațiilor celor mai banale: un „mod de a fi” redus la contemplarea deziluzionată a „prozei vieții” („Cum gândul stă/ A vieții proză numai/ Privind.../ Pustiu parcurs/ Cu gemete/ De fizice dureri.../ Cum au plecat speranțe/ Cum au plecat dorinți.../ Ce mare om ai fost/ Și câte s-au demers...”, *Moment*) Minimalismul atinge și raporturile cu erosul, devenit acum „numai poetic”; sau cu politicul, unde critica socială se retranșează într-un duplicitarism enigmatic, sceptic sau vag ironic. Stenograf al propriei diminuări existențiale, privind dezabuzat sau „edificat” spre trecut, prezent sau viitor, ultimul Bacovia se înnoiește, paradoxal, pe măsură ce resursele sale devin tot mai limitate, înainte de „venirea întunecului.”

Una dintre calitățile minimalismului pe care poetul îl experimentează, *faute de mieux*, stă în ridicarea prețului celor mai banale cuvinte. „Greutatea” lor pe hârtie e direct proporțională cu câmpul semantic al nonspusurilor care le înconjoară, cu forța de gravitație a vidului în care sunt plasate. Poetul își forjează poezia precară „cu mâinile goale”, fără vreun *background* intelectual, teoretic sau conceptual. Din acest motiv, multe

poeme falsează copilărește, se poticnesc, surprinzând, când și când, prin versuri de o intensitate electrică, care scurtcircuitează materia reziduală ridicând-o la puterea marii poezii. Pentru a-i evidenția vulnerabilitatea și calitățile, am ales câteva comparații cu câteva repere ale poeziei minimaliste internaționale, mai vechi sau mai noi. O comparație între – spre exemplu – *Complete destruction* de William Carlos Williams: „It was an icy day./We buried the cat,/then took her box/and set fire to it/in the back yard./Those fleas that escaped earth and fire/died by the cold.”¹⁸ și un *Pastel* bacovian târziu: „E frig la câmp../ Sunt încă/ Resturi de zăpadă./ Mărunte flori/ Prin șanțuri./ Departe/ Soare tânăr/ Fuge.../ Zefir,/ Azur,/ E frig la câmp...” indică distanța între un tehnician rutinat și elaborarea unui artist fără program. Un experimentator subversiv al limbajului minimal e poetul rus-sovietic Vsevolod Nekrasov (1934-2009), care și-a început activitatea poetică în anul în care Bacovia și-o încheia: „Underfoot out the door//You feel/These leaves.//There must be/A road here.//That must be/Moskow there.//Vacant/Darkness//Rainy/Silence.//Distant barks/Halloing.//One streetlamp/Another.” (***, p. 51)¹⁹

Poeta lituaniană Lidija Šimkutė (n. 1942) practică un minimalism open air, vecin cu limpezimile poeziei extrem-orientale: „A bird call/ pierces first flicker of light/ sun hides/ its gold/ in the trees// how beautiful/ are the beginnings/ of things/ I watch/ the pale of the moon/ in the dawn of the sky/ do not ask why.” (*Cornflower Sky*)²⁰ nu foarte departe de bacovianul *În iarnă*: „Albastre/ Roșii,/ Mov,/ Albe,/ Dormiți, de-acum,/ Abandonate flori –/ Zăpada albă/ Curge peste voi,/ Mai friguros/ În parcela/ Din dosul casei.”, dar cu o acuratețe a frazării la care vârstnicul poet român are rareori acces.

Lipsit de tehnica altor poeți afini de pretutindenii, minimalismul practicat de „ultimul Bacovia” se înfățișează ca un biografism de notație cvasi-genuină, din care piesele antologice nu lipsesc; în cazul său, „ontogenia repetă filogenia”, iar evoluția internă a (onto-)poeticii sale reface pe cont propriu întreaga evoluție a poeziei moderne.

18. William Carlos Williams, *Sour Grapes: a Book of Poems*, The Four Seas Company, Boston, 1921, p. 7.

19. Vsevolod Nekrasov, *I Live I See: Selected Poems*, trad. from Russian by Ainsley Morse Bela Shayevici, Ugly Duckling Presse, 2013, p. 462.

20. *Vilnius Review*, The Online Magazine for Lithuanian Literature, 15 december 2020, from bilingual poetry collection “Something is said” published by Lithuanian Writers Union publishers, Vilnius, 2013.

Nicolae Tzone

GEO BOGZA. (AUTO) IZGONIREA DIN AVANGARDĂ

SYNOPSIS

The programmatic article „The poetry we want to write” from „Viața imediată” magazine in December 1933 by Geo Bogza is reproduced in the anthologies dedicated to the historical avant-garde as another significant contribution to this territory. In reality, this article is documenting in fact, that we are dealing with an assumed abandonment, even a vehement abandonment of the avant-garde by Geo Bogza and the other co-signatories of the manifesto, the poets, Gherasim Luca and Paul Păun and the painter S. Perahim. Very curiously, the year 1933 marks in Bogza’s biography both the publication of his masterpiece „The Invective Poem”, his most significant contribution to the avant-garde movement, and the appearance of the magazine „Viața imediată”, which unabashedly advocates rudimentary materialism of Soviet origin.

Prima îngenunchere: schimbarea titlului cărții de debut.

De la *Țățe* și *Hau-hau* la *Jurnal de sex*

«Azi e călătoria mea alături de tine, Bogza, și ființa ta, pe care aerul o poartă deasupra lui cum muntencile duc deasupra capului o cofiță cu zmeură, îmi arată peisagiul zdrențuros în frumusețe, podgoriile mânjite de păcură, înlănțuirea printre sonde a unui cuplu de dragoste, ca o mărturie a suferinței, sau purtarea pe umeri a unei fete tinere „pentru a fi culcată pe sub pământ, frumos”, ca într-un poem al lui Fundoianu.»

Acestea sunt cuvintele mai mult decât tandre pe care Ilarie Voronca le scrie în revista *unu*, nr. 23, din luna martie 1930, despre foarte tânărul său prieten aflat la ora debutului cu titlul exploziv pentru o carte de poeme la ora aceea în peisajul cultural românesc: *Jurnal de sex*¹. Dar cine oare, în afara lui, ar fi reușit să-l convingă pe adolescentul răzvrătit și insurgent peste măsură să

accepte să renunțe de bună voie la denumirea inițială pentru care optase, încă mai epatantă, pentru prima sa carte: *Țățe*? Tactul „fratelui mai mare” și, credem, în egală măsură, „tactica” sa (nu greșim dacă afirmăm că se poate vorbi chiar de o insistență mai mult decât apăsată), aleasă pentru a îngenunchea voința rebelului de numai 21 de ani, au impus. Și, astfel, Bogza a spus pentru prima dată în existența lui „Nu” unui gând care inițial îi inflamase ființa.

Are oare vreun rost să ne întrebăm, la atâția ani de atunci, dacă a greșit Voronca impunându-și voința? A făcut-o oare pentru a se apăra pe sine, pus de autorul care nu își impunea în niciun fel controlul în privința gândurilor incendiare care-l străbăteau într-o situație pe care nu o întrevăzuse? Dar cum ar fi putut să-și închipuie că imprezibilul Bogza îi va propune un titlu precum *Țățe*? Cu siguranță că apa Dâmboviței bucureștene nu va fi reușit prea ușor să curețe de ironii grosolane și de înjurători incalificabile buzele clănțănitoare ale presei hipernaționaliste de la *Neamul românesc*, nu mai departe, dirigit de veșnicul adversar fără milă al avangardei autohtone Nicolae Iorga. Apoi cum s-ar fi

1. *Jurnal de sex*, Colecția Integral, Paris, 1929. Aceeași colecție pariziană însumează: Ilarie Voronca – *Ulise* (1928); *Plante și animale*. *Terase* (1929); Șt. Roll – *Poeme în aer liber* (1929).

putut face față tuturor celelalte foi și gazete de dreapta, nu mai puțin sagace și distructive?

Ar fi sunat, cu siguranță, hilar o propoziție precum aceasta: Geo Bogza a publicat la Paris, la Tipografia Union, prin mijlocirea dlui Ilarie Voronca, volumul *Țățe*. Și, totuși, dacă ar fi fost așa, și chiar s-ar fi imprimat pe copertă: „Geo Bogza/ ȚĂȚE”?

Este adevărat că nici *Jurnal de sex* nu a fost mai „cuminte”. Și nici recolta de imprecății nu a fost mai săracă în urmări menite a sfâșia definitiv o biografie care își făcuse portdrapel din libertatea interioară integrală și indestructibilă.

Înceia Ilarie Voronca articolul de la care am pornit aceste notații în felul următor: „Sensibilitatea nouă a găsit în Geo Bogza un instrument de adâncă vibrație, o viziune sălbatecă se va desprinde din durerea și violența lui. Dar eu, cu caii în spume, îmi trec rădvanul peste o cascadă de pietre, alerg de la Buștenari la Poiana Țapului și adorm cu Prahova ca o păpușă în brațe”.

Sunt cuvinte care valorează cât o mină uriașă de aur. Și va fi mereu fericit un poet aflat la început de drum despre care un confrate deja afirmat va scrie cu atâta risipă de generozitate. Totuși, recitirea lor aduce și naște în noi un sentiment, de neoprit, de tristețe. Pentru că în umbra lor se rostogolește și o primă dovadă de capitulare a unui tânăr care își jurase să nu abdice niciodată la o hotărâre care îl iluminase și care îi produsese o revelație interioară.

Și, iată, deodată, că această îngenunchere, venită la Bogza atât de devreme, nu mai poate fi privită cu seninătate. Și ea se cuvine să fie pentru prima dată, peste timp, privită cu maximă atenție. Pentru că, practic, avem, în cadrul avangardei noastre, un caz de primă importanță pe care azi, prin corpusul de documente ieșite peste ani la iveală, îl putem documenta și explica fără a recurge la generalități ori la exerciții dubioase de logică.

Schimbarea unui titlu de carte, atunci când este vorba de unul dintre cei mai importanți și valoroși reprezentanți ai avangardei istorice, presupune că se poate vorbi, fără ezitare, de zăgazuri/împotmoliri/adversități din însăși existența ei, din devenirea ei.

Să nu se creadă, în niciun fel, că socotim noul titlu, *Jurnal de sex*, impropriu sau nepotrivit volumului. Mai ales că este vorba doar de o mutare a unei rubrici din revista *Unu*, a lui Geo Bogza, pe coperta primei sale cărți. Este „producție originală Bogza”. Pusă în circulație de el. Deci asumată sută la sută cu numele său. Atunci? Da, există un „Atunci”, și încă unul năprasnic. Care a lăsat urme. Care, nu ne sfim să spunem, a jupuit personalitatea în coacere și afirmare a poetului genialoid. I-a maltratat moralitatea, lăsând, acceptând să-i fie fărâmițată voința. Această abdicare îl va fragiliza

și își va arăta urmările în zbaterile lui viitoare, care vor fi din ce mai acute. Ba chiar îl va conduce la părăsirea, la abandonarea fățișă a avangardei, în decembrie 1933, odată cu publicarea revistei *Viața imediată*.

Să refacem filmul apariției *Jurnalului de sex*, să insistăm asupra foarte strânsei legături a lui Geo Bogza cu Ilarie Voronca din perioada realizării sale. Recitind corespondența cu o atenție sporită față de prima lectură, ce ne izbește, dincolo de relația de reală apropiere, de nedezmințită tandrețe deseori, dintre cei doi, este evidentă și dăra apăsată a autorității lui Voroca vis-à-vis de junele confrate. Este firesc, până la un anumit grad, să fie așa, doar el era Maestrul. Și acest lucru îl îndreptățește să officieze, să gesticuleze, să-și dezvăluie, fără îngrădire, personalitatea mai pronunțată. Era, subliniez, firesc să fie exprimat între ei un raport ierarhic. Și este cu adevărat un surplus de putere intelectuală a lui Voronca, clar, net. Nu există nici urmă de îndoială.

Iată ce scria el de la Paris la 4 ianuarie 1929: „Mult iubite Prietene/ [...] Aș vrea să te asigur totuși, fără să mă las alunecat în mâzga vorbelor, că ți-ai câștigat un loc de frunte și scump în vitrina inimii mele. Pe umărul tău scuiatul contimporanilor e un epolet de azur. Te felicit și-ți sărut palmele obrajilor pentru furtuna dezlănțuită în coaiele moleșite ale ploieștenilor (și bucureștenilor firește) de *Urmuz*-ul tău. Când ne vom vedea în țară, sufletele noastre vor fi vase comunicante. Și eu trag nădejdea, ca și tine, să mai lucrez și într-un material mereu altul. Și vreau o revistă vânjoasă. Și de asemenea, continuarea colecției *Integral* (îngrijesc acum de apariția *Poemelor în aer liber* ale lui Roll), care să ne adune pe toți câte o dată pe an în festinul unui volum. Prietenia și dragostea ta, iubite George Bogza, îmi sunt prețioase. Știu câte rezistențe mai sunt de învins în țară și știu că va trebui să nu mă dau în lături de la o luptă fățișă. Ne vreau însă, reuniți la un loc – o revistă și o colecție – toți cei care ne simțim înfrățiți de același elan pentru arta descojită de artificialitate, pentru nitratul de argint al gândului. Strigătul din *75 H.P.* – «citorule, disparzitează-ți creierul» – ar trebui reeditat. Dar nu sub aceeași formă. 1929 e altceva decât 1924. [...] Îți mulțumesc pentru cuvintele calde și frumoase scrise despre *Plante și animale în Bilete de Papagal*².

2. În *Eu sunt țință/ Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi*, la p. 118, există această mărturisire: „Să îți povestesc o altă întâmplare – o dețin de la Mihai Ralea. În toamna lui 1938, când regele Carol al II-lea hotărâse suprimarea lui Corneliu Zelea Codreanu, i-a spus lui Armand Călinescu, pe atunci prim ministru, că dorește ca unele mari personalități din țară să nu afle vestea din ziare, ci să fie înconștiențate printr-un emisar. Armand Călinescu l-a anunțat pe Mihai Ralea să-l anunțe pe N. Iorga de cele ce urmau să se întâmple. Ralea s-a dus la domiciliul Profesorului, aflat la

Dincolo de dăruirea, cu apăsare, poate cu prea categorică apăsare, am zice, a prieteniei sale, este evidentă și latura dură a firii lui Ilarie Voronca: „Pe umărul tău scuipatul contemporanilor e un epolet de azur”. Ori: „[...] furtuna dezlănțuită în coaiele moleșite ale ploieștenilor (și bucureștenilor firește)...”; „Și vreau o revistă vânjoasă”; „Știu câte rezistențe mai sunt de învins în țară și știu că va trebui să nu mă dau în lături de la o luptă fățișă.”

Finalul acestei epistole vorbește de la sine de „puterea” într-adevăr de excepție a lui Voronca, care stă nu numai în creația sa și în realizările propriu-zise literare, ci și în relațiile sale ce ar putea face invidios pe oricine: „Îți strânge mâinile și-ți sărută privirea Fundoianu și Claude Sernet și Adamov și Tristan Tzara, care au fost aseară la mine, îți trimit salutări”.

Cum va fi duduie inima lui Geo Bogza la primirea acestor salutări? Inutil să încercăm să aproximăm. Va fi fost, în mod cert, foarte bucuros. Ba chiar fericit de-a dreptul.

Dar va fi observat și setea sa de acaparare a puterii pe teritoriul avangardei? Planurile lui, chiar amănunțite, cu expresia dintr-un poem al lui Eminescu, „din cuțite și pahară”?

Poate că la primirea acestei scrisori, da. Dar, cu siguranță, la primirea celei următoare, din 23 februarie 1929, latura aceasta de războinic nemilos și de o duritate indubitabil corozivă nu-i va fi scăpat lui Bogza. Aici se vede că Ilarie Voronca este coleric din tălpi în creștet. Aflăm, fără menajamente, că-l urăște din rărunchi pe Ion Vinea. Întristătoare, de-a dreptul impardonabile expresiile lui: «[...] și Vinea, prin anusul lui Romucos dianu înjură. Dar se poate compara „Contim”[poranul] cu „Unu”? „Unu” e vie, are în el sânge, tinerețe. „Contim”[poranul] a devenit căcat.»

Nu cred că e inutil să reluăm în întregime paragraful din care am desprins fragmentele de mai sus. El ne arată fără echivoc abundența de adversitate din sânul avangardei noastre istorice. Nu era de ajuns noianul de negații virulente din zona literară și culturală dezlănțuit de Iorga et. comp., nu era de ajuns că, în genere, exista o nepăsare substanțială, la liberă vedere, din partea a ceea ce numim, generic, publicul receptor. Mai bine-zis nu putem vorbi decât simbolic de existența unui public în cunoștință de cauză al avangardei. Asta mai lipsea, o adversitate crâncenă, o dispută pe viață și pe moarte în sânul acesteia.

Dar să prezentăm paragraful promis: „Aplaud și te sărut pentru inițiativa de a fi scris o epistolă de injurii lui Braniște Dianu. Vinea nu a îmbrățișat niciodată

puritatea și tăișul pasiunilor noastre. Fără voia lui a fost prins în mișcare. Am avut – îndată după apariția lui 75 H.P., și mai ales a *Punct*-ului – foarte violente scandaluri verbale cu el. Dar nu e oare îndeajuns de edificatoare prietenia lui cu Căcat Dianu și cu Căcat Dan (acesta în adevăr îngrozitor) sau cu toți cei pe care i-a adunat la *Contemporanul* și care nu au absolut nimic comun cu elanul pe care ar voi să-l reprezinte? Înainte de *Integral* am colaborat la *Contimp*[oranul], ca și Roll), dar acum mi-ar fi rușine să-mi citesc numele acolo. Dacă s-ar susține cel puțin în pictură, dar a rămas la cel mai demonetizat nume din mișcarea cubistă: Léger⁷. Firește, vom lua o atitudine certă, fără înconjururi și vom spune – îndată după întoarcerea mea în țară – tot adevărul și neliniștea din noi. Bucuria mea e infinită când văd apărând reviste în spiritul nostru: *Unu*, *XX*; și *Vinea*, prin anusul lui Romucos Dianu înjură. Dar se poate compara *Contim*[poranul] cu *Unu*? *Unu* e viu, are în el sânge, tinerețe. *Contim*[poranul] a devenit căcat³.”

Ce să mai comentăm? De ce să mai comentăm? Este, trebuie să subliniem și legați la ochi, cea mai neagră pagină scrisă vreodată în limba română cu privire la avangardă. De cine? De poetul cu un poem atât de delicat, de „miliardarul de imagini” Ilarie Voronca, cum i se va zice cu deplin temei, al literaturii române interbelice. Ni se va putea obiecta că este vorba de o scrisoare particulară. Totuși, textul scris a rămas.

Fire vulcanică, nu puține sunt clipele în care Voronca și-a ieșit din țâțâni. El va reveni în *Unu*, în

3. Nu credem că este o întâmplare că Bogza va dedica acestui cuvânt neaș, în pagina a 2-a a nr. 32 al revistei *Unu*, un întreg articol, „În vocabular, divagații și precizări”, din care spicuim: „[...] Și totuși pronunț cu pasiune cuvântul căcat căruia i-am găsit o existență a lui proprie, complet descătușată de aceea a materiei pe care e obligat să o sugereze. [...] Și mai pe urmă, când a venit tragedia turmentărilor erotice, cum îmi dădea posibilitatea acest sfânt cuvânt de a mă spăla dintr-o dată de ridicolul unei situații, de penibilul clișeu, când după oarecare efuziuni verbale îmi dădeam seama cât de idioate erau toate acele lucruri și puteam să mă smulg brusc din ele, retractând totul, rostind partenerii uluite: căcat, domnișoară, tot ce ți-am spus e căcat./ Și când uneori conflictul cu o întregă mentalitate de naftalină devenea îngrozitor, cum aș fi vrut atunci să fiu un prinț sau un rege și să trebuia să mor. Lent. Așa cum mor regii. Și la patul meu de moarte să vie toată curtea, domnițele și sfinții în mână cu tăblițe de aur să însemne ultimul Meu cuvânt. Și atunci să le spun: căcat./ Dar dincoace de fantezie, în voiajul curent al vieții printre oameni, experiențe și realități, cuvântul a jucat un rol capital ca prezența în buzunar a revolverului la trecerea prin pădurea cu porci mistreți.” Parchetul a dispus retragerea acestui număr de revistă de la chioșcuri și autorul a fost chemat în judecată pentru „atentat la bunele moravuri”. Pe prima pagină a publicației se mai afla încă un text incriminat, *Poem*, ce se va regăsi, ușor modificat și cu un nou titlu, în sumarul volumului din 1933, *Poemul invectivă*.”

Institutul de Istorie Universală, și i-a dus vestea, la care Iorga a izbucnit: «Pe Argezi să-l împuște! Dacă nu-l împușcă pe Argezi n-a făcut nimic».

septembrie 1930, în numărul 29, cu aceleași gânduri deloc prietenoase la autorul *Paradisului suspinelor*, publicând articolul „Coliva lui Moș Vineă”. Acesta îl arată pe Voronca, încă o dată, de o duritate maximă⁴. Ca să nu spunem că este pur și simplu vorba de ceea ce poate fi calificat fără ezitare ranchiună personală. De-ar fi fost doar o nouă încercare, chiar dacă mai puțin elegantă, de acces pe o treaptă mai vizibilă pe scara recunoașterii în lumea literară, în pătratul rezervat avangardei, poate că ar fi fost cât decît de înțeles. Dar acest gest este, pe deasupra, unul împrumutat pe linie franceză. A se vedea pamfletul tipărit la Paris, „Le cadavre”, împotriva lui André Breton, de către foști prieteni și colaboratori. Pentru a nu părăsi sfera bunei lucidități, să conchidem că este pentru prima dată când pe teritoriul avangardei române se acționează preluându-se pe față una dintre metodele dure specifice suprarealismului francez. De fapt, Voronca nu făcea altceva decît să acționeze în sensul gândurilor cuprinse în prima parte a scrisorii din 23 februarie 1929.

Iată acum și fragmentul în care avem referirea la Breton: „Dragă Bogza, mă bucură entuziasmul tău cu întoarcerea mea în țară. Vreau să se precizeze o grupare

4. Iată o parte din acesta: „Am asistat cu o tristeță abia șoptită la progresiva împotmolire a *Contimporanului*, la penibila decrepitudine a colecției sale din ultimii cinci ani. Nu era numai răspunderea acestei publicațiuni față de încrederea pe care la început o suscitase în câteva spirite înrudite cu tinerețea noastră; nu era numai amărăciunea unui elan ținut tot mai mult în anticameră, ci o șovăire în plus, o izolare mai adâncă, o garanție mai puțin că sângele încrustat cu arabescuri de nouri, că edelvaisul de fildeș al spiritului ar putea ține piept falimentului oricărei tensiuni înalte, șuvoiului de prostie generală. Micile observații de fine de an, aluziile trecute prin acidul sulfuric al vestiarului nostru n-au putut folosi./ Pentru lămurirea atitudinii noastre – deși l-am publicat pe pictorul Marcel Iancu – și pentru risipirea oricărei confuzii între noi și revista d-lui Vineă, ținem să facem cunoscute mai jos citatele contradicții ale *Contimporanului* și să-i indicăm acestuia locul pe care singur și l-a determinat./ [...] Și totuși nu ne putem dumiri cum se poate alatura – în paginile unei reviste care a susținut cândva o viziune nouă – domnul Marcel Iancu, fostul revoluționar de la Zürich, principesei Martha Bibescu./ Dar domnului Vineă – al cărui temperament poetic nu-l punem acum în discuție – nu i-am cerut niciodată o atitudine de frondă, cunoaștem ezitățile domniei sale, în schimb dl Marcel Iancu, a cărui bună stare materială l-ar fi putut pune la adăpostul atâtor concesi, atâtor scăderi față cu sine, – poate fi ținut responsabil de inconsistența și lamentabila zvârcolire a *Contimporanului*./ Proclamarea, cu sfidarea oricărei consecvențe, a celor mai îndrăznețe principii pentru a le terfeli pe contrapagină, frățietatea, în aparență, cu cele câteva spirite răzlețe din Europa, pentru a aduce în același timp laude lui Vasile Savel, nu va mai putea continua./ *Să se știe o dată pentru totdeauna: CONTIMPORANUL* nu are nimic comun cu entuziasmul și tinerețea noastră, cu arta și spiritul pe care singuri le reprezentăm aici în această oră. [...]”

voinică, gata la orice scandal și bătaie cu incontestabilii: Roll, Brauner, tu, Sașa Pană, Voronca. Dacă prietenul tău Al. Tudor-Miu e însoțit de aceeași vlagă (nu-l cunosc deajuns) și dacă vei voi tu, va fi cu noi. **Va trebui (dacă vom fi destul de numeroși și sportivi) să instituim sistemul lui André Breton la Paris: bătaia** (s.n.). Poate din cei grupați la XX (cred că nu sunt lipsiți de talent, numărul gospodăresc era excelent și i-am felicitat pentru acea propoziție: *din numărul viitor vom reintra în normal*) vor ieși vreo două-trei temperamente interesante. Vor fi cu noi. Fără îndoială revista noastră (*Integral* sau altfel, ne vom pune de acord) și editura noastră.”

Îl vedem, așadar, pe Voroca vorbind și comportându-se ca un General. E nerăbdător să adune o armată întreagă. Pe care s-o comande nu altfel decît apelând la mijloacele lipsite de orice urmă de blândețe încetățenite în Franța: „**Va trebui (dacă vom fi destul de numeroși și sportivi) să instituim sistemul lui André Breton la Paris: bătaia.**”

Nu, nu avem halucinații! Citim de mai multe ori fiecare cuvânt în parte. Autorul lui *Ulise* propovăduiește pur și simplu BĂTAIA pe câmpul literar de la București. Nu pare a fi o rătăcire de o clipă. Să vrei să pui în aplicare un asemenea fel de acțiune, fără nicio șovăire, este dovadă, fără doar și poate, de beție de sine. De pierdere totală a lucidității.

În înșiruirea de mai înainte numele revistei *Unu* nici măcar nu este amintit. Numele lui Sașa Pană, da. Probabil că Voronca îl socotea numai ca pe un soldat sie credincios. Ori Sașa Pană era deja o nucă tare. Roll călcat pe umbră devenea mai primejdios ca o viperă. Revista *Integral* deja sucombese cu glorie. Era amintire. Cum să visezi s-o învii fără dorința lui Maxy de a o mai finanța? Era foarte limpede că Voronca sau Roll nu își puteau permite să se implice financiar. Ceea ce ar fi voit Ilarie să dirijeze la București, pe scurt, nu avea cum să se întâmple. Cunoșcând planurile sale de acum, din 23 februarie 1929, deja ne dăm seama că grupul de la *Unu* se află doar cu puțin înainte de implozia sa. „Bătaia” preconizată ca mijloc de impunere în viața literară se va materializa în primul rând împotriva lui Ion Vineă și Marcel Iancu (ne-am referit deja la episodul „Coliva lui moș Vineă”), deci a unor prieteni cu care colaborase. Logic, nu peste foarte mult timp s-a ajuns la bătaia propriu zisă Voronca – Roll-Pană, încheiată cu dispariția de la *Unu* a primului. Ce altceva putea să urmeze decît ca și *Unu* să-și închidă porțile? Se va și întâmpla în decembrie 1932.

Dar despre autonăruirea din interior a avangardei noastre va fi nevoie să se facă o cercetare riguroasă, exactă. Dispariția lui Voronca de la *Unu* a pus, practic,

revista, via Stefan Roll/ Gheorghe Dinu, la dispoziția unui rău și mai rău, a unui rău mai rău decât moartea: rătăcirea ei într-o stângă comunizantă, leninist-stalinistă. Faptul că Avangarda a fost siluită chiar de unii din foștii ei copii, încercându-se uneori din răspuțeri trecerea ei nenaturală la bolșevism și comunism, de asemenea se poate documenta.

Revista *Unu*, în ultimul ei an de apariție a fost întoarsă în bună parte cu fața la perete. Și au încăput în paginile ei texte înmuiate în ideologie de nuanță marxistă. Tocmai această categorie de texte au ucis publicația.

*

Să revenim, din nou, la relația Voronca – Bogza din momentul tipăririi primei sale cărți, acesta fiind momentul, cum am afirmat deja, al primei lui îngenuncheri, al abdicării de la titlul de carte pe care îl voise cu ardoare: „TÂȚE”.

Apelăm, o dată în plus, la scrisoarea din 23 februarie 1923, a lui Voronca, din care am citat deja îndelung. Reproducem și ultima sa parte: „Acum, lucrul cel mai pasionant: volumul tău. Sunt de părere să pui: Colecția Integrat. De asemeni, dacă dispui de 5-6 sau 7000 lei (ți-aș trimite eventual o factură exactă) cu cea mai mare dragoste și prietenie îți stau la dispoziție să ți-l tipăresc la Paris în aceleași condiții ca și volumele mele. Tipograful îmi e bun prieten; am obținut condițiuni foarte favorabile pentru scumpul meu Roll – volumul lui va fi gata în scurtă vreme – și m-aș strădui să obțin și pentru tine. Ar trebui însă să poți dispune de suma de mai sus (poate să fie și mai ieftin decât 5000 lei – în caz că ții să apară la Paris, îi voi cere tipografului un preț exact și ți-l voi comunica – dar dacă ai aranjamente mai accesibile în țară, fă-1 în țară./ Mă bucură mult că scoți un volum. Dar să-ți mărturisesc ceva: **prețuiesc și mi-e dragă îndrăzneala ta de a intitula volumul: TÂȚE. Mi-e teamă însă să nu fie interpretată o vulgaritate pe care nu ai fi voit-o** [s.n.]. Dacă ții la titlul acesta lasă-1 totuși așa; nu există lege mai mare decât propria ta sensibilitate [...].”

Urmează o serie de alte scrisori referitoare la acest volum. Desprindem doar paragrafele care ne interesează: „9 martie 1929/ [...] Așadar, volumul tău se va face la Paris. Trimite-mi cât de urgent manuscrisul – va costa mai puțin decât bănuiești. Iartă-mă dacă ți-am vorbit de greutatea creditului, dar am avut dificultăți cu tipograful. Pentru volumul lui Roll a trebuit să mă împrumut eu. Roll nu știe și nu trebuie să afle lucrul acesta./ Îți voi scrie după examen o scrisoare cu toate

amănunțele. De pe acuma îți pot spune că prețul nu va depăși 6-7 mii de lei. [...]”; „25 martie 1929/ [...] **Revin totuși asupra oportunității titlului TÂȚE (eu cred că se scrie TÂȚE și nu TÎȚE) pe care ai toată libertatea să-1 păstrezi, dacă ți se pare în adevăr cel mai apropiat de ceea ce vrei să spui. Mie mi-ar plăcea însă un titlu poate mai abstract, poate mai incoherent față de substanța cărții** [s.n.]. De țate și de toate celelalte steaguri ale trupului și ale privirii vorbește însăși fiecare pagină a volumului, fiecare poem. De ce să mă previi de ceea ce îmi va tresări la lectură în pupilă? Încă o dată, dacă ți se pare absolut necesar sensibilității și glasului tău, păstrează-1. Dacă nu, eu cred că înlocuindu-l, volumul va căpăta o linie în plus. **Vrei să căutăm amândoi un titlu** [s.n.]? Trimite-mi urgent manuscrisul; titlul se poate schimba și în ultima clipă. Vreau încă o dată să te asigur, iubite George Bogza, că îmi ești drag. Scrisorile tale sunt pentru mine adevărate bucurii. Îmi pare bine că împărtășești dezgustul meu pentru toți romulușii de la noi. [...]”; „15 aprilie 1929/ Cartea ta e de mult în lucru și sper ca peste câteva zile să am prima corectură. Am primit cei 455 franci pe care mi i-ai trimis și i-am și remis tipografului. Ești tare drăguț, iubite Bogza și aș voi să te asigur încă o dată ce drag îmi ești și cât aș fi de mâhnit dacă ai trage și peste mine șeaua vreunei plictiseli oarecare. Țin și am încredere în ceea ce vrei să faci tu. Mă bizui pe colaborarea ta în desfășurarea, la noi, a spiritului nou. **Îți va fi atât de greu să găsești un alt titlu volumului? Uite: Jurnal de Sex îmi place și e frumos** [s.n.]. Eu – știi – nu m-aș da în lături să susțin titlul pe care l-ai ales. **Dar cei din București vor cu dinadinsul să schimbi titlul** [s.n.]. Nu mă îndoiesc că vei găsi unul tot atât de tare și pe care îl vei putea arbora ca un steag în toată cariera ta suflătoare. [...]”; „22 aprilie 1929/ Primesc în clipa asta scrisoarea ta și sunt atât de impresionat de tonul și de privirea dintr-însa, încât sunt gata să mă încaier pentru tine cu toți prietenii sau neprietenii mei. **Titlul Hau-Hau îmi place și îmi pare foarte frumos, ți-l invidiez chiar** [s.n.]. Dar cartea e a ta și n-aș vrea să faci nimic împotriva inimii. Spune-mi dacă în adevăr îți convine titlul acesta și dacă nu suferi că renunți la TÂȚE; în caz că ai vreo părere de rău și crezi că vei fi nemulțumit de lipsa vechiului titlu, scrie-mi și voi pune din nou TÂȚE. Spune-mi, așadar, urgent ce să fac. [...]”; „23 – IV – 1929/ Ți-am scris ieri o c[arte] p[ostală] în care îți spuneam că am fost atât de impresionat de scrisoarea ta, încât **eram hotărât să mențin titlul TÂȚE împotriva tuturor** [s.n.]. Nu înțelegeam să-ți impui un asemenea sacrificiu ție, care ești un adevărat poet și prieten./ **Primesc acum scrisoarea ta în care îmi anunți că alegi titlul Jurnal de**

Sex [s.n.]. Îți sunt prea mult prieten ca să nu-ți spun că prefer titlul acesta titlului de *Țâțe. Jurnal de Sex* e tare admirabil și nu te expune la incriminări de vulgaritate. Totuși, repet: nu înțeleg să-ți înfrânți vreo dorință, să-ți aplici o mâhnire. Dacă nici *Jurnal de sex* nu te mulțumește îndeajuns, atunci vom pune *Țâțe*./ Nu avusesseși de gând să rezervi titlul *Jurnal de Sex* unei alte cărți? Titlul e frumos și-1 văd bine la Paris./ George Bogza/ *Jurnal de Sex/ Poemel* Colecția *Integral* 1929/ **Dacă în adevăr nu-ți lasă nici o mâhnire, atunci îl voi pune; altfel scrie-mi și, înfruntând toate considerațiunile, voi pune Țâțe** [s.n.]”; „27 aprilie 1929/ *Iubitule*, am primit azi scrisoarea ta și cei 758 franci. Ești de o corectitudine extraordinară. Dacă de mult câștigaseși cea mai adâncă a mea prietenie literară, acum ai în mine cel mai neînduplecat prieten și frate entuziast. Pentru cei 8000 lei pe care în total mi i-ai trimis îți voi da o socoteală amănunțită și exactă. **Dar sunt din ce în ce mai hotărât să îți cer să lași titlul ȚĂȚE** [s.n.]. Crede-mă: ai ocupat locul cel mai de frunte în prietenia mea și înțeleg să faci ceea ce îți place ție; voi fi alături de tine. *Jurnal de Sex* e frumos, frumos, dar tu vrei ȚĂȚE. Scrie-mi un cuvânt urgent și voi pune titlul acesta. [...]”.

După cum se vede, avem de-a face cu o întreață odisee legată, în fond, de influențarea voinței poetului de nici 22 de ani. Ilarie Voronca, doar cu 5 ani mai vârstnic, știa, deopotrivă, că nu avea cum respecta alegerea lui Bogza: „ȚĂȚE”. Reflecția sa: „Mi-e teamă însă să nu fie interpretată o vulgaritate pe care nu ai fi voit-o”, este sinceră. Chiar avea de ce se teme. Dar la a doua propunere de titlu: „HAU-HAU” pesemne că a fost și mai îngrozit. Apoi aflăm că nu era numai vorba, legat de „ȚĂȚE”, de ceea ce voiau poetul și editorul: „**Dar cei din București⁵ vor cu dinadinsul să schimbi titlul** [s.n.]”. Nu cred că Bogza va fi înghițit cu ușurință și vestea aceasta. Dar Voronca pare că știe cheia secretă a sufletului acestui copil abia ieșit de adolescență. După ce-i propune „Jurnal de sex” și are acordul autorului, îi repetă de mai multe ori că dacă îi pare rău, el, Voronca, este de acord, împotriva voinței tuturor celor de București, să revină la „ȚĂȚE”.

5. Referitor la titlul volumului, dintr-o scrisoare a lui Șt. Roll către Geo Bogza, din data de marți, de 2/3 iunie 1930, aflăm că Ion Călugăru nu fusese de acord cu el: „[...] *Unu* își asumă dreptul de a o spune că există, într-o libertate mult mai deplină ca disciplină decât aceea a *Integralului*: astfel că nu are cu ce se opune dacă tu, Geo Bogza, scoți un volum cu titlul de... Acel care s-a opus *Țățelor* a fost oarecum Călugăru. Din parte-mi ești liber să-1 alegi, iar dacă îmi ceri opinia mea intimă, ar trebui să-ți spun că socotind că acest titlu l-ai ales într-o clipă de conflict estetic între tine și creație, te amuză și îți place. Eu va trebui să mă obișnuiesc cu el și poate atunci... în ordinea muzicală, ți-ași spune că e cam cacofonic [...]»

Să fie la mijloc doar abilitate maximă? Sau sinceritate simplă, caldă? Cert, Bogza a plătit o sumă impresionantă pentru tipar, iar titlul volumului a rămas *Jurnal de Sex*. Cred că ne-am dat răspunsul exact.

Și așa a intrat Bogza în literatura română, jupuit de titlul pe care-l voise mai mult decât orice. Și jefuit de dreptul legitim de a hotărî de unul singur și nesilit de nimeni asupra chipului cu care să plece în lume cartea sa de început.

02. Cizmele lui Sașa Pană și viața lui Trotsky. „După prânz – pâine, șuncă – din nou la tipografie”

Nu era întotdeauna un foarte mare avantaj faptul de a fi ofițer. De pildă, lucrul mărunț de a fi nevoit în permanență să porți cizme foarte strânse pe picior se putea dovedi un inconvenient nu oarecare. De nu era alături soldatul gata să asculte imediat ordinul primit de a trage cu râvnă de cizmele șefului său și a-l despovăra de ele, acesta chiar că avea o problemă. Nu una foarte gravă, totuși, dacă ne gândim că nu i se putea întâmpla decât pur și simplu să doarmă încălțat cu ele.

Aceste gânduri despre cizmele lui Sașa Pană le am, ca pe o revelație, citind în *Jurnalul de copilărie și adolescență* al lui Geo Bogza, la data de „Sâmbătă 1 Noiembrie 1930”, următoarea însemnare: „În minte și în sânge cu ultimele întâmplări, am adormit aproape de miezul nopții. Mai pe urmă a venit Sașa. Obsosit. Cum era cu cizmele, voia să doarmă cu ele pentru a nu recurge la ajutorul meu. I le scot, totuși.”

Am mai citit de câteva ori, în timp, volumul acesta extraordinar, dar niciodată acest amănunt anodin nu mi-a atras atenția. Pur și simplu, vizual, nu mi-l pot închipui pe Bogza trăgând, cu efort, de cizmele înțepenite pe picior ale lui Sașa Pană. Firește, făcea asta de bună voie, nu din respect rigid, și nici obligat. Era un gest de prietenie, în fond, camaraderesc într-adevăr. Din rândurile reproduse se subînțelege chiar că era un gest cu repetiție, și că avea loc mai mereu când buștenăreanul se ivea la București.

Dar să continuăm să cităm: „El rămâne să facă corecturi. Eu adorm. Dimineața pleacă la tipografie. După un timp și eu, de-a lungul gârlei. Ajung. Povestim lucruri care altădată ne făceau să ne tăvălim de răs. Rădem și acum, dar forțat./ Înapoi acasă. Cald, frumos. Drum în talie, fără haina de piele pe care am lăsat-o la tipografie. Două ore citesc din viața lui Trotsky. Copilăria. Rustică, la fel ca și a mea. E vorba de o fermă, de o moară, exact ca la Blejoi.”

De ce oare râdeau forțat și nu s-au mai tăvălit pe jos de bună voie ca altădată? Îmi revin sub retină cizmele

lui Sașa Pană, tânăr ofițer îndrăgostit de poezie. Și, lângă ele, volumul despre viața lui Trotsky. Și satisfacția lui Geo citind și regăsind în paginile parcurse, cum se exprimă el: „Copilăria. Rustică, la fel ca a mea [...]. Exact ca la Blejoi.”

Continuăm lectura: «După prânz – pâine, șuncă – din nou la tipografie. Volumele Urmuz sunt gata. Cu gesturi de o liniște care mă jighește, Sașa pune să fie numerotat exemplarul numărul 1 și-l împachetează. Credeam că vrea să i-l ducă lui Voronca. Dar întrebat îmi răspunde: „pentru sora”. Magdalenei! Numărul 1!/ Deși cu oricare carte a mea aș fi făcut la fel, ei dându-i exemplarul cel mai de preț, gestul lui îmi displace. Când ne despărțim, pe primul plan al conștiinței mele începuse o rupere și o degringoladă.»

Mă sperie, în exactitatea ei, în ariditatea ei, prima propoziție de aici: „După prânz – pâine, șuncă – din nou la tipografie”. Dovadă certă de sărăcie lucie. Hrana de lux a avangardistului Geo Bogza la începuturi. I se aude parcă și ghiorlăitul mațelor. De foame. Vestea minunată că era chiar ziua când tocmai se legase exemplarul cu nr. 1 al volumului lui Urmuz nu ținea, totuși, de foame. Și nici de sete. Apoi gestul lui Sașa de a-i duce acest prim exemplar, nu lui Voronca, așa cum a crezut pentru câteva clipe prietenul său, ci Magdalenei, sora sa mult iubită, ni-l arată pe avangardistul cu cizme strânse pe picior nu doar egoist, ci de o sinceritate brutală cu sine. Omul cel mai apropiat de inima sa era nu Ilarie, ci Magdalena. De ce oare i-a displicut faptul acesta lui Bogza? Doar era îndrăgostit până peste creștet de această femeie foarte frumoasă și de o inteligență scăpărătoare. Era, nu alta, decât poeta Madda Holda, o adeptă interesantă a stilului lui Demetrescu-Buzău, alias Urmuz. Sașa Pană alesese foarte bine proprietara celui dintâi volum ieșit din tipografie.

În ceea ce privește fraza din urmă: „Când ne despărțim, pe primul plan al conștiinței mele începuse o rupere și o degringoladă”, se cuvine s-o învățăm pe dinafară. Căci această zi de „Sâmbătă 1 Noiembrie 1930” se va dovedi o zi neagră în istoria reală, corectă și integrală a avangardei noastre. În ce ne privește, la fel de neagră ca aceea în care Bogza, nu cu mult timp în urmă, într-o criză de furie oarbă, a făcut zob ultimul număr, deja cules și paginat, al revistei *Urmuz*. Aruncarea pe jos a maldărelor de plumb ale publicației fusese, în orice caz, un dezastru pe care și-l administrase singur. Dezastrul interior de acum îi este stârnit de asprimea și de lipsa îngrozitoare de maleabilitate a lui Sașa Pană.

Să urmărim, fără grabă, filmul acestei „rupturi”, al acestei „degringolade”, cum s-a exprimat Bogza, „pe primul plan al conștiinței mele”: „După-amiază

minunată de toamnă. Pe bulevardul Maria, în fața tipografiei, stau pe un camion oprit acolo. În tipografie se lucrează la *Unu*. La 17^h vine și Sașa. După un timp, Magdalena. Se duce la noi acasă să ia «Martin Eden». Pleacă, întârzie mult. Mă gândesc că poate a dat de jurnalul ăsta care era lăsat pe masă și citește. Se întoarce. O privesc straniu. A citit? N-a citit? În tipografie mai erau Dan Faur și încă un băiat. Ei cu ochii la ea. Eu rămân undeva departe, într-un colț, ca într-o insulă pustie. Pe urmă Magdalena pleacă, la subsuoară cu «Martin Eden». Afară frumos și seară. Un suspin adânc și cu mine suspină stelele. Gândurile aleargă în creier cu viteze uluitoare. Eu. Viața, Sașa, Magdalena, *Unu*, *Urmuz*, București. Totul./ Vine Voronca. Spune că i-a plăcut poemul meu pe care intenționat l-am scris tâmpit⁶. Ne invită seara la el. Dar seara trebuia să pornim cu afișe și în tot cursul nopții să invadăm zidurile Capitalei. ăsta era proiectul. Pentru plăcerea de a le vedea a doua zi. Lipirii afișelor m-aș fi dedat cu frenezie, ca unei distrugerii, știind că asta îmi va fi un anestezic.»

Revista era încheiată și tipărită. Magdalena înfloresc „colțul de insulă pustie” ce păruse a deveni tipografia. Foamea și setea, sigur teribile, dispăruseră ca prin farmec. Căci, nu: „Un suspin adânc și cu mine suspină stelele”. Sosirea lui Voronca, laudându-i poemul din pagina penultimă, „Plat du jour”, ca și faptul că numărul întreg, extrem de reușit, era „*UNU/ consa/ crat/ lui Urmuz*” (anul III, 31, noiembrie 1930), ar fi putut, așa cum spera, conduce la un final fericit.

Dar zeii hotărâseră altfel. Sosea o noapte de păcură. Și va avea loc cea mai sinistă neînțelegere dintre Geo

6. Este vorba de „Plat du jour”: „În ulei, tania ștefanovna stă pe o bancă/ fără față și fără culoare la ochi,/ sub picioarele ei obișnuita căpățână de mort/ de data asta râde la un suport de ștampile [...]/ Dacă un om cu pisici și șarpe în loc de sex/ iar altul – robinson crusoe – întinde mâinile în zare/ e pentru că femeii în trupul gol/ exact cum le-a visat m. h. maxy/ duc mâna albă la suflet [...]/ și deasupra are loc o naștere cu automobil și profesori universitari/ (aceasta nu-i delir, ci camera lui sașa).// La dreapta e cufărul de nuiete și de vis/ acolo lucrurile stau îngrămadite ca nucile de pe masă/ și fiecare atârână în imaginație de un deget mic și strivit/ (aceasta nu-i imaginație, ci realitatea)/ așa cum stau atârinate hărțile americiei/ când domnul cu barbă decerne premii/ și se scrie apoi în gazetele de provincie/ primite cu trenul la buștenari.// Dar undeva departe, peste nouă țări și nouă mări/ exilată, e lampa/ lampa de sticlă albastră, ca de cauciuc/ așa trece prin sânge și place ca o țâță/ lampa din nopțile de studii și de confesiuni/ când eroii erau mai mici cu cinci luni/ și nevinovați de catastrofa c. f. r./ care trebuia să se întâmple și nu s-a întâmplat/ astfel a venit dimineața și ziua fatală/ când am cunoscut pe doamna claudia milian/ când pe stradă a trecut autocamionul 3677/ când fără a voi să fac filosofie/ m-am gândit deșertăciunea/ deșertăciunilor, totul e/ deșertăciune/ și am terminat poemul în tipografie/ plictisit,/ lung/ și neștiind la urma urmelor ce-ar trebui să fac.”

Bogza și confratele său, patronul revistei. Să-l lăsăm pe el să ne explice umilirea crâncenă la care a fost supus: «Dar nu s-a întâmplat așa. **Pe la 20^h îi propun lui Sașa să lase o frază care venea în fruntea „Vestiarului” – frază anunțând că *Unu* își va schimba maniera, frază cerută de Maxy și scrisă de mine – așa cum o făcusem de la început și nu cum o modificase el, schilodind-o sinistru. Îl rog frumos, umil, implorător, dar el se încapăținează și văd că stăruințele mele l-au făcut și mai fără înțelegere față de mine** (s.n.). Până la 23^h stau în fund, ghemuit pe un scaun, aproape dormitând. În jurul meu lucrători, mașini, larmă. Am uitat cine sunt, unde sunt.»

Încerc să vizualizez și secvențele acestea. Pentru că mi se par greu de crezut. Parcă cineva nevăzut m-a lovit brutal în frunte și mi-a tulburat vederea. Mi-am exprimat stupefacția pe care am avut-o încercând să văd cu ochii minții cum Bogza se opintea să tragă din picioarele lui Sașa Pană cizmele strimte de ofițer fercheș al armatei române.

La fel, de data aceasta, nu mi-l pot închipui stând „ghemuit pe un scaun”, cu sufletul de cenușă. Cruzimea crâncenă a prietenului său l-a pulverizat pur și simplu. Suntem, în fapt, martorii unei tragedii veritabile. Căci Geo Bogza chiar fusese redus la inconsistența unui simplu fir de pădădie. Firea sa, și așa mai mult decât fragilă, nu avea cum rezista la această rigiditate expresă.

Nu este drept să lăsăm toată greutatea acestor fapte seci numai în sarcina lui Sașa Pană. Bogza sosise de la Bușteni într-o stare de nervozitate apăsătoare. Așa ne arată rândurile din jurnal din 28 octombrie 1930 : „Dar sunt obosit. Rătăcesc prin oraș. Simt că înnebunesc./ La tipografie, Sașa, Magdalena. Îngrozitor. Nu s-a întâmplat nimic neobișnuit. Dar tocmai de aceea, convențiunile, banalitatea m-au exaspera. Mă gândesc la plecarea în munți, la sinucidere. Aș vrea să urlu, să sparg geamuri./ Seara la Maxy se discută soarta lui *Unu*. Eu mereu chinuit.”

Mai mult, Geo Bogza îl enervase rău, neabținându-se, pe 30 octombrie, să-și exprime rezervele față de cum fusese realizat volumul lui Urmuz: „[...] Magdalena mi-a spus că ea crede că paliditatea îngrozitoare de aseară a lui Sașa se datora unei supărări. Cum cu câteva minute înainte eu îi spusese părerea mea – care nu fusese și lui – cu privire la cartea lui Urmuz, s-ar putea ca asta să fie motivul. Extrema lui susceptibilitate, o nouă tragedie și un nou prilej de destrămare. Dumnezeu, unde vom ajunge?/ [...] Acasă devreme. Citesc fragmente din cartea lui Trotsky.»

Putea însă Sașa Pană să cedeze implorării fierbinții a lui Bogza și să renunțe la modificările făcute în scurtul

text redactat de el? Cunoscându-i „extrema susceptibilitate”, cum se exprimă el, pesemne îi era limpede că nu va dai înapoi. Și totuși nu a renunțat să insiste.

Urmărind textul publicat în *Unu*, e ușor de constatat că Bogza avea dreptate și că, repetăm, „frază cerută de Maxy” este, cum îi reproșase, „schilodită sinistru”, ba are și o greșeală gramaticală („ele însăși” – sic!): „**UNU, care după numărul viitor intră în al patrulea an de existență, va apare într-un nou format tehnic și – în ceia ce privește redacția – bazat pe un nou echilibru între forțele care îl compun, față de ele însăși și față de publicul căruia i se prezintă. Într-o atitudine depășind preocupările de până acum – poem, desen, literatură – și improspătat cu neliniștea și problemele cari agită actualitatea, „Unu” va da tribut glasul și înțelegerea colaboratorilor.**”

Despre ce caută Maxy aici, într-o problemă legată de bucătăria lui *Unu*, se poate deschide o paranteză mai largă. Autoritatea lui asupra grupului publicației venea de calitatea sa de artist important, de conducător și finanțator al *Integral*-ului închis de curând. Dar, cu siguranță, va fi fost vorba și de situarea viitoare a revistei dinspre zona de centru dreapta spre stânga marxistă. Unde va ajunge să se rostogolească și Bogza după interminabile discuții cu sine, flagelându-și nemilos inteligența.

Cum s-a încheiat seara zilei de sâmbătă, în noiembrie 1930? Prin despărțirea, ce se preconiza că va deveni definitivă dintre cei doi pionieri reductibili uniști: «Pe urmă, alături de Sașa până în piață și de acolo tramvaiul 21 până la Spitalul militar. Coborâm pe Angelescu. **Între noi răceală de moarte. Ceva în mine ar fi vrut să se declanșeze, să încep să-i spun cât de tâmpite sunt toate astea. Dar cel de lângă mine nu mai era Sașa, ci un individ sinistru. Hotărârea nu știu în ce clipă am luat-o** [s.n.]. Ajunși acasă, privesc patul. O cinste, pe care cred că o am, nu mi-ar mai fi permis să-l împart cu el, ci să-l rog să mă lase să dorm pe jos până dimineața. Dar n-am făcut asta. Ideea plecării în noapte mă luase în stăpânire. Încep să-mi fac bagajul. A durat mai mult de jumătate de oră. Între mine și el nici o vorbă. A mâncat puțin apoi s-a așezat în pat la margine, evident îmi lăsa locul meu liber, dar era prea târziu. În clipa plecării, un cuc izbucnește de 12 ori, undeva în casă la colonelul Gorăscu./ Mai aveam banii de drum, de care nu mă atinsesem. Hotel Camelia. Sus în camera numărul 9. O cercetez cu o bucurie de copil. Apoi mănânc din jumătatea de pâine pe care o aveam în servietă. Mă uit pe geam. Peisaj urban, ceață, felinare, noapte. Nici un fel de tristețe. Abia îmi dau seama că eu sunt, că e toamnă, că sfârșitul va trebui să sosească, mă gândesc la toate, dar nimic nu mă doare.”

Ce bună, ce dulce trebuie să fi fost jumătatea de pâine pe care Geo Bogza o mai avea în servietă! Săraca bogată avangardă română la 1930!

**03. „Mi-ar fi suficientă o mansardă și o pâine pe zi”;
„Îmi pare bine că nu sunt înscris în nici un partid, s-ar fi spus că sunt comunist”**

Puteam jura că plecarea, la miez de noapte, supărat teribil pe prietenul său care-l dezamăgise crunt, va însemna și ruptura lor pentru totdeauna. Pe 2 noiembrie 1930 Geo Bogza scrie în jurnal: „*Unu*, Magdalena, Sașa au pierdut acum orice relief, sunt simple nume. Totul mi se pare un vis. (Ce cuvânt tâmpit, dar senzația asta e: de vis.) [...] Mă mir că exist, că vorbesc. Totul îmi pare indiferent. Mă simt undeva foarte departe.”

Pe 7 noiembrie primește, de la București, un pachet cu volumul lui Urmuz (îi era dedicat exemplarul cu numărul 25), dar și cu 2 numere din revista „cu inadmisibila frază la Vestiar”. Este mișcat de „poemul extraordinar” de aici al lui Voronca⁷. Notează în jurnal: „Talentul lui izbucnește din fiecare rând și totuși o tristețe: în curând va fi revendicat de toți, și atunci (vai) va puți. Dar nu, nu, inima lui nu va putea fi alterată de glorie”.

Izbește afirmația drastică: „și atunci (vai) va puți”. De fapt, avem în ea dovada că Bogza era în cunoștință de cauză cu lupta surdă din interiorul grupului de la *Unu* (Roll versus Voronca), care va conduce, în cele din urmă, după cum bine se știe, la excluderea din numărul 40 al publicației. Din însemnarea de mai sus accentul cade cu apăsare pe cuvântul „glorie”. Bogza își exprimă speranța că „inima” sa „nu va putea fi alterată de glorie.” Așadar, și el vedea, cel puțin în parte, în zbaterea lui Voronca, dorința acestuia de a se bucura de o recunoaștere mai largă a valorii sale reale. „Tristețea” sa că „talentul” poetului „în curând va fi revendicat de toți, și atunci (vai) va puți” este, însă, fals alarmantă. Setea de putere a lui Voronca a mers până la paroxism (atins, fără îndoială, prin scrierea și publicarea diatribei „Coliva lui Moș Vinea”). Migrația continuă pe teritoriul avangardei de la o publicație la alta, de la *Contimporanul* la *75 H.P.*, la *Punct*, la *Integral* și la *Unu* ne arată că nu era grija lui să-și facă probleme de conștiință ori

de morală față de companionii de ieri și de alaltăieri. Nu avea, însă, mijloacele financiare de a-și construi o publicație numai a sa, fiind constrâns să devină vioară primă fie lângă Vinea și Marcel Iancu, fie lângă Scarlat Calimachi, fie lângă Maxy. Faptul că *Unu* era finanțat din solda lui Sașa Pană, cu mari eforturi, ajungând chiar la gestul de a renunța, cum scrie cu o sinceritate dezarmantă într-una dintre scrisorile sale, să facă economii renunțând la o masă de peste zi, este notoriu. Nu alta era situația lui Roll. De fapt, unde era Voronca se afla, instantaneu, și el. Era, la propriu, umbra lui Voronca. Îl adora. Dar nu putem fi și în situația de a putea afirma că, așa cum ar presupune o prietenie de inimă între doi egali, și Voronca ar fi fost vreodată umbra lui Roll.

Dezastrul de la *Unu* își are izvorul tocmai în revolta, tot mai fățișă, a lui Roll împotriva prietenului lui de totdeauna: Ilarie Voronca. Roll nu și-a schimbat pur și simplu doar firea și farmecul de totdeauna, indiscutabil. Și-a schimbat și pielea și părul. I-au crescut pe umeri, cu încrâncenare, solzii monștruoși ai politicianului. Nu că politicianul ar fi, de regulă, o ocară și o mizerie. Dar Roll alesese solzii politicianului răsăritean, cu rădăcini adânci în Uniunea Sovietică. Roll voia (cu siguranță: i se solicita pe linie politică) trecerea *Unu*-lui între publicațiile care-și trag seva din idiologia materialismului dialectic. Nu mi-e greu să cred că nu a reușit să-l convingă pe prietenul său admirat, și repet, chiar adorat, să fie de acord cu acest pas. Și-atunci, și din această cauză, adăugată la neînțelegerile de natură pur personală⁸, a urmat umflarea pieptului de către Roll și atacul la baionetă. Hărțuială asiduă. Mai multe întâlniri de armonizare a celor doi foști prieteni în cadrul grupului orchestrate de M. H. Maxy au fost tot atâtea eșecuri.

Suntem încă în luna noiembrie, pe 8. E sâmbătă, prima sâmbătă de după retragerea furtunoasă a lui Bogza, în miez de noapte, din locuința lui Sașa. În timpul somnului, iarăși o coborâre adâncă în vise: „Toți băieții de la București și în special Roll cu care vorbeam despre raporturile lui cu *Unu*, cu toți ceilalți”. Tot din

7. Desprindem un fragment: „[...] E o putere a nopții și a răului care zace în noi sau vine de departe/ E o ființă străină care se urcă în vârful degetelor tale/ Care se-așează-n carne și îți îmbracă pe dinăuntru trupul/ Îți trece o mână prin pletele coastelor și-ți scoate inima/ S-o atârne ca pe un lampion în cortul de piei sălbatice al întunericii [...]”. Este din poemul „X”, din „Zodiac”.

8. „[...] dar Roll e lamentabil, vorbește despre el ca despre un geniu. Mă înțelegi însă: am trăit – aproape întotdeauna – aproape în somn. Nu știu când am scris – nu m-a văzut niciodată nimeni – poate nici eu, nici Colomba scumpa, scriind, nu știu când citesc, n-am crezut niciodată că sunt cu adevărat poet, scriitor (Roll se crede ajuns toate acestea, se crede un maestru), dar asta am vrut să-ți subliniez: plutirea mea pe deasupra tuturor evenimentelor, chiar și pe deasupra mea. Sufăr, firește, uneori, la unele injustiții [...]” (fragment din scrisoare trimisă lui Bogza la data de 8 decembrie 1930). Și încă: „[...] Eu am trădat modernismul? **Iorga m-a dat afară pentru că sunt modernist;** [...]” (fragment din scrisoare trimisă lui Bogza de la Sinaia la data de 1 decembrie 1931).

însemnarea din această zi aflăm că revolta lui crâncenă urma, de fapt, să nu aibă urmări: „De ieri am rumegat mereu o scrisoare pentru Sașa și azi am scris-o, foarte scurtă, dar concludentă: **atașamentul meu față de Unu** (s.n.)». Fără comentarii. Folosirea verbului de joasă rezonanță, „rumegat”, utilizat senin de poet, sigur că ne amărește. Fragilitatea voinței sale e în afara oricărei discuții. Totuși, este îngrijorat de ceea ce se întâmplă la revistă, după cum rezultă din fila de jurnal de pe 14 noiembrie: „Mă irită puțin cazul *Unu*, de la Sașa n-am primit nimic – e oare o atitudine sau o simplă întâmplare? – nu știu ce s-a hotărât. Era vorba de adaptarea unei schimbări preconizată de Maxy, dar nici el nu știa precis ce vrea”. Începe să scrie *Exasperarea creatoare*, trece de mai multe ori de la mulțumirea de sine la nemulțumirea de sine cu privire la acest manifest. Notează, de altfel, pe 23 noiembrie: „*Exasperarea creatoare* pe care vreau să o fac pentru *Unu* pe Ianuarie, la care am muncit de trei zile și azi la fel toată ziua, nu-mi place deloc. Nu știu ce să fac. Am 19 pagini de caiet și mi-e greu să renunț la ele. Și totuși acuma, la ora 9 seara, când fac însemnarea aceasta, m-am decis să încep din nou și altfel». Se referă iarăși la ea pe 4 decembrie: „Termin de transcris după zeci de modificări *Exasperarea*. Opt pagini de caiet. Sunt rezumatul a optzeci, pe care le-am tot muncit mai bine de două săptămâni. Dar odiseea nu s-a terminat. Din cele opt pagini am mai redus seara două și pe urmă nici cele rămase nu mă mai mulțumesc.” Dar nici de data aceasta nu este mulțumit. Peste 2 zile reține primele trei fraze și o reia.

Pe 9 decembrie gândurile îi sunt la București: „Mă gândesc la atașamentul meu față de Sașa, dar prietenia mea față de el este vitează, numai vitează, nimic stabil, în fiecare clipă s-ar putea întâmpla o catastrofă”. Două cuvinte care se contrazic din principiu: „prietenie” și „vitează”. Interesantă această concluzie. Dar, de altfel, destul de exactă. Nu de alta, dar chiar de la acest fine de an 1930, pe Bogza îl vor aștepta un șir de catastrofe. Pare că le traversează fără dificultăți de netrecut, dar nu va fi așa. Ele vor săpa adânc la temelia ființei, îl vor zguduia, îl vor obosi și îl vor schimba. Două propoziții așternute în caietul său pe 16 decembrie îl arată cu simțurile în alarmă și extrem de agitat: „Ceva curios se petrece cu mine. O neliniște, o nemulțumire continuă. [...] Aș vrea ca pământul să fie umplut cu dinamită și eu să fac contactul care să-l svârle în aer”. Da, pentru poetul de la Buștenari, pământul se va dovedi umplut cu dinamită.

Starea de fibrilație este în creștere, cuvintele scrise în 17 decembrie sunt fără echivoc: „Sunt sfâșiat, chinuit până la leșin. Cum va fi oare sfârșitul?”

În ziua de joi, 18 decembrie 1930, sosește vestea, ca un trăsnet, că numărul pe decembrie, 32, al revistei *Unu*, a fost ridicat de agenți de la chioșcuri: «O neliniște continuă. Trăiesc pe mai multe planuri, intense, sfâșietoare./ [...] Seara, scrisori de la Edy și de la Sașa. Sașa a fost zece zile la Iași. În lipsa lui, *Unu* a fost confiscat din ordinul parchetului. Edy îmi scrie chinuit, în grabă, din clipă în clipă trebuie să plece pentru două luni la Paris sau s-ar putea să rămâie acolo de tot. Îmi povestește amănunte despre confiscarea lui *Unu*, de interzicerea pe care i-a făcut-o directorul lui de serviciu de a mai scrie la *Unu* și se dovedește același extraordinar Edy [...]. M-am gândit un timp ca mâine dis de dimineață să fac rost de bani, să mă duc pe jos până la Doftana și de acolo la București, să iau asupra mea toate răspunderile [s.n.]. [...] Am adormit cred pe la trei după miezul nopții. M-am gândit că, dacă aș avea bani, Voronca mi-ar tipări în timpul cât stă la Paris *Poemul invectivă*. Pe întuneric, ca un somnambul, am însemnat pe o hârtie unele idei în legătură cu învinuirea că suntem pornografi. Nu, nu e adevărat. Voi dovedi aceasta.”

Uimește hotărârea fermă, dintr-o singură respirație, de a vrea să ia asupra sa „toate răspunderile”. Este un gest de sacrificiu și se cuvine salutat ca atare. Este, totodată, o dovadă fără tăgadă a generozității sale. Era, de altfel, unica șansă pentru a putea fi protejat Sașa Pană. Faptul că era ofițer activ ar fi condus la consecințe drastice pentru el. Chiar excluderea din Armată. Dar Geo Bogza nu va da înapoi, va fi solidar până la capăt. Va afirma că el a fost responsabilul trimiterii la tipografie a publicației. Sigur că va fi o minciună! Altfel, continuă să-și trăiască starea de depresie, lăsându-se cutreierat de o negativitate acerbă: «Aș vrea să fac greva foamei împotriva vieții. [...] E ceva îngrozitor ce se petrece cu mine. Turmentările de mai înainte nu sunt nimic pe lângă cele de acum. Mă simt singur, îngrozitor de singur. Înțeleg cât de chinuitoare trebuie să fie viața lui Edy./ Poate că în primăvară va trebui să mă mut la București. Nu știu ce voi face acolo. **Mi-ar fi suficientă o mansardă și o pâine pe zi – numai să nu trebuiască să-mi vând pentru asta prea mult din suflet** [s.n.]. [...] Plec acuma să mă duc cum m-aș duce la ghilotină./ [...] Trece ceva prin mine, prin creier ca un burghiu. Sunt distrus complet de gânduri. Parcă pe dinăuntru mi-ar circula acid sulfuric. Sunt ars, sunt speriat, cuprins de panică. [...] Și totuși iată clipa asta: dacă aș avea aici un revolver încărcat sunt sigur că mi-aș trage în cap. Simt nevoia să fac asta. Parcă ar fi ceva în creier, un vierme, și aș avea satisfacția să-l strivesc. Și aș muri fără să fac nici cel mai mic act de „eroism”. Fără să las o scrisoare în care să ard lumea. Fără să dau nici o explicație nimănui. Aș muri

lamentabil și miser, fără niciun protest, ca un pui de găină.»

În această stare de derută sufletească, de zvârcolire în sine dusă la extrem, îl găsește noul an 1931 pe tânărul de 23 de ani. Seninătatea și încrederea de până de curând par amintiri dintr-o altă viață. Maturizarea sa se petrece cu ardere de sine nelimitată. Îi este teamă să nu repete, cumva, cum notează pe 5 ianuarie, „cazul lui Voronca”. Și el deslușește în comportamentul acestuia „dorința de a ajunge”: «Ceea ce m-a chinuit acum a fost teama că și tragedia mea are să fie falsificată, că are să i se dea un caracter de ieftinătate și – ca și la Voronca – de dorință de a ajunge. Simțeam nevoia să desfășor o activitate extraordinară în literatură, să răscolesc, să vântur, să agit – și m-a îngrozit gândul că s-ar putea crede că fac asta pentru „glorie”, pe câtă vreme eu n-aș fi făcut-o decât din exasperare, fără a-mi produce vreo încântare dacă asta ar fi făcut să se vorbească despre mine.»

Dar oare este adevărată, la Voronca, cum crede și Bogza, în prelungirea opiniei coechipierilor de la *Unu*, această contopire între „dorința de a ajunge” și „glorie”. Dar se poate oare vorbi, pe deplin temeinic, și pe deplin obiectiv și veridic despre „dorința de a ajunge” la Ilarie Voronca? Nu ne dezicem de opinia noastră că el a voit cu adevărat Putere în lumea literară românească a Avangardei. Mai mult: că era obsedat s-o obțină și s-o exercite efectiv. Sigur că a dorit o aliniere între verbul lui de excepție (căci ar trebui să fim orbi și să nu-i recunoaștem excelența poetică, geniul poetic ca atare) și postura de a deține nu doar întâietatea, ci unicitatea la conducerea publicațiilor unde își așeza semnătura. Dar această dorință legitimă de putere, bazată strict pe meritele excelenței artei sale, credem că ar fi eronat s-o confundăm cu foarte omenească și ticăloșita „dorința de a ajunge”. Iar, a pune accent pe un cuvânt precum „glorie”, și încă într-o societate de obtuzitate a celei românești dintre cele două războaie, în care Avangarda era privită, chiar de cele mai strălucite inteligențe ale perioadei (a se citi: E. Lovinescu și G. Călinescu) drept marginală. Să nu mai vorbim de publicul ei, care, practic, era ca și inexistent. Firește, Lovinescu, putem socoti azi, a fost un „boier” de o generozitate aparte numai prin faptul de a găsi pentru un Voronca un loc în clasamentele sale în ceea ce a numit „literatura extremistă”. Ce să mai zicem despre intelectualul atât de sobru, istoricul nostru cel mai important, Nicolae Iorga, care a dezlănțuit o descalificantă vânătoare de vrăjitoare împotriva acestui curent literar în vogă în Occident? El nu a încetat o singură clipă să creadă că avangarda era mai mult decât o plagă: anume o veritabilă boală mintală. Datorită lui, și oastei sale de mercenari naționaliști, cultura românească a fost

coborâtă în deceniul al patrulea al secolului douăzeci într-un jenant și sufocant ev mediu.

Pentru a face și mai netă diferențierea între expresia din jurnalul lui Bogza, „de dorință de a ajunge”, și setea de putere legitimă, de obținut prin excelența intelectuală și a valorii intrinseci, la care ne referim, cred că avem, într-o scrisoare a lui Sașa Pană trimisă lui Bogza, la Buștenari, pe 12 aprilie 1929, sintagma pe care, de n-o descopeream, ar fi trebuit s-o inventăm: «„[...] Pe Voronca îl așteptăm la sfârșitul lunii. Atunci *UNU* va fi Voronconizat!”

Acest lucru ar fi visat însuși poetul să se întâmple: să se „voronconizeze” total revista bucureșteană, să devină vârful de lance al modernismului românesc, spre dispărarea concurenței reprezentată de Vinea și Iancu, cu al lor încă neîngenuncheat *Contimporanul*. Pentru aceasta, cum am arătat deja, Voronca nu s-a sfiit să-și propună să accepte mijloace proprii suprarealiștilor parizieni, de-a dreptul violente. Repetăm, pentru a doua oară în cuprinsul acestui material, fraza sa de pomină, din scrisoarea către Bogza din 23 februarie 1929: **„Va trebui (dacă vom fi destul de numeroși și sportivi) să instituim sistemul lui André Breton la Paris: bătaia”**. Din fericire, nu s-a trecut mai departe de publicarea pamfletului necruțător „Coliva lui Moș Vinea”.

Nu se va ajunge, însă, niciodată, la preconizata și dorita „voronconizare” a *Unu*-lui, ci, mai întâi la învinovățirea lui Voronca de amintita „dorință de a ajunge” și de „glorie” pentru sine, apoi la despărțirea sa definitivă de ultima publicație a avangardei noastre.

Insistăm, încă și încă, asupra notațiilor de jurnal ale lui Bogza de la începutul lui 1931, ca și din lunile următoare, dar și din 1932, pentru că ele ne permit să înțelegem, aproape în detaliu, cum s-a derulat drumul său de pe teritoriul avangardei, în care devenise un actor de primă importanță, în afara acesteia, și nu doar în afara acesteia, ci chiar la negarea ei. După ce mărturisește, la 10 ianuarie 1931: „Scriu mereu fără oprire, am impresia că din cap îmi iese fum, fiecare rând, fiecare cuvânt de pe pagina asta e un scrâșnet, mă rostogolesc în pielea goală printr-un ținut chinuitor. Ceva mă arde, dar nu știu dacă e o imensă flacără sau un pustiu de gheață și de frig, frigul dintre planete, care trece în ființa mea”, continuă cu o referire zdrobitoare la activitatea sa recentă: „Chinuitor îmi dau seama că tot ce a fost la *Unu* era numai o pastişă a revoltei, revolta e alta, atunci când o ai, când ți-a incendiat sângele, ea *sparge* cerneala și frazele într-o desconsiderare a oricărei literaturi sau ținute”.

Și urmează gânduri năvalnice, de o sinceritate debordantă, care dezvăluie, fără umbră, tot ce pulsează în adâncime: „Nu știu ce are să se mai întâmple cu mine.

Aș avea de spus de-abia din clipa asta câteva adevăruri cu o tărie de acid sulfuric, le voi scrie poate, e în mine o furie de a scrie, la fel furiei de a trage cu revolverul. Nu scriu pentru nici o revistă. Nu scriu nici pentru mine – cine sunt eu? E numai o furie, nu știu dacă de esență divină sau diabolică, dar e îngrozitoare, simt că aș putea să ard lumea cu vorbe de foc [s.n.], tot ce am făcut până acum erau doar vorbe una lângă alta, nu trecea prin ele nici un trăsnet, nimic din cerul acesta în flăcări care e capul meu./ Azi o perdeă mi s-a luat parcă de pe ochi și ceea ce până acum bănuisem numai, acum îmi apare într-o lumină crudă și hidos: mecanismul lașității și al dorințelor de a ajunge ceva în viață. Totul mi-a apărut limpede, tot mecanismul societății omenеști [s.n.]. Vorbeam de-astea și până acum, dar erau numai vorbe. Acum e ceva groaznic, văd bine totul, nimic nu mă mai poate lega la ochi, nimic nu mă mai poate amăgi, am senzația că până acum am mâncat numai un fel de supă subțire a gândirii și acum dintr-o dată am dat de tăria ei, tot ceea ce a fost până acum a fost apă chioară, cu ea mulți vor continua să se amăgească, ei n-au să poată înțelege substanța fulminantă care îmi hrănește gândirea, n-au să poată înțelege sau vor înțelege palid așa cum sunt obișnuiți./ Un sentiment se afirmă din ce în ce mai puternic: de a nu-mi bate joc de existență, de a nu o morfoli cu cedări treptate, cu compromisuri, până ce am să mă văd bătrân și terfelit în fața morții. Sunt aici pentru o singură dată. Nu mă pot lăsa momit, nu mă pot lăsa amăgit. Îmi dau seama acum de tot ce se întâmplă pe planetă [s.n.]. Citisem, auzisem lucruri extraordinare, dar le simțeam fără nici o exaltare. Acum totul mi se pare uriaș. Viața mea, extraordinară. Mă văd cât am fost de răzvrătit, de pur, cum n-am acceptat nici un confort. E un destin aici [s.n.]./ Ce meschină, ce jėjoasă e existența acelora care se aruncă pe viață, să se îndoape, să se îngrașe. Mă simt din aceeași substanță cu toți răzvrătiții, cu toți martirii [s.n.]. N-am să accept nimic, niciodată nimic, dacă ar fi să mă înjosesc, să-mi bat joc de viața mea. O voi sfârși oricând, dar nu o voi sfârși în lașitate./ Voi face greva foamei. De-abia acum îmi dau seama ce înseamnă o idee și ce înseamnă să mori pentru ea, și văd pe cei putreziți în închisori, pe cei spânzurați pentru ideile lor [s.n.]. Mă îngrozesc. Dar celălalt destin mă dezgustă, mi-e scârbă să fiu un îndopat cu bunuri [s.n.], și dintre aceste două căi aleg pe cea care mă îngrozește decât pe cea care mă dezgustă.”

Citesc și recitesc. Recitesc. Citesc. Și ajung la concluzia că nu mi se pare. Sigur, e un Text Bogza. Nu este nicio îndoială în această privință. Dar nu e numai atât. Dincolo de fulgurațiile marcă înregistrată, de

demonia tinereții, de fanatismul în transă, mai este însă și ALTCEVA. Ce anume? Oare greșesc dacă spun răspicat că sunt și limpezi oaze de iz marxist? Stropi grei și bolovănoși de rostire materialist-dialectică. De respirație bolșevizantă. Sintagme precum: „văd pe cei putreziți în închisori”, „mă simt din aceeași substanță cu toți răzvrătiții, cu toți martirii” sau „mi-e scârbă să fiu un îndopat cu bunuri” încep să ni-l dezvăluie pe noul Bogza. Care „noul Bogza”?

Cel care își va îmbogăți, în aceeași revărsare tumultuoasă de sine din 10 ianuarie 1931, vocabularul lui îndeobște mai liber decât libertatea însăși, cu unele cuvinte de neadmis, precum „partid” sau „comunist”. Halucinăm? Citiți: „Mă gândesc la Edy, el trebuie că e la fel. Dar va trebui să rup cu el, l-ar stigmatiza pentru toată viața faptul că a fost în contact cu mine./ Îmi pare bine că nu sunt înscris în nici un partid, s-ar fi spus că sunt comunist [...]”

04. „Roll și scepticismul lui m-au împotmolit foarte mult”;
„Gândul unei viitoare și intense activități literare, violent de stânga”

În aceeași zi de 10 ianuarie 1931, lungă cât o sută, Geo Bogza își mărturisește și gândul de a realiza o revistă proprie, în care să nu mai depindă decât de sine: „Aș vrea să am o revistă, o revistă numai a mea, să pot scrie, amplifica toate lucrurile acestea care nu sunt un rod al fanteziei ci al unei experiențe crâncene.” Reapare gândul de a abandona gruparea de la București: „De *Unu* va trebui să mă desfac. Mă tem că mi se va răscoli tot trecutul, și că toți care au fost cu mine au să fie suspectați. Îi voi scrie lui Sașa să dea chiar în numărul acesta o notiță în care să spună că eu nu mai fac parte din grupul *Unu*.” Îl numește și pe Roll și-i recunoaște influența negativă pe care a avut-o asupra sa: „De azi încep să trăiesc cu adevărat. Până acum m-am pregătit. Activitatea mea de la *Unu* e palidă și mă falsifică. Îmi dau seama că Roll și scepticismul lui m-au împotmolit foarte mult [s.n.]. Pe când scoteam singur *Urmuz*, deși aveam mai puțină experiență, mă manifestam cum eram în realitate atunci.”

Referirea la Ștefan Roll nu este deloc întâmplătoare. Ba cred că este premonitoare. Într-adevăr, cuvântul „împotmolit” este cel mai potrivit dintre toate cuvintele ce puteau fi alese pentru a arăta influența negativă pe care jucat-o în viața lui Bogza. Fără mijlocirea lui directă poate că acesta ar fi ezitat să vireze categoric spre stânga politică bolșevică. Dar să nu anticipăm.

Se cuvine să facem câteva precizări asupra felului de a fi, în însemnările sale jurnaliere, ca și în viața sa

la vârsta de acum, Geo Bogza. Aceste repetate, infinite căderi în transă: pendularea între iluminări geniale (ce altceva sunt manifestele sale „Exasperarea creatoare” ori „Reabilitarea visului”?) și potențiale dezastre interioare, între hotărârile de a atinge puritatea absolută („Vreau să lupt. Pentru libertatea desăvârșită a individului. Nu mai sunt dispus să mă las asasinat”) și de asemenea, puritatea absolută („Tot ceea ce vreau să fac găsesc de moralitatea unui fulger”) și judecarea cu ochi de gheață a mizeriilor sociale zilnice – sunt pur și simplu „mecanismul” de funcționare a personalității sale. Nu o dată trecerile de la un registru la altul sunt neverosimile. Nu o dată o intenție, o hotărâre ce păreau definitive capătă, peste noapte, inconsistența pufului de păpădie. Iată, de pildă, ce zice despre volumul său de debut, divinizat la apariția sa: „Exemplarele din *Jurnal de sex pe Japonia*, care mi se păreau extrem de prețioase, nu mai am ce face cu ele. Am să le duc la București, să le dau. Dar n-au nici o valoare”⁹. Sau despre răspreconizatele despărțiri de *Unu*: „Da, mă îndoiesem de tot ce crezusem până acum. Cu *Unu* trebuia să fie o ruptură definitivă. Să nu mai scriu câțiva ani, iar apoi să scriu într-un fel în care aș fi acceptat imediat./ Pe urmă îmi dau seama că toate astea sunt lașități¹⁰”; „TREBUIE să mă curăț de tot sentimentalismul, de toate deznădejtile fără nici un rost care mi-au paralizat până acum activitatea./ Nici vorbă să rup cu *Unu*. Din contră. Îl vom face formidabil. De data asta vorbesc liniștit, fără febră, fără focul de paie al acelor elanuri de pînă acum¹¹.» Ori despre dorința de moarte: „Totuși, dimineată, gînd de a trăi, de a nu mă lăsa târât înspre moarte. Cum puneam totul în legătură cu Sașa, cu Magdalena, și cum văd acum că nu-și puteau da seama de dezastru. Îmi apar ridicol¹².” Ba, la un moment dat, Bogza se autopersiflează de-a dreptul memorabil: „Am transcris pentru *Unu*. Țin la *Unu*. Pentru gândurile mele de ieri îmi dau cu Huo¹³...”.

Totuși, Geo Bogza e prea aspru cu sine. Chiar de-și dă cu „Huo”, nu avem voie, comentându-l cu atenție, să-l credem. Pentru că, deși în aparență își neagă o parte din afirmații, mai degrabă își permite să fie blând cu sine. Poate și tandru cu sine. Avem un „Alfabet” ultra-personal de comunicare. Chiar dacă își neagă și iarăși își neagă intențiile de lăsare în spate a *Unu*-lui, el revine, și revine și iar revine la ideea de a-l părăsi. Și arderile repetate și extrem de dure ale propriei ființe, deși are și momente când își recunoaște rătăcirile și chiar

„nebunia”, sunt, în magma lor, în originalitatea lor, de o autenticitate copleșitoare: «Azi împlinesc 23 de ani. Chestia e palidă, nu mă interesează. Aș vrea să fac un bilanț în lumina liniștii de acum a acestui delir care a început astă-toamnă și a culminat în ultima lună. **Felul în care judec acum socotește tot ce a fost: „nebunie”** [s.n.]. Și totuși, aveam dreptate, eram hipersensibil, acum sunt destins./ E o stare de tranziție. Nu știu ce se va întâmpla cu mine.» Însemnarea e din 6 februarie 1931. Adug o alta din 20 martie 1931: „Există o lume cumplită, monstruoasă. **N-am fost nebun** [s.n.]. Care e rostul nostru pe pământ? Cum de-mi uit atât de repede tragedia? Mi-aș fi vândut sufletul, mi l-aș fi terfelit într-o realitate oarecare.”

Deci este necesară o lectură cu două rânduri de lupe a acestor pagini așternute pe hârtie în ritmul respirației însăși. Că ele cuprind și primele semne de sorginte marxistă, de alunecare spre materialismul dialectic? Cuprind. Le-am evidențiat deja. Da, apariția lor, la un solitar și un individualist sagace de genul spectacular al lui Geo Bogza, ne-a uimit de-a dreptul. Și ne-a întristat. Ba chiar ne-a enervat. E foarte trist să recunoști la un tânăr realmente genial semnele care arată fără dubiu că ar putea să aleagă calea de care ar fi fost bine să fugă din răspuțeri. Căci aceasta se va întâmpla. Geo Bogza va părăsi avangarda de bună voie și nesilit de nimeni. Cred că putem spune așa fără să avem nici cel mai mic dubiu că ne-am putea înșela.

Ceea ce se petrecea la *Unu*, în mod direct războiul Roll-Voronca, devenit furibund, l-a răvășit cu adevărat pe Bogza. Acuzarea repetată de atentat la bunele moravuri, procesele sale din 1930-1932 [„Astă noapte, spre ziuă, am avut un vis care m-a indispus. Era vorba de proces, o sală, jandarmi, un magistrat – **îmi pârla sprâncenele cu o lumânare** (s.n.) – și alți indivizi antipatici. Poate că voi primi citație zilele astea¹⁴”], 1934, respectiv 1937 (avem două rânduri de întemnițare), l-au obosit și fărâmițat, în cele din urmă, pe avangardul teribilist și insurgent.

Să încercăm, pe cât putem de scurt, să creionăm plauzibil traseul rătăcirii viitorului autor al *Poemului Invectivă* de avangardă. Dacă la începutul anului 1931, pe 10 ianuarie, nota pentru prima dată în jurnalul său cuvintele „partid” și „comunism”, în ultimul trimestru al anului se referă la „falimentul modernismului în conștiința mea”: „Dintru început însemn: falimentul modernismului în conștiința mea. 10 octombrie a fost ziua de imense dezbateri organice, desfășurându-se singure. Reîntoarcerea la viață. La viața crudă! Asta tot în scris, bineînțeles. Apoi: echilibru, ordine, luciditate.

9. 13 ianuarie 1931.

10. 20 martie 1931.

11. 2 aprilie 1931.

12. 21 martie 1931.

13. *Idem*.

14. 8 ianuarie 1932.

Antiteza celor de până acum.” Revine, mai nuanțat, pe 18 octombrie: „Nu va fi o rupere cu *Unu*, ci o schimbare de plan, o amplificare, și în orice caz o primenire a grupului în sensul noilor idei. Mă simt uneori atât de desăvârșit în noua performanță, **încât modernismul mi se pare depășit și nicio părere de rău pentru ruperea de el** [s.n.]. Nu e contradicție cu ce spusesem mai sus, e într-adevăr o rupere dar înăuntru, cu starea sufletească, e o rupere cu trecutul, **dar nu cu viitorul, cu imaginea pe care o aveam făcută despre el și care nu-și schimbă substanța** [s.n.]”

Finalul lui octombrie 1931 este sinonim cu virulenta sciziune de la *Unu*. Roll câștigă, în sfârșit, bătălia deja de durată cu Voronca. Această confruntare de duritate fără precedent la noi nu e una între doi scriitori avangardiști pentru obișnuita întâietate literară. Ea este, în cele din urmă, o confruntare până la sânge între liberalul Voronca și convertitul virulent la stânga bolșevizantă Gheorghe Dinu, alias Ștefan Roll.

Bogza primește în dimineața zilei de sâmbătă, 31 octombrie această scurtă corespondență de la Voronca: „Scumpul meu Geo/ E un sfert de oră de când ți-am scris c. p. S-a făcut seară – pe aceea ți-am scris-o de la Poștă – îți scriu de pe stradă. Te rog ceva: să nu iei nici o atitudine decât după ce îți voi mai scrie. Infamia – dacă va fi să fie – nu o vei mai putea opri. *Unu* va fi gata sâmbătă și tu vei primi c. p. de-abia vineri seara. *Te rog deci să nu scrii nimic* în această privință înainte de a-ți da eu unele detalii. Știu cât mă iubești. Deocamdată nu agita. Te sărut, Edy”.

În aceeași zi, Bogza consemnează în jurnal: „Ora șase și jumătate seara/ Am primit încă o carte poștală și o scrisoare de la Edy pe marginea unui articol al lui, Roll voise să insinueze un răspuns invectiv. Ceartă. Nu știu care va fi sfârșitul. Ceea ce nu pot înțelege e cum Sașa Pană i-a putut tolera lui Roll să pună din nou stăpânire pe *Unu*. Aș putea scrie câteva pagini de considerente și precizări. Le las. Nu știu ce atitudine voi lua./ Cu toate prostiile pe care le-a comis, la Sașa țin. Dar cu atât mai mult la Voronca. Pe Roll îl detest. Mă voi retrage poate de la *Unu*. Dacă asta ar însemna o satisfacție pentru Edy, nu voi ezita o clipă. Dacă Sașa trece din nou sub ascendența lui Roll, va trebui să-l chem la realitate sau să-l las.”

Afirmația că „nu pot înțelege [...] cum Sașa Pană i-a putut tolera lui Roll să pună din nou stăpânire pe *Unu*” este mai mult retorică. Înțelegea foarte bine ceea ce se întâmpla, de vreme ce adaugă, fără ezitare că „pe Roll îl detest”. Ba, mai mult, pe 1 noiembrie gândește soluții pragmatice de trecere alături de prietenul său rănit: „Gândul unor telegrame pe care să i le trimit lui Edy. Tipărirea unei reviste, *Doi*, în care să-l pun pe Roll la punct.”

Pe 3 noiembrie ia decizia de fermă solidaritate cu Voronca și aceasta va consta în a nu mai trimite texte către *Unu*: «Pe o carte poștală îi comunic lui Sașa că îl dezaprob pe Roll și că mă poate considera „eliminat” din grup.» De altfel, este maximul de pedeapsă la care se putea angaja. Primind, de la Sașa Pană una din gazetele ce se ocupau de incidentul proaspăt, înțelege că acesta încerca să-l „tenteze” să revină asupra hotărârii de a nu mai trimite materiale redacției: „Seara, trimisă de Sașa, *Facla*, ultimul număr. Cineva, Horia Groza, se ocupă de Sciziunea de la *Unu*. Scrie că în locul lui Voronca voi fi eu. Laude superlative. Sașa mi l-a trimis probabil să mă tenteze. Totuși, nicio revenire. Pauză în contactul cu tiparul. Aș vrea numai să tipăresc *Poemul invectivă* în volum. Ceea ce însemnasem la începutul toamnei, începerea unei activități împăcată cu mine însumi, e de mult un accident fără urmări. Tot ceea ce vine din mine e numai și numai spre țipătul alb al revoltei. Și nu mă voi trăda.”

Revista *Unu* pe ianuarie 1932 este fără Bogza. Simte însă tot mai tare presiunea procesului ce-l are pe umeri. Și în el cred că își face loc pentru prima dată teama pentru situația lui de inculpat. Dacă în fragmentul de jurnal de mai sus afirma cu ardoare că își dorește să vadă tipărit noul volum de poezii, în însemnarea din 24 ianuarie vedem apărându-i frica de consecințele de care era sigur că vor urma: „N-am dormit decât dimineața vreo trei ore. Starea specifică nedormitului suficient. Un fel de gust acidulat în creier și pe gâtje. Netam-nesam depresiune sufletească, frică de ceva care are să se întâmple. **Lipsa curajului de a mai stăruii în publicarea *Poemului invectivă*** [s.n.]”

Pe 30 ianuarie Pană sosește la Buștenari: „Seara, pe la întunecat, sonerie. Ies plictisit. Văd prin perdele o siluetă cu melon. Deschid ușa: Sașa Pană. Îmbrățișare. După masă începe o discuție despre cazul *Unu* – Voronca. Adică, mi-l expune el. Urma să răspund. Să-mi precizez încă o dată atitudinea. Dar eram destins. Rămâne totul cum a fost, adică nu îmi voi relua colaborarea.” Ziua următoare, la plecarea acestuia, face un gest imprevizibil: îi dăruiește tabloul pe care i-l realizase Victor Brauner în sat în 1929: „Poetul Geo Bogza arată capului său peisajul de sonde”.

Geo Bogza va rămâne o bună perioadă solidar cu Ilarie Voronca. Adică va urmări revista *Unu* de pe tușă, mușcându-și pumnii. Nu-i plac articolele publicate. Publicația este tot mai slabă. Frământările sale sunt epuizante. Ba ar lăsa baltă avangarda și ar îmbrățișa crâncen stânga: „Foiletez un *Adevăr literar* la Cerchez și văd că Louis Aragon a fost condamnat la închisoare pentru antimilitarism. Gândul unei viitoare și intense

activități literare, violent de stânga¹⁵, ba, dimpotrivă, ar rămâne atașat modernismului, urmând să se dăruiască și mai înfocat lui: „Articolul de revenire la *Unu* – după câte plănuiesc, în toamna viitoare – care era să fie cândva de ordine și de renunțare la modernism, va fi acum de afirmare a lui, violentă¹⁶”. După cum vede, în ambele ipostaze avem același cuvânt fanion: „violent”. Firește, nu apelăm la patul lui Procust pentru a-l judeca. Doar am stabilit că pentru a-l înțelege în integralitatea lui am decis să-i acceptăm acest „alfabet” atât de personal și de specific personalității sale, care este o curgere deosebit de fluidă, ce nu cunoaște o secundă de repaus. Una dintre legile sale de funcționare rămâne contradicția care se hrănește până la nesaț din sine, la o temperatură de fierbere mai totdeauna de peste 100 de grade.

Așadar, vrea „violent” stânga, nici nu termină să vrea stânga, pentru că și vrea, firește, tot „violent”, modernismul, pe care ar urma să-l aducă la incandescența care-i va asigura binemeritata „afirmare”, dintotdeauna râvnită. Dar frământarea lui nu se oprește aici. Parcă ar vrea totuși altceva, care, cum altcumva?, este total diferit de abia numitele ipostaze. Ar vrea, nici mai mult, nici mai puțin, „o apropiere” de Mircea Eliade și de grupul lui. Nu, nu fantazăm. Ci doar am citit însemnarea lui Bogza din prima zi a primăverii, 1 martie, a lui 1932: „Încă de ieri după-amiază, apoi toată noaptea și dimineața de azi, m-am gândit la Mircea Eliade ca la personalitatea cea mai puternică între cei tineri, la eventualitatea unei apropieri de grupul lui, nu în care să mă topesc ci să rămân tot cel de-acum, doar mai disciplinat, în contact cu acest cap robust al generației.”

Firește, la numai distanță de o zi, pe 2 martie, îl cuprind dorul năvalnic de a reveni în curtea lui *Unu*, alături de Sașa și Roll. Să-l ascultăm: „Bruscă hotărâre de a reveni la *Unu*. Fac o scrisoare destul de energică, în care precizez atitudinea mea față de Voronca și întâmplările din toamnă. Dacă Sașa și Roll vor accepta să o publice, ea rămânând ca ultimă replică, nemairăspunzându-i-se cu nici o notiță și încetând orice insinuare față de Voronca, voi publica în fiecare număr un poem, iar de la toamnă îmi voi intensifica activitatea. Găsesc că este mai bine așa, decât confuzia de până acum. Îmi pare rău de destrămarea de la *Unu*, de subțierea unui grup care avea destui adversari.”

Însemnarea din 28 martie este chiar de o sinceritate absolut adorabilă: „După-masă, cu o extraordinară pătrundere recitesc manifestul lui Breton. Întâiul manifest al suprarealismului. Îmi poate place prin unele locuri, pot fi contra prin altele. Creierul a fost toată ziua

ca o lentilă de microscop. Și e cu atât mai mare tristețea că se va fleșcăi din nou, că nu poate fi în toate zilele ca azi.” Trecerea de la cercetarea cu ascuțime a celebrului text al Papei suprarealismului și de la asemănarea creierului său cu „o lentilă de microscop” la tristețea uriașă că acesta va reveni la starea de fleșcăială ne stârnește un zâmbet tandru, ca și o stare de simpatie încă și mai vie.

La 5 aprilie dezamăgirea față de *Unu* îi provoacă de-a dreptul coșmarul: „Primesc *Unu* și lectura lui mă deprimă. E îngrozitor. Un gol imens e în afară și în noi. **Bălbăială, bălbăială, nici o tărie, lamentabili ratați** [s.n]. În afară de un miracol, zilele care vor veni nu vor putea decât să confirme asta. Și nu știu ce e de făcut, pentru noi, pentru salvarea noastră. Pentru salvarea mea, în primul rând.» Propoziția aceasta: „Bălbăială, bălbăială, nici o tărie, lamentabili ratați” are puterea unei trageri sângeroase pe roată. Și mai reținem, mai clar decât oricând, că Bogza așteaptă, „pentru salvarea mea, în primul rând¹⁷”, un „miracol” care să-l salveze de contrazicerile, de nehotărârile care-l ghilotinează în fiecare ceas al fiecărei zile.

**05. „Bogza nu mai ține la volumul său erotic, întors și el spre alte realități”;
„În cercul marxist unde citim, vine și el și de fiecare dată o revelație nouă îl străbate”**

Din nefericire, spunem azi, peste timp, a ales greșit: renunțarea la avangardă. Roll, același Roll despre care buștenăreanul, să ne reamintim, scrisese în jurnalul său la 10 ianuarie 1931: „Îmi dau seama că Roll și scepticismul lui m-au împotmolit foarte mult”, îl va așeza cu fața spre Răsărit. E o afirmație grea și ne este atât de dificil să o facem. Dar nu avem încotro. Și nu ne referim numai la influența venită prin textele acestuia cele mai înfeudate stângii moscovite din revista *Unu*, pornită, inevitabil, spre zona sa de autoînarmorantare, de autolichidare. De încetare definitivă a apariției.

Iată articolul lui Roll din deschiderea numărului 41, din decembrie 1931, „Cuvinte fără degete”: „S-a exploatat ca pe o vacă în ploaie metafizică, poezii căutând să se izoleze în faldurile ei. S-a filtrat inteligența subțindu-se până la străvedere (Paul Valery, Alain etc.); dar în urma lor era imperativul economic [,] masse enorme, cari copleșeau și acopereau cu răgetul

17. Va reveni în *Unu* în numărul 47 (septembrie 1932), cu trei poezii deodată: „Efebul Gherdap provoacă moartea batozei psihopate”, „Prezentarea eroului legendar” și „Poem”, ce se vor regăsi în viitorul volum *Poemul invectivă* din 1933. Va fi prezent și în ultimele trei apariții ale publicației, numerele 48, 49 și 50, din octombrie, noiembrie și decembrie.

15. 19 februarie 1932.

16. 20 februarie 1932.

lor sunetele subțiri de chinvale, furtunile și mașinile de țesut, tractoarele grele și paratrăsnete treceau prin zebra diafană a harpelor, coardele se rupeau sângerând degetele de raze ale domnițelor. [...] **Spre cer se înalță un cap încă invizibil. Un nou pragmatism, o proletizare unanimă a insului** [s.n.]. Un azi pentru baroni, și ferestre cu ghiveciuri pentru privirile de lână udă ale curtezanelor. [...] **Cunosc un și mai nou testament: economia politică; cunosc un Isus și mai răstignit, și mai profetic: proletariatul** [s.n.]”.

Facem loc în cercetarea de față unui nou fragment, încă mai înverșunat, al profetului bucureștean, din textul „Sugestii înaintea unui proces”, publicat în numărul penultim, 49, al *Unu*-lui, din noiembrie 1932: „[...] Toate poemele lui Eluard, Breton, Tzara, Desnos, prozele lui Cendrars, Dessaignes, André Breton, Aragon rămân în domeniul pur al burghezismului artistic, rămân ca florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, ca agonia delirantă cu reveriile ei parazidiatice./ Acei ce-și dau seama și vin numai pe jumătate cu atât mai rău pentru ei. De nu: O generație altă e în spate, nouă, virgină, gata să renunțe la ei./ [...] **De aceea ei vor rămâne, ca mulți alții, constipați de avangardism, de falsul avangardism** [s.n.], cel cercetat cu elucubrații mistice, cu eferescențe verbale, în formulele diagnostice ale lui Freud, în epurația eliptică și imagistă a poemului, în dogmele de formă ale creației, supuse fondului vetust, perimat și de confit. Ei sunt acei cari au rămas la un moment dat fixați, vidați de ei însăși.”

Răsucirea cu 180 de grade a poetului atât de talentat precum se afirmase Roll în paginile revistelor noastre de avangardă este o evidență. Cum să vorbești, totuși, în 1932, atât de disprețuitor despre ceea ce iubiseși cu patimă până deunăzi? Întrebarea este inutilă. Înverșunarea sa, îndochinarea sa, duritatea sa sunt feroce de-a dreptul.

Iată și paragraful final, în care se propovăduiește, doct, invitația la „materialismul științific”: „Metafizica de altădată trebuie schimbată în materialismul științific de azi ca alchimia în chimia științifică, în condițiile de viață ultimă, în nevoile firești și în drepturile imperative ale omului, în energia sa infailibilă pusă în primul plan al naturii și cu morala lui rămasă spre rușinea celorlalte regnuri animale, inferioară, egocentrică, camuflată în mituri, în sisteme și în amănuntul mic și ridicol al procesului de peste câteva zile intentat lui Geo Bogza.”

Dar nu doar articolele din *Unu* atrag atenția asupra metamorfozării lui Roll în adept și, în egală măsură, harnic promotor al ideologiei clasei muncitoare. S-au păstrat mai multe scrisori ale sale trimise de la București

lui Fundoianu/ Fondane¹⁸, unde își mărturisește, fără reținere, noua sa credință: „Azi preocupările mele au cărmuit spre stânga, mai puțin romanțioase, mai conforme cu mine. Dar despre astea nu-ți pot vorbi nici acum, nici într-o scrisoare mai ales.” Fragmentul este desprins din epistola datată: „București – primăvara – 1933”. În corespondența din 15 mai îl anunță că nu mai are spațiul-restaurant din str. Bărăției, cunoscutul loc de întâlnire al celor ce alcătuiau grupul de la *Unu*: „Nu mai am lăptăria, mă agit să găsesc ceva de făcut”.

De o importanță documentară ieșită din comun este scrisoarea următoare, din 8 martie 1934. Roll își ia inima în dinți și, aproape ca la preot, își deschide sufletul lui Fondane. Despre ceea ce constituia până de curând „funicularul poeziei” găsește că acum „zace undeva în fundul unei prăpăstii”: „Dragă Fondane,/ Într-adevăr e mult de când nu ți-am scris, de când nu ți-am strâns peste spațiu mâna, oricând întinsă, a prieteniei tale. Nici eu, nici Brunea, nici Călugăru. De ce? Poate ți-o pot spune deschis, poate nu. Întrucât mă privește, atât pe mine cât și pe ceilalți, poate, cred că acel funicular al poeziei, care ne întâlnea capetele peste creștetul celorlalți, zace undeva în fundul unei prăpăstii. Funicularul, nu poezia. Brazii zburliți, munții în pelevine, vulturii mâncând azur, au devenit brusc de carton în cufărul vechi al unui timp.”

Cuvintele sale lunecă într-o logică de nezdruncinat, de parcă i s-ar fi făcut, cu succes maxim, o operație pe creier în care toate circuitele au fost inversate. Ba utilizează o propoziție care chiar despre asta vorbește, de o posibilă scobire a frunții: „am lichidat cu un bisturiu...” și de renunțarea la ceea ce el numește, în transa în care se află cufundat, nu altcumva decât „bubele dulci” dinăuntrul său. Tocmai pentru că știa pe deplin teribilă inteligența a preopinentului său, neuitând să amintească, apăsător, de ultima sa carte, despre Rimbaud, apelează la utilizarea unor expresii proprii unui jargon de boulevard: „Nu mă socoti nici insolent, nici puțoi. Sunt foarte serios.”

Sigur Fondane va fi făcut o grimasă, scuturându-și urechea să o elibereze degrabă de cuvântul neaoș „puțoi”. Roll, în inflarea sa teribilă, era convins că i se cuvenea să i se adreseze obraznic parizianului nostru. Între „geniali”, nu-i așa, totul este permis! Numai așa ne explicăm că în propunerea pe care i-o face: „Dacă ai vrea ca de-abia acum să ne angajăm într-un schimb regulat de scrisori în care m-aș război cu tine – aferim!”, era departe de a înțelege că a depășit orice limite.

18. A se vedea volumul „IUBITE FONDANE.../ Scrisori inedite/ F. Brunea-Fox/ Ion Călugăru/ Ion Minulescu/ Sașa Pană/ Stephan Roll/ Ilarie Voronca”, ediție de Michel Carassou și Petre Răileanu, Ed. Vinea, 1998.

Dar să lăsăm cititorilor noștri propozițiile lui Roll în mustul lor original: „Dragă Fondane[,] mi-am dezmințit tot trecutul celor câțiva ani de „frigidă supremație umană”. Eu poetul bat cu pumnul în masă, împușc stele, trag firmamentul ca pe o față de masă cu toate paharele de pe ea. Cu sângele țâșnit din tălpile fulgerate de țândări, scriam poezii, fugeam cu tamburina printre flori, mă loveam cu tot capul de un ghiocel./ Ca să-ți spun ce-am găsit, întorcând butonul electric, în odaia pe care o vedeam luminată doar cu o lumânare hieratică, nici n-aș putea în câteva pagini, nici că aș îndrăzni. Știu o scrisoare de a ta adresată lui Brunea, unde-i răspundeai la o chestiune care ar fi aceeași ce ți-aș pune-o și eu azi. Te mai știu din ultimele tale cărți, idei, Rimbaud, că ai rămas într-o curte cu statui de unde eu am evadat într-un abator cu oameni vii. **Nu mă socoti nici insolent, nici puțoi. Sunt foarte serios. Am lichidat cu un bisturiu toate bubele dulci [pe] care mi le rupeam voluptos noaptea în somn [s.n.], în văzduhul albastru al stafiiilor. Dacă ai vrea ca de-abia acum să ne angajăm într-un schimb regulat de scrisori în care m-aș război cu tine – aferim!”**

Urmează în text creionarea, foarte precisă, a miezului pe care își propuse să i-l comunice: „**Azi toate intențiile mele, toate preocupările mele, tot ansamblul, e marxist, marxist științific, materialist, bolșevic, cu toată oroarea ce ți-ar inspira-o aceste expresii barbare, lovindu-se de coiful tău metafizic [s.n.]**.”

Nu dorim să ne împiedicăm să zărim, cu încenitorul, chipul subțiat al lui Fondane schimonosindu-se de „oroarea” îngrozitoare produsă de „expresiile barbare” de care tocmai a luat cunoștință. Roll era perfect conștient că nu avea cum găsi la el înțelegerea pe care o dorea. Și totuși, în demonia care-l cuprinsese, nu se mai putea opri, nu-mi mai putea controla „obraznicia” ieșită din țâțâni: „[...] asta e și scrisoarea cea mai tinerească, cea mai obraznică ce ți-am adresat-o vreodată”; „Sunt dispus să mă bat cu tine. Știu că nu ți-e frică de trântă: dimpotrivă.”

Spectacolul, să recunoaștem, nu are cum plictisi: „Citesc mult și toate cărțile sunt altele. Mai optimist și mai robust nu m-am simțit niciodată. Nici mai luptător. De abia acum am un ideal – acest cuvânt de băcănie – și iar nu ți-l dezvolt fiindcă îl știu incompatibil cu dragostea ta și nu vreau să te supăr. (De altfel, asta e și scrisoarea cea mai tinerească, cea mai obraznică ce ți-am adresat-o vreodată, dar nu te iubesc mai puțin, nu am o mai mică încredere în tine, în bătrâna ta tinerețe)./ Am avut curajul unei tabule rase pe care ți l-aș insufla și ție, de-am putea fi împreună. E infailibil de persuasiv, e nou și de dimensiuni cu totul alte. Știu un foileton al tău publicat de *Facla* (?) unde coborâseși

la pământ picioarele învățate să meargă pe marginea acoperișurilor, gădilale de prăpastie. Mai erai amețit. Dacă te-ai urcat din nou, de câte ori vei descinde, vei fi la fel. Dacă vei rămâne vei ajunge la descoperirea unui om ce-l purtam cu noi chiar sus peste strașina de lângă abis. Nu fi surprins și nu te supăra. Sunt dispus să mă bat cu tine. Știu că nu ți-e frică de trântă: dimpotrivă.”

Mai reținem, din acest paragraf, și afirmația: „Am avut curajul unei tabule rase pe care ți l-aș insufla și ție, de-am putea fi împreună.” Sigur, foarte sigur, numai presupunerea unei asemenea posibilități, să fi putut asista vreodată, fie și pentru o secundă, la un „împreună” **Fondane plus Roll în direcția bolșevismului**, ar constitui o erezie de neiertat. De aici și convingerea noastră că inflamarea și halucinația lui Roll deveniseră deja foarte periculoase.

Cei aflați lângă el erau inevitabil expuși contaminării roșii. Dacă el a încercat, așa cum rezultă din citatele desprinse din scrisoarea pe care o analizăm, să-l convingă de adevărul-tăvălug de ultimă oră cimentat în el: cel cumunist, bolșevic, chiar pe Fondane, care-și permisesese să-l persifleze necruțator pe însuși Breton în perioada când se lăsese ademenit de otrava politicului comunizant și castrator, ce-l putea împiedica să facă ravagii de nevindecate la București?

Iată, mai întâi, în aceeași epistolă din 8 martie 1934, ce-i scrie lui Fondane despre Brunea-Fox : „[...] Din când în când poate *Cuvântul Liber* unde, de asemeni și eu și Brunea scriem. Acolo vei surprinde câte ceva din noile mele gânduri. Câte ceva, dat fiind că trebuie să scriem atât cât ne permite plutonierul pus să cenzureze (nu e figură de stil, toate publicațiile aici trec prin cenzura militară). Disimulat, palid, chircit și fără glas aproape, nu știu dacă vei surprinde, dacă vei fi mulțumit.”

Din aceste rânduri nu e greu de închipuit că și Brunea-Fox este alături de soldatul străbătut de viziuni bolșevice, Stephan Roll/ Gheorghe Dinu. Aflăm, curios lucru, că Ion Călugăru a refuzat să-i cedeze: „[...] Călugăru n-a avut niciodată curajul să știe să ia o atitudine. E umil și învins de toate generațiile de persecutați din el. Am căutat să-l atrag lângă mine, să-i dau mâna. S-a eschivat./ Îl las în pace, îl văd rar și mi-e milă de soarta lui. Nu lucrează nicăieri, se zbate, acum când are responsabilități de om însurat, cu atât mai multe.”

Finalul acestei lungi mărturisiri ne oferă o surpriză. Pe cât de neașteptată, pe atât de neplăcută. Ne aduce vești, deloc flatante, despre Geo Bogza. Să ne reamintim de intuiția lui cu privire la personalitatea malefică a lui Roll, în însemnarea de jurnal din 10 ianuarie 1931:

„Îmi dau seama că Roll și scepticismul lui m-au împotmolit foarte mult”. Să citim interzicându-ne să ne mirăm de faptele implacabile de care luăm, cu bruschețe, contact: „[...] Bogza a ieșit din închisoare și i se va face proces. Atât cât trebuie să i se facă atmosferă cu care să i se ușureze sarcina s-a îngrijit pe aci. Și poate iar va scăpa. Despre o intervenție de acolo cred că e și neajutătoare și disproporționată. **Fiindcă însăși**¹⁹ **Bogza nu mai ține la volumul său erotic, întors și el spre alte realități** [s.n.]. Curând și el va abandona – a și început – sferile mistice ale preocupărilor de până acum. **În cercul marxist unde citim, vine și el și de fiecare dată o revelație nouă îl străbate**²⁰ [s.n.]”

Cunoscându-i „alfabetul” firii, al cărei combustibil permanent a fost ghemul de contradicții, de pendulări infinite între „Da” și „Nu”, ambele trăite în exces, cu sinceritate totală, nu ne-a intrigat ceea ce i s-a adus la cunoștință lui Fondane la Paris, precum că Bogza „nu mai ține” la *Poemul invectivă*. Ne-a șocat însă să-l aflăm prezent la cercurile marxiste în care nu ne este prea greu să ni-l închipuim perorând pe Roll, așezat neapărat pe o bancă rece de lemn, într-o încăpere cutreierată în cruciș și în curmeziș de șobolani negri.

06. „Să se scrie mai mult din măruntaie, din măduva adâncă a oaselor”;
„[...] să se termine cu insula găgăuțească pe care deșteptăciunea o aduce vieții”

În 1984, Bogza scria săptămânal în „România literară”, părea (puțeți citi, fără a greși, și: era) în textele sale, ce se constituiau deseori în oaze de libertate viabilă, un fel de, fie-ne admisă comparația, Sfinx. Știm că în societatea socialistă multilateral dezvoltată vocile admise să se exprime fără constrângeri impuse erau foarte rare. Cea a academicianului de 78 de ani era una dintre ele. Nu puțini vedeau în el un spirit onest, astfel că articolele sale erau citite cu o simpatie generalizată.

19. Evident dezacord gramatical! Corect: „însuși”.

20. În scrisoarea lui Roll din 8 martie 1934, avem și acest fragment: „Bogza e exponentul imoral al unei societăți ca atare. Ți-a care trebuie pedepsit și împotriva căruia să ne ridicăm e autorul lui: societatea. Sunt unul din ei, și aș face orice să scap din cazemate miile de închiși pentru o îndrăzneală mai autentică, mai imperioasă decât aceea a lui Bogza. Da! Fondane, tu posesor al unei inimi, rațiuni, culturi, umanități, nu ești deloc impresionat să știi că în cele câteva groaznice închisori valahe mucelesc și le putrezesc măduarele a mii și mii de oameni? În fața cazului lor, cazul Bogza că nu mai există, dar dă satisfacție: e un buboi care a spart al călăului.”

De curând se publicase antologia de avangardă²¹ a lui Marin Mincu, în care lui Geo Bogza i se reținuseră texte din belșug. Nicolae Manolescu, în cronică sa generoasă asupra acesteia, intitulată „Spiritul avangardei”, a avut câteva remarci asupra revistei *Viața imediată* și a articolului „Poezia pe care vrem să o facem”: «La origine, avangardismul refuză arta de consum, pe care o devora cititorul sau spectatorul burghez, și lasă impresia că urmărește să fie un elitism estetic. Călea regală a acestui refuz o constituie tentativa de a ruina limbajul uzual al artei tradiționale: expresia gramaticală și logică, normală și normată, repede acceptabilă. De aici agresivitatea avangardei, care șochează prin dorința ei de a elibera arta de tot ceea ce o oprină din exterior sau o condiționează din interior. Opoziția centrală, pe care o întâlnim în toate manifestele, este aceea dintre „viață” și „literatură”. Tradiționalismul sau academismul, din unghiul lor de vedere, au creat „literatură” în sensul că au limitat și codificat expresia, rupând-o de realitate. Manifestul apărut în 1933 în *Viața imediată* e foarte limpede sub acest raport. La fel trebuie interpretate exclamația lui Vine din „Manifest activist către tinerime” (1924), „Jos Arta căci s-a prostituat!” și aceea a lui Paul Sterian din „Poesia agresivă sau despre poemul reportaj” (1931), „Să vie reporterul!” Se remarcă ușor paradoxul: elitismul proclamat ca dispreț al esteticii comode a consumatorului burghez e aparent, câtă vreme avangardiștii vor să deschidă arta spre viață, spre masele de oameni. „Poezia pe care vrem să o facem?” se întreabă retoric autorii manifestului din *Viața imediată*. Și răspund: „Noi renunțăm la aceste privilegii și considerăm poezia ca pe ceva care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții decât de experiențe secrete de laborator, vrem să facem o poezie pentru toți oamenii, pentru miile de oameni”»

„Sfinxul” ar fi trebuit, nu-i așa, să fie mulțumit. Nu, nu a fost. Nedumerirea lui era mai mult decât o nemulțumire. Era intrigat de-a dreptul. Și a venit, în numărul următor, cu un drept la replică care a uimit toată lumea. Iată-l, în extenso: „*Spiritul avangardei*! Dintre miile de lucruri pe care, de peste douăzeci de ani, aș fi avut să le spun – aș fi fost poate dator să le spun – cu privire la erorile sau aproximările pe care oamenii de bună credință, ce caută să se informeze și să clarifice, le fac totuși atunci când vorbesc despre avangardă, mă voi mărgini să spun astăzi, în legătură cu cronică subtilului critic N. Manolescu la importanta – dar ridicând și semne de întrebare – antologie întocmită de Marin Mincu, că a încerca să definești

21. *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, Ed. Minerva, 1983.

avangarda, printre altele, și prin manifestul „Poezia pe care vrem să o facem”, apărut în 1933 în „Viața imediată”, înseamnă a-i adăuga o trăsătură pe care n-a avut-o. Manifestul amintit era, dimpotrivă, o declarație programatică de ruptură cu avangarda, făcută poate tot în spirit avangardist, ceea ce îl va fi determinat pe Marin Mincu să îl includă în antologia sa. Dar el nu poate contura „spiritul avangardei”, fiindcă proclama o nouă orientare, opusă celei de până atunci. În sensul acesta, mai concludentă ar fi nota „Câteva rânduri împotriva deșteptăciunii”, din ultima pagină a revistei, pagină polemică în care doar menționam apariția volumului *Patmos*²², de Ilarie Voronca, mahnindu-l probabil pe acest mare prieten, și nu țin minte dacă menționam *Poemul invectivă*²³ care, ca și „Patmos”, abia văzuse lumina tiparului. În schimb, recenzam *Cimentul* de Gladkov. Aceasta se voia orientarea *Vieții imediate* în decembrie 1933, după ce în tot cursul anului simțisem, ca un om așezat pe scaunul electric, cum prin ființa mea neorientată până atunci în istorie încep să treacă mortalele tensiuni ale istoriei. Introducerea cenzurii – gândul de a avea a face cu coloneii care o exercitau m-a înspăimântat – după asasinarea lui I. G. Duca a curmat existența revistei de la nr. 1, astfel că nu se poate ști dacă producțiile artistice ce ar fi apărut în numerele ei ulterioare ar fi însemnat efectiv o ruptură – poate că și în literatură părul se schimbă mai ușor decât năravul – așa cum o proclamasem în manifest. Dintre cei patru prieteni mai tineri pe care îi grupasem în jurul revistei, Paul Păun și Gherasim Luca s-au orientat tot mai temeinic spre suprarealism. În ceea ce mă privește, câteva luni mai târziu începeam să public reportajele despre tăbăcării din *Cuvântul liber*. E sigur că nu le-aș fi scris așa cum le-am scris, dacă nu aș fi trecut prin avangardă. Cu toate acestea, manifestul „Poezia pe care vrem să o facem” nu cred că poate fi însumat celor ce, în vremurile-i fericite, au definit – cu mari aproximații și ele – mișcarea ce a cuprins atâtea nobile spirite și tragice destine.”

De data aceasta nu mai este vorba de acel tânăr și

neliniștit Geo Bogza care-și făcuse din contradicție un stil al arderii interioare. Era un scriitor ajuns la senectute și la notorietate. Devenise un adept încrâncenat al parabolei. De fapt, el nu mai comunica, ci oficia. De foarte multe ori cu un farmec care impunea. Mă întreb, fiind bine-cunoscută firea năvalnică a lui Marin Mincu, cum va fi primit această replică a sa, care, la o adică, era și un serios semn de întrebare la temeinicia cu care făcuse selecția textelor din antologie. Neîn-doielnic este faptul că nici la ediția a doua, din 1999, și nici la treia, din 2006, nu se dezice de antologarea în cuprins a manifestului „Poeziei pe care vrem să o facem”.

Deci, în luarea de poziție subintitulată, ca răspuns la cronică lui Nicolae Manolescu, „Spiritul avangardei”, Geo Bogza se opune categoric includerii acestui text în cuprinsul teritoriului avangardei noastre pe motivul, exprimat în termeni categorici, că el a fost tocmai gestul tranșat de despărțire fățișă de aceasta: „[...] a încerca să definești avangarda, printre altele, și prin manifestul *Poezia pe care vrem să o facem*, apărut în 1933 în *Viața imediată*, înseamnă a-i adăuga o trăsătură pe care n-a avut-o. Manifestul amintit era, dimpotrivă, o declarație programatică de ruptură cu avangarda [...]” Putea oare să existe o diferențiere mai netă? Mai puternică? Pesemne că nu, de vreme ce Bogza nu numai că se distanțează categoric de „Viața pe care vrem să o facem”, dar și nuanțează: «Dar el nu poate contura „spiritul avangardei”, fiindcă proclama o nouă orientare, opusă celei de până atunci. În sensul acesta, mai concludentă ar fi nota „Câteva rânduri împotriva deșteptăciunii”, din ultima pagină a revistei.»

Așadar, existând sub ochii noștri această „declarație programatică de ruptură cu avangarda”, credem că suntem îndreptățiți să punem lucrurile în realitatea lor intrinsecă. Rămâne de neschimbat concluzia că ieșirea voluntară a autorului *Poemului invectivă* din avangardă este în afara oricărei discuții. Autoexcluderea sa este un act net de istorie literară. Când așterne pe hârtie, în 1984, o propoziție de genul: «În schimb, recenzam *Cimentul*²⁴ de Gladkov. Aceasta se voia orientarea „Vieții imediate” în decembrie 1933», lucrurile sunt mai clare decât clare. Cronică, jenantă, având în vedere că este scrisă de cel a cărui cerneală încă nu se uscaseră pe filele manifestului „Exasperarea creatoare”²⁵, este despre un sat din Rusia sovietelor, în perioada colectivizării forțate: „*Pământ nou* e romanul noii vieți de la țară [...]. Câțiva oameni, aproape cadavre [...],

22. În nota din *România literară*, apăruse, eronat, „Padmos”. Evident, o enervantă eroare de tipar, pentru care, în săptămâna următoare, va da această erată: «Trebuia să se întâmple și asta: ca în nr. trecut, „Patmos” – titlul unei cărți de Ilarie Voronca, intrată în istoria literară, a avangardei cel puțin – să apară „Padmos”. Mulți vor fi îndreptat, cum se obișnuiește să se spună, singuri greșeau. Dar ea nu mi-a ars mai puțin retina, Patmos fiind mai întâi numele celebrei insule în care confratele nostru Evanghelistul a vestit flăcările ce vor aduce sfârșitul lumii.»

23. Nu e în revistă nicio menționare a volumului *Poemul invectivă*. Ar fi fost în totală contradicție cu restul tuturor materialele care alcătuiesc sumarul revistei.

24. În realitate, recenzează romanul *Pământ nou* al acestuia (Ed. Adevărul, 80 lei”. *Cimentul* era un roman anterior al autorului.

25. *Unu*, nr. 33, februarie 1931.

acceptă ideea lui Vetrov [...] să cedeze fiecare partea lui, să formeze o comună unitară./ Comuna aceasta se cheamă Pământ Nou. Se pornește la luptă cu entuziasm [...], cu disperare, cu îndârjire, pe viață și pe moarte, sub privirile batjocoritoare ale celorlalți. Și comuna Pământ Nou izbuteste. Două mii de hectare, tractoare, radio, uzină electrică [...]./ Dar *Pământ Nou* mai e și romanul renunțării la sufletul individualist, al încrederii și liniștii, al unei mari și cosmice certitudini de viață găsită în colectivism.” Este un text pur proletcultist publicat în România înainte cu 15 ani de instaurarea republicii populare și de instalarea proletcultismului de tristă amintire.

Să aruncăm o privire și asupra textului „Câteva rânduri împotriva deșteptăciunii”: „Deșteptăciunea este o boală mai penibilă și anti-umană decât prostia. [...] Dacă ocolesc prostia și nu o pot înțelege, îmi dau în schimb seama de toate păcatele deșteptăciunii, o pot diseca în patru și o pot detesta fără întrerupere, pentru că o cunosc perfect, pentru că am fost eu însumi, pe vremuri, un deștept. Mărturisesc aceasta fără rușine, cum ar trebui să mărturisesc unui doctor o boală de care aș vrea să mă vindec. Voi toți care o să citiți confesiunea aceasta și acelea care vor urma și veți râde poate de mine, voi toți sunteți doctorii mei care mă veți vindeca, mă veți face să fiu mai om, din zi în zi mai om. Aceasta e tot e vreau./ Am fost deștept împreună cu toți prietenii și camarazii mei de literatură. Noi ne credeam atunci cei mai deștepți poeți pe care i-a avut vreodată literatura. Eram de altfel deștepți. Față de cărți, față de oameni, față de viață, față de tot ceea ce se petrecea pe pământ.”

Să trecem dincolo de expresia „prietenii și camarazii mei de literatură”, în care chiar că nu sună deloc exotic cuvântul „camarazii”. Să ne facem că nu observăm că în fragmentul „am fost eu însumi, pe vremuri, un deștept”, sintagma „pe vremuri” nu are cum să se refere la mai mult de 12 luni, având în vedere că ultimul număr al revistei *Unu* se publicase în decembrie 1932. Repetăm, *Viața imediată* a apărut în decembrie 1933!

Să mai desprindem încă un fragment din articolul de pe ultima pagină a publicației: „Acum, eu nu mai vreau să fiu deștept. Știu ce este deșteptăciunea, **cunosc o mulțime de oameni deștepți și mă ridic împotriva lor** [s.n.]. Împotriva ei. Și spun că deșteptăciunea este o boală penibilă și rușinoasă, singura boală rușinoasă de care poate să sufere un om. Și că nicăieri ca în literatura nu sunt mai mulți oameni deștepți. Citiți articole, citiți poezii sau eseuri. Toate nespuse de deștepte. Nicăieri o frază din care să te izbească deșteptăciunea autorului. Și toate acestea în detrimentul vieții.

Fiindcă viața nu e deșteaptă. E mohorâtă, mătăhăloasă și se urnește greoi și sigur. Greoi și sigur cum ar vrea să scrie și scriitorii noștri. Atunci când au de dus brațul la hârtie, să fie acesta ca un fluviu încet și plin de nămol, ca un fluviu în fundul căruia zace o viață grea și veche și sigură de sine. **Să se scrie mai mult din măruntaie, din măduva adâncă a oaselor decât pe oglinda sclipitoare a creierului** [s.n.]. Aceasta aș vrea să fie, **să se termine cu insula găgăuțească pe care deșteptăciunea o aduce vieții** [s.n.]./ Dar vă spun și spun și vouă, celorlalți oameni care n-o să vă faceți niciodată scriitori și ați citit rândurile acestea: **feriți-vă să fiți deștepți** [s.n.]. Deșteptăciunea e o infirmitate care împiedică viața să intre în oameni.”

Așadar, trecerea la stânga politică a lui Geo Bogza se poate documenta ca fiind încheiată în cuprinsul lui 1933 prin revista *Viața imediată*, în integralitatea ei, și nu numai prin manifestul „Poezia pe care vrem să o facem”. Acesta din urmă, după lectura textului „Câteva rânduri împotriva deșteptăciunii” și, deopotrivă, după recenzia la *Pământ nou* a rusului Gladkov, ni se pare a fi parcă un pic mai palid chiar. Am spus „ni se pare”, căci, în esență, nu este mai puțin coroziv tocmai în privința avangardei, înregistrată ca „poezie abstractă și intelectualistă, care nu are nicio legătură cu viața dintotdeauna și mai ales cu viața de azi”. Aceasta devenise nu altceva decât răul cel mai rău posibil în contemporaneitate, „un abuz de inconștiență, un anacronism și o feudă”.

Iată, spre exemplificare, paragrafele sale de început: „După ce s-a scris la sfârșitul războiului o poezie de dispreț pentru realizările vieții și pentru tot ce s-a petrecut atunci pe pământ, poezie care pe atunci a fost nouă și s-a potrivit timpului acela de nevroză colectivă, de fierbere și adeseori psihopată sete de viață, se face acum o poezie abstractă și intelectualistă, care nu are nicio legătură cu viața dintotdeauna și mai ales cu viața de azi./ Menținerea acestei poezii hermetice într-o actualitate este un abuz de inconștiență, un anacronism și o feudă. Iar fraudă pornește din lipsa de cultură – într-un sens mult mai fierbinte decât cel academic – și din incapacitatea poezilor noștri de a trăi cot la cot cu viața. Această infirmitate i-a făcut să scrie o poezie stearpă, care nu poate să supere pe nimeni și trece din mâna lor de-a dreptul în gol. [...] Cavalerii modernismului hermetic, limitând problema poeziei contemporane la o problemă de tehnică, la virtuozități de construcție marmoreană, au sfârșit prin a o face odioasă, transformând-o într-o îndeletnicire egoistă, care merita ea însăși scârba și disprețul rezervat oprămirilor.”

În amintirile sale, Sașa Pană descrie la data de 10 noiembrie 1933 o întâlnire a sa cu Roll, alias Gheorghe Dinu, din care aflăm despre „revista de artă proletară” la care Bogza lucra pe ascuns de ei: „[...] Tot de la Roll aflu despre **intenția lui Geo Bogza de a scoate o revistă de artă proletară** [...]. Aceasta a aflat-o de la Ghiță Ionescu, pe care Bogza l-a vizitat în ajun. Și lui Dinu, și altora, comportarea e neclară. Li se pare că Geo Bogza plutește într-o nebuloasă. Vorbește foarte vag. Neagă planul unei reviste cu conținut social,

dar nici nu e împotriva unei atare reviste. Totul pare bojmolit. Nu eu voi fi acela care să-i sondez ascunzișurile”.

Tot de la el aflăm că pe data de 3 decembrie 1933 a primit, prin poștă, de la autorul *Poemului invectivă*, ieșit de sub tipar cu numai o lună mai devreme²⁶, un exemplar al revistei *Viața imediată*.

Ne spunem în barbă, acum, la 90 de ani de atunci: „Ce bine că nu a mai apărut niciodată și numărul 2!”

26. În *Născut în '02*, se consemnează, fără entuziasmul la care ne-am fi așteptat: „În ziua de 8 noiembrie am distribuit *Poemul invectivă* în librării și am făcut expediția – serviciul de presă – la ziare, reviste și la prieteni (aproape 70 de exemplare dintr-un tiraj de 250). Cartea cuprinde 23 de poeme și, după terminarea

sumarului, autorul, care anunță «în pregătire» 19 cărți, adaugă: «... și ca un zâmbet de provocare azvârlit continentelor, invectivele urmează mai departe sub degetul de gheață al profeților viitori»./ Fiecare exemplar a căpătat o manșetă albă lată pe care, cu litere de afiș, se putea citi invitația «Citiți această carte. Sașa Pană.»

Ovidiu Morar

THE ROMANIAN SURREALISM BEFORE THE WAR

SYNOPSIS

This approach points out the most significant aspects of the Romanian Surrealism between the two World Wars, starting with its poetics and ending with its poetry, of which the main representatives were Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca, and Paul Păun. The mechanisms of the poetic discourse and the structures of the Surrealist imagery are analyzed in order to highlight the specificity and uniqueness of the Romanian Surrealism in the European context.

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

As we know, Surrealism was an avant-garde movement born in France in the late twenties, under the strict guidance of André Breton (also called “the Pope of Surrealism”), and rapidly internationalized. Nevertheless, a common place is the fact that Surrealism was much influenced by Dadaism, a radical avant-garde movement in which a major role was played by the Romanian poet Tristan Tzara (who otherwise was to

join the future French Surrealists André Breton, Louis Aragon, and Philippe Soupault, in 1919, and also was to write Surrealist poetry after 1929, the most famous example being the poem *L’Homme approximatif* (“The Vague Man”, 1931). Meanwhile, Tzara remained in touch with the Romanian avant-garde, which considered him one of its major models. Here it is an extract from *The Vague Man* (my translation):

*je parle de qui parle qui parle je suis seul
je ne suis qu’un petit bruit j’ai plusieurs bruits en moi
un bruit glacé froissé au carrefour jeté sur le trottoir
humide
aux pieds des hommes pressés courant avec leurs morts
autour de la mort qui étend ses bras
sur le cadran de l’heure seule vivante au soleil.*

*I speak about the one who speaks who speaks I am alone
I’m but a little sound I’ve got several sounds in me
a ruffled sound frozen with the crossroads thrown on the
wet pavement
at the feet of people in a hurry running with their dead
around death who extends her arms
on the dial of the only hour alive under the sun*

In Romania, Surrealism began to flourish after 1928, when the first Surrealist group coagulated around the review *unu* (“one”) directed by the poet Sașa Pană (among the most important contributors were the poets Ilarie Voronca, Geo Bogza, Stéphane Roll, Gherasim Luca, the painters Victor Brauner and Jacques Hérold, who were to join the Parisian group of André Breton soon after 1930, Max Hermann Maxy, and also the painter Jules Perahim, who came to settle in Paris long after the War, in 1969) (see the cover of the number called “one summery”, illustrated by Victor Brauner). Nevertheless, we must notice that the review was not called “Surrealist”, but “of literary avant-garde”, and, although its director was in permanent touch with Breton and other French Surrealists, whom he translated into Romanian and considered as models to a certain extent, his intention was not to imitate them at all, but to create an independent and original movement within the general stylistic framework of the international Surrealism. Otherwise, unlike Breton, Sașa Pană had no theoretical ambition, no intention to impose a doctrine in an authoritarian manner, he only tried to set a typical vanguard *modus vivendi*, which meant total emancipation from all social constraints. Naturally, this *modus vivendi* also implied the observance of a severe moral code that excluded any compromise with the ethics and values of the bourgeois society. This is how one can explain the “excommunications” of those who were found guilty of having aspired to official consecration, to literary glory, a famous case being the exclusion of the poet Ilarie Voronca from the Romanian Surrealist group, in 1931. The reason of this radical gesture was, as the poet Stéphane Roll (Gheorghe Dinu) pointed out in an article, the fact that Voronca had published “the last treasure of his song” (that is, the volume *Incantations*) “for 40 lei at a bloated and mercenary publishing house”¹ (the “National Culture” Publishing House), an inexcusable mistake to which the endeavors made by the poet to be accepted in the Society of Romanian Writers were added. (Of course, the model of this exclusion were the famous excommunications dictated by Breton, such as the case of Salvador Dali, nicknamed with the ironical anagram “Avida Dollars”.)

One of the first things we may notice in the case of Surrealist poetry is the existence of an irreducible antinomy between *poetry* and *literature*², as the

first was considered to be the pure expression of the being, while the second was perceived as an institutionalized (conventional) form, with no ontological value. Inspired by Verlaine’s famous verse: “Et tout le reste est littérature”, Paul Valéry had baptized in 1919 the review published by the future Surrealists Aragon, Breton, and Éluard, *Littérature*, exactly with the opposite meaning of *anti-literature*. From that very moment, for Surrealists there was but a single gender – lyric – and a single form of literary expression – poetry –, and this led to the configuration of a unique heterogeneous discourse that mingled literary species in an amorphous continuum, expression of pure subjectivity. No matter if they produced poetry or criticism, if they wrote in verses or in prose, the Surrealists expressed themselves in the same (poetical) manner, and their writing generally kept unchanged its fundamental rhetorical coordinates. The poetic discourse is made entirely of a series of strange images based on involuntary associations between distant, sometimes incongruous, realities; therefore, it can be “watched” like a Surrealist movie, as it has a visual, a pictorial character, perfect illustration of Horace’s principle “ut pictura poesis” (otherwise, it is notorious in the case of Surrealism the close relation between poetry and painting, so that many poets illustrated their volumes of poetry with related drawings or paintings).

Perhaps the most gifted poet of this first Surrealist generation, Ilarie Voronca wrote a visual poetry based exclusively on luxuriant images coagulated at random, also called for this reason “imagist poetry”. Otherwise, Voronca had invented in 1924, together with the painter Victor Brauner, the so-called “painting-poetry”, a mixture between poetry and painting following the pattern of the Dadaist collage. His poetic images are born one from another without premeditation, almost automatically, depending exclusively on the poet’s momentary state of mind, like in the following example taken from the volume *Brățara nopților* [*Nights Bracelet*] (1929, my translation):

I threw the seine to catch fish of colors
 The voice is transparent like an egg on the horizon
 The box of thought hides in the bushes of the brain
 The beaters of destiny banish it
 And memory flows like the blood of a wounded deer
 The jaws of the sky clenched on the pastry of light
 And how white is the ribald blouse of the seas.

I capture all the images of the world under the
 crystal of my eyelid

1. Gheorghe Dinu, “Obrazul de cretă”, in *unu*, Bucharest, no. 40, November 1931.

2. “Poetry is the opposite of literature”, say Breton and Éluard in the collective essay *Notes sur la poésie* (1926).

I shake in my hands the spyglass of the moment
 The continents wave in my look like the bandages
 of the nights
 With my back towards the forehead of my chin
 I gather the necklaces of the air from the unseen
 the snails of the sounds
 I change my heart litmus in the test tube of the
 verse.

In 1933, Voronca decided to emigrate to France, following Brauner and Hérold's example, who had left for Paris in 1930. Let us notice that Voronca, like Victor Brauner, Jacques Herold, Gherasim Luca, Paul Păun, Dolfi Trost, and others, was a Jew when the political context in Romania was not favorable to Jews at all. In France, Voronca continued to write in French, and became quite famous (during the War he was a member of the French Resistance), but soon after the War, in 1946, troubled by a sentimental crisis, he committed suicide after a short trip to Romania. Ironically, at that time he was writing a *Handbook of Perfect Happiness*.

The most extravagant member of the first Romanian surrealist group was Geo Bogza, a proletarian poet who published in the early thirties 2 scandalous volumes of poetry, *Jurnal de sex* [*Sex Diary*] (1929), and *Poemul Invectivă* [*The Invective Poem*] (1933), for which he was arrested and eventually sentenced to prison on grounds of obscenity. Bogza was one of the first poets who cultivated the "poem-reportage", a prosaic poetry meant to contradict the bourgeois ethics, like in the following example taken from *The Invective Poem*, called *Outrageous Poem* (my translation):

One of my nights I made love with a maid
 All happened unexpectedly – and almost without
 my will
 It was somewhere in a filthy provincial town
 I was living at my old friend of childhood.

One evening I wandered alone on the streets –
 and when I returned,
 The maid was making the bed in my room
 She was a young blackish maid
 She said everybody in the house had gone for a walk
 She smiled
 And she passed by me countless times.

I was broken that night and I had no desire to
 make love
 But the maid was young

I think she wasn't older than sixteen
 And as she was standing near the bed, as if waiting,
 I approached with a smile and asked her about her
 name.

She told me some name, Mary, I think
 I said it was beautiful, she pretended to be
 ashamed,
 I think it was close to midnight
 Through the open windows the mixed noise of
 the town was seeping in
 There, somewhere, were theatres, cinemas,
 splendid women and cars
 Here were only me and the maid;
 She didn't say anything, she only closed her eyes.

She was a short maid, almost squad
 And she smelled very bad of sweat.
 Oh, maid to whom I made love in a filthy
 provincial town
 When I was broken and your masters were not at
 home
 Maid whom I've never seen again
 Maid with your thighs with two red stripes made
 by the garters
 Maid with your belly smelling of onion and
 parsley
 Maid with your sex like an Eggplant food
 I write this poem about you
 To drive bourgeois girls mad
 And scandalize their honorable parents
 Because although I have slept with them
 countless times
 I don't want to sing for them
 And I urinate in their powder boxes
 In their underclothes
 In their pianos
 And in all the other accessories that make their
 beauty.

After 1933, Geo Bogza pleaded for an engaged literature, and, like the majority of the Surrealists, he became a member of the Romanian Communist Party. As a contributor to important left-wing reviews, he published reportages about the miserable life conditions of the workers in Romanian industry, and, as a correspondent of the newspaper *Lumea Românească* [*Romanian World*], he went to Spain in 1937, in order to write about the atrocities of the Civil War. For this reason he was watched by the police after he had returned to Romania, and prevented from sustaining

a conference on this subject in Bucharest, on the 1st of August 1937. Instead of the conference, Bogza published a series of articles called *The Tragedy of the Basque People*, in which he harshly criticized the cynical massacre of civil population in Bilbao and Guernica, as in the following fragment (my translation):

He was a child of a few palms only. Someone had taken him, had washed him, had given him a piece of bread. He was eating it, calmly answering the questions:

Where are you from?

From Guernica.

Where is your mother?

Dead.

And your father?

Dead.

Don't you have an elder brother?

Dead.

Was it a dialogue? Was it an interrogatory? No. It was a page of the present history of Spain, fallen into the hands of Franco, Mussolini and Hitler.

Among the Surrealist painters, the case of Victor Brauner is doubtlessly extraordinary. After he had been brought into the Parisian Surrealist circle by his friends Giacometti and Tanguy, in 1933, André Breton pretended to recognize in him the Surrealist painter he had been expecting since the *Second Manifesto of Surrealism*, and he highly praised the works exhibited by Brauner at the Galerie Pierre in 1934. The strangest thing about this painter is the fact that, before losing an eye in an accident, in 1938, he had been obsessed in his works by the mutilation of the eyes, so that he had painted several figures with horns coming out of their eyes or with eyes in their hands (see, for example, *The Last Journey*, 1937), and even a *Self-portrait with a Plucked Eye* (1931). Another interesting detail of this story is the fact that in several paintings on this subject (such as *Mediterranean landscape*, 1932, or *Magic of the Seashore*, 1935) eye mutilation is associated with the letter D, which is the initial letter of Dominguez, the name of the person who accidentally plucked out Brauner's eye during a Surrealist party (as a matter of fact, Oscar Dominguez was also a very gifted Surrealist painter of Spanish origin). It seemed that Brauner had anticipated his accident many years before it happened, so that he was considered a visionary who transmitted mediumistic messages in his works, that is, the perfect example of a Surrealist.

Like Victor Brauner, the painter Jacques Hérold, born in the same Moldavian town, Piatra-Neamț,

arrived in Paris in 1930, and entered the group of André Breton in 1934, but his artistic career developed independently. He also shared with Brauner the same preoccupation with magic and occultism, so that his creations seem to hide a dark secret which can be revealed only by esoteric practices. His first personal exhibition took place in Paris, in 1947, and it was followed by other 30 all over the world, as his name became famous in the context of international Surrealism.

Another important surrealist review was *Alge* ("Algae"), which appeared in 2 series, in 1930 and 1933, with the contribution of the poets Gherasim Luca, Paul Păun, Aureliu Baranga, Sesto Pals, and of the painter Jules Perahim. Neither this publication was called "Surrealist", but "magazine of modern art", although the manner of the poems published here had numerous common points with Surrealism, such as the incongruous associations, the shocking images, the rebellious spirit meant to vex the bourgeois, and also the so-called "pure psychic automatism", which was searched in the speech of the retarded children, considered to be "visionary". Out of the same rebellious spirit, the editors of *Algae* published in 1931 and 1932 two ephemeral magazines with scandalous titles, namely *Pula* ("Dick") and *Muci* ("Snots"), which were sent to some important personalities of the time, such as Nicolae Iorga, who was the most notorious apostle of Nationalism. In response, Iorga called the police to arrest "the gang of the spoilers of writing", and indeed they were arrested and imprisoned for several days with the accusation of "attempt against the good manners".

1933 was a crucial point in the evolution of the Romanian avant-garde, as the political context became increasingly hostile due to the rapid ascent of the extreme right. All Surrealist publications ceased to appear, and their contributors were thus forced to adopt a militant position in their articles published in the (also ephemeral) Communist reviews. Nevertheless, the political engagement of almost all Romanian Surrealists must be viewed as closely related to the Surrealist project of radically changing the way of life in a future society. Breton himself sustained, in *Position politique du surréalisme* (1935), that "the authentic art of the present" had to be closely related to the "social revolutionary activity", as its goal had to be the "ruin and destruction of the capitalist society", and a propagandistic art was perfectly justified in a period of crisis, a model being the Russian poet Maiakovsky. Following the example of their French fellows, the Romanian Surrealists openly sustained

the Proletarian Revolution, and many of them even joined the Communist Party in a moment when its activity had been declared officially illegal. Socially frustrated because of class and racial discriminations (most of them were of Jewish origin or from proletarian families), their political option was probably perfectly justified at that moment, as the idea of an egalitarian society must have been, from their point of view, extremely seductive. In the articles published during the fourth decade in the left-wing reviews *Viața imediată* ("The Immediate Life"), *Cuvântul liber* („The Free Word”), *Tânăra generație* („The Young Generation”), *Umanitatea* („Humanity”), *Reporter, Era nouă* („The New Era”), *Fapta* („Action”), *Meridian*, etc., the Romanian Surrealists vehemently denounced the exploitation of the proletariat, the officially encouraged anti-Semitism, the Fascist danger, and the increasingly threatening specter of the War, meanwhile sustaining the idea of an “engaged” (or “revolutionary”) literature. From this project emerged a series of specific genres, such as the “proletarian poetry”, the “proletarian novel”, and the “reportage poem”, but one may say that the idea of revolution animated most literary works published at that time by Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Stephane Roll, etc. Therefore, no wonder that the avant-garde was perceived from the very beginning as a dangerous enemy situated, according to Eugene Ionesco’s definition, within the very citadel which, with the aid of occult external forces, it was mightily striving to demolish. That was the reason why the attacks against it were not confined to benign literary polemics, so that Geo Bogza, Gherasim Luca, Gellu Naum, Victor Brauner, Jules Perahim, Gheorghe Dinu, Sașa Pană, and others were being watched by the police, and sometimes arrested for supposed subversive activities under the direct guidance of the Romanian Communist Party.

The problem of the writer’s political engagement was issued for the first time in a manifesto entitled *The poetry we wish to write*, published by Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Paun and Jules Perahim in the unique number of the magazine *Viața imediată* [*The Immediate Life*] (December 1933). In their opinion, poetry had to thoroughly reflect daily life, as its condition was “the opposition against oppression”, in other words, the social revolt. The new poetry had to be simple and aggressive, since it was addressed to the masses, whose class consciousness it was trying to awake. The theorist of this poetry, called “proletarian”, was Gherasim Luca, in a series of articles published in

1935 in the left-wing review *Cuvântul liber* [*The Free Word*]. In his opinion, tributary to Marxist ideology, the proletarian poetry (which was opposed to the “pure” poetry, considered to be in the service of the dominant class) had to reflect the deep contradictions within the bourgeois society, in other words, its motor had to be the class struggle. The poems published by Gherasim Luca and Paul Păun between 1933 and 1937 were a perfect illustration of this program, through their deliberate anti-aestheticism expressed by the most ostentatious prosaic style, shocking gestures and violence of speech. The poet appears here in the hypostasis of a proletarian who hates the bourgeois society; the main theme of the poems is, therefore, the class struggle, as the poem is built on an antithesis between the exploited and the exploiters, like in the following example taken from Gherasim Luca’s poetry (*The Poem of the Gentle People*, my translation):

I know at last the infamy of gentle people
 I know those people with wet and round hands,
 ready to caress everybody
 I know also their thin and smiling lips which
 always have one or two words of pity, of caress
 oh, thin and infamous lips, against which I
 should write all my poems
 thin lips, smiling lips, made for touching the
 forehead, for saying a prayer
 lips which kiss with piety the loaf of bread fallen
 from the table, and put it aside for the servants
 from the kitchen
 lips which kiss with a wet and noisy pity the
 cheeks like cloth for wiping the boards of our
 children from schools, from orphanages
 lips which kiss the body of Christ on the cross,
 the thin and fine fingers of a miss, of a lady
 their thin and expensive fingers like checks, like wars
 your lips which declare wars, which preach love,
 philanthropy
 lips with features of rod, of sword, of rope
 lips from which our liberty and our snatch from
 the hot process of production hang like from a rope
 I confess here in front of the people and of your god
 that I am ready to bear with resignation and serenity
 all the infamies, all the crimes
 if you accept to remove from the vast repertory of
 your lips
 the smile – oh, your smile that intoxicates, that
 disarms my brothers
 my good and confident brothers
 beware, comrades, of the gentle people’s godlike smile

beware of them like of a disease that gets under
 your skin without seeing it
 beware of them like of an enemy who strikes you
 on your back
 beware of them like of a priest who speaks of
 happiness in the other world, of love for the
 neighbor
 they are gentle because they are full
 and full as they are they have all the time to feel
 pity also for those who have nothing to eat
 but they continue to be full
 and you continue to have nothing to eat

comrades,
 the robbers who break in the house at night to steal
 are just as dangerous, either if they are masked or
 with uncovered face
 their mask, their smile, their words of priest and god
 must be once for good unmasked

Gherasim Luca also published in 1937, in the same manner, a “proletarian” novel entitled *Fata morgana* (“Mirage”), whose protagonist is a Communist from Moldavia who performs conspiratorial actions under the guidance of the Communist Party (officially forbidden in 1924). The stake of the book was obviously not aesthetic but political, since it is almost unreadable, the plot is badly constructed, the action is incoherent, and the style can be considered anti-literary *par excellence*. Otherwise, the police opened the author a file tracking in which the novel was described as a guide to the clandestine activity of the Communists, and therefore its sale was immediately prohibited.

Among the members of the Surrealist group “Algae”, the case of the painter Jules Perahim is also very interesting. Following the example of Gherasim Luca and Paul Păun, he created in the thirties many paintings and drawings with political message, aiming to criticize the monarchy and the grounds of the capitalist regime in Romania. During the War he was forced to seek refuge in the Soviet Union, as he was in danger to be arrested and imprisoned or sent to a concentration camp as a Communist Jew. In the Soviet Union he became one of the leaders of the Romanian Communist Party in exile, and after his return to Romania in 1944, he became a fervent supporter of the Communist regime and a strong proponent of socialist realism (in the fifties he produced many works of art with propagandistic purpose). However, during the short period of liberalization started in the

late sixties by Nicolae Ceaușescu, in 1969, he left to France, where he rediscovered Surrealism and gained international recognition as one of its most prominent figures.

Another Surrealist poet who initially linked his literary work with the communist activity was Gellu Naum. Together with Gherasim Luca, Paul Păun, and Virgil Teodorescu, Naum published in 1935, under the guidance of the Communist Party, a magazine called *Tânăra Generație* [“The Young Generation”], which was forbidden after only 2 appearances. The same year he was arrested because one night he wrote Communist slogans on a wall, in Bucharest. In 1936 he published his first volume of poetry, entitled *Drumețul incendiari* [*The Incendiary Traveler*], which he pretended to have been inspired by Victor Brauner’s paintings. The poems combine the Surrealist technique of “automatic speech” with a subversive political content, as the protagonist is a typical anarchist who performs absurd actions in the spirit of the second Surrealist manifesto, as in the following poem, entitled *A Centaur Raping the Trees of the Poem* (my translation):

It’s a high school of art
 to pick your brain like a nose
 and drag from its depths the sad snots of the
 poem
 it’s a high philosophy to know
 how to mix the eyes plates with the sunset
 this can’t be learned in a single day
 and each pen is a voice.

But what are all these beside
 the belly watching the bread with the purest love
 beside the eye touching the silk thighs of the
 woman who refuses you
 beside the tongue munching like a sparrow
 longing for a soup?
 Comrades poets that’s enough
 enough have we tickled the belly of the earth
 it belly dances with the moon
 listening the bones of the coins like castanets
 its nifty sex has charged the Mediterranean waters
 on the Pacific tress iron lice are flowing
 people say: Kultur or hunger
 burning in blue fires Heine’s brain
 from the sun like from a riddled curtain hangs
 the hymen of humanity
 enough have we admired in great pictures
 Mr. Ford’s ass washed by the most suave
 perfumes

enough have we bashfully smelled the roses
wearing the soft boots of classical poetry
your love songs sound false
and under the powdered skin the hideous
wrinkles of the old age appear

Enough! These are not the words of a head left
with its amazement on the window
I alone will know to touch like Thomas the
unreal wounds
of the Christs
I will be a centaur raping the trees of the poem
I will know to confuse the gentlest sex
with a sprinkler
and if necessary I will know to
light my tress from their ashes

References

- Avangarda literară românească*, ed. Marin Mincu, translations by Ștefania Mincu, București, Ed. Minerva, 1983.
Bogza, Geo, *Poemul Invectivă și alte poeme*, ed. Paul Cernat, București, Ed. Jurnalul Național, 2010.
Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Ed. Gallimard, 1985.
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.

Nevertheless, one must notice that the Surrealist group founded by Gherasim Luca and Gellu Naum in 1940 refused to endorse the new “device of root-striking” (see Guy Scarpetta, *Praise to Cosmopolitanism*), detaching itself from Stalinism and from the socialist realism imposed after 1947 as the only aesthetic formula officially accepted, and that was the reason why the group was forced to dissolve shortly after the establishment of the Communist regime, in 1947. Otherwise, the texts published by its members during that period, many of them in French, were entirely apolitical at a moment when not to be politically engaged was considered, from the official point of view, an inexcusable heresy.

- Literatura românească de avangardă*, ed. Gabriela Duda, București, Ed. Humanitas, 1997.
Luca, Gherasim, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ed. Ion Pop, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003.
Morar, Ovidiu, *Suprrealismul românesc*, București, Ed. Tracus Arte, 2014.
Morar, Ovidiu, *Literatura în slujba Revoluției*, Iași, Ed. Universității „Al. I. Cuza”, 2016.
Naum, Gellu, *Drumețul incendiar*, București, 1936.
Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, București, Ed. Minerva, 1990.
Tănase, Stelian, *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Ed. Polirom, 2008.
Virmaux, Alain and Odette, *Les grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas, 1994.

Giovanni Rotiroti

ART, AMOUR ET POLITIQUE SURRÉALISTE À BUCAREST. PAUL CELAN ET GHÉRASIM LUCA : LE MOMENT DÉCISIF DU DIALOGUE

SYNOPSIS

Although there are plenty of studies on Paul Celan and, in recent years, on Ghérasim Luca, the friendship between them has been little investigated. This article intends to fill this gap in the context of critical studies. Starting from the texts of the two authors and from the testimonies of those who knew both poets in Romania and in France, this study wants to demonstrate that Paul Celan and Ghérasim Luca drew a very close link between their artistic activities and their political orientations in Bucharest after the Second World War. These two poets participated to the Romanian Surrealism and their texts, written mainly in Romanian, witness their great ethical and poetic passion after the discovery of the Nazi extermination camps. This article traces the most salient phases of their relationship and, above all, highlights the distance which characterized the two poets who followed Surrealism in the middle of the progressive and anti-fascist Left in Romania, by adopting a radically different style of writing.

À Bucarest entre 1946 et 1947, pendant et après la composition de la première variante de *Todesfuge* – ou *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) – publiée pour la première fois dans la capitale roumaine sur la revue marxiste *Contemporanul* le 2 mai 1947, Paul Celan compose quelques « poèmes en prose », écrits directement en roumain¹, qui sont l'expression d'une écriture de l'amour et de la perte dans le sillage du surréalisme de Bucarest. Comme nous le verrons, ces « poèmes en prose », qui s'apparentent à la phase de la maturité poétique de Paul Celan, démontrent non seulement une forte dépendance du dispositif littéraire de Kafka et d'Urmuz, mais sont également en forte compétition polémique avec les présumés révolutionnaires et poétiques du surréalisme roumain, dominés en Roumanie par Ghérasim Luca et Dolfi Trost à partir de 1945². En outre, ces mêmes poèmes

celaniens, en contraposition idéologique directe avec le fascisme ultra-nationaliste roumain, contiennent certains éléments autobiographiques qui sont, comme l'écrit Petre Solomon, « parmi les quelques confessions explicites d'un poète tout autant discret qu'indirect »³. Ce dernier est l'auteur d'un livre fondamental sur son ami Paul Celan (P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*)⁴, où les moments saillants des années 1946-1947 sont revisités : quand le poète originaire de la Bucovine, traducteur du russe au roumain, fait ses débuts en tant que poète à Bucarest sous le pseudonyme de Paul Celan et qu'il publie la première version

Urmuz și scriitorii de avangardă din exil, Editura Universității de Vest, Timișoara 2020, pp. 95-128.

3. Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, ART, București 2008, p. 15.

4. La date de publication de la première édition du livre de Petre Solomon (*Paul Celan. Dimensiunea românească*, Ed. Kriterion, București) est l'année 1987. Ce livre a été partiellement traduit en français par D. Pujol, Éditions Climats (1990). Pour cet article nous faisons référence à la nouvelle édition de livre (2008) déjà citée.

1. Petre Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, traduction française par D. Pujol, Éditions Climats, Castelnau-le-Lez 1990, p. 39.

2. Cfr. Giovanni Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”:

de la *Todesfuge* en roumain (*Todestango*) sous le titre de *Tangoul Morții* (*Le Tango de la Mort*) ainsi que ses premiers poèmes en allemand sur la revue *Agora*⁵. Il y déclare que : « les poèmes et la prose écrits par Celan en roumain, bien que peu nombreux, attestent la maîtrise de la part du poète d'une langue engagée dans toutes ses nuances intimes : la langue roumaine »⁶. Celan, né sur le sol roumain – puisqu'après la première guerre mondiale la Bucovine austro-hongroise entre dans la « Grande Roumanie » – s'est exprimé en langue roumaine pendant « plusieurs décennies » jusqu'à y écrire, en prose comme en vers. Petre Solomon affirme à ce propos que :

„Cele opt poeme în proză scrise de Celan în românește au, cred, o importanță și mai mare dacă ne gândim că, în întreaga operă publicată de poet, există un singur poem în proză, intitulat *Das Gespräch in Gebirge* (*Convorbirea de pe munte*), de fapt mai degrabă un apolog. Poemele românești în proză merită o atenție specială, prin ecourile lor autobiografice, ca și prin scriitura lor, înrâurită de cea supraréalistă”⁷.

Les huit poèmes en prose écrits par Celan en roumain sont plus importants que ce que l'on croit

5. La revue *Agora. Colecție internațională de artă și literatură*, sous la direction de Ion Caraion et Virgil Ierunca, a publié des textes écrits non seulement en roumain, mais aussi en français, allemand, italien et russe. Elle fut immédiatement censurée par le régime communiste qui craignait sa pertinence culturelle internationale. Comme l'écrit Solomon : « Un autre effet digne d'intérêt dans l'amitié qui unit Sperber et Paul est la publication de trois poèmes de Celan dans l'unique numéro de la revue internationale *Agora*, imprimée en plus de mille exemplaires plus vingt-sept de luxe en mars 1947, quelques semaines à peine avant la publication de *Tangoul Morții* sur *Contemporanul*. Les trois poèmes – *Das Gastmahl*, *Das Geheimnis der Farne* et *Ein wasser farbenes Wild* – ont été personnellement apportés par Sperber à Ion Caraion, l'animateur de la revue éphémère, qui le publia dans son numéro unique. La revue s'ouvrait sur une nouvelle variante du poème de Ion Barbu *După melci*, auquel se succédait un poème in italien d'Eugenio Montale, une version de la *Miorița* en langue maternelle par Sperber, deux sonnets d'Eminescu traduits en allemand par Lucian Blaga et enfin – pages 69, 70 et 71 – trois poèmes de Paul Celan. Les trois poèmes publiés sur *Agora* et recommandés par Sperber firent partie du cycle *Der Sand aus dem Urnen* et seront repris par le poète dans son volume *Mohn und Gedächtnis* – où le dernier poème *Ein wasser farbenes Wild* aura un autre titre : *Die letzte Fabne*. On peut donc affirmer que le début absolu de Paul Celan a eu lieu à Bucarest au mois de mai 1947, tout d'abord sur *Contemporanul* avec *Tangoul Morții* et, juste après, sur *Agora* avec les trois poèmes en allemand » (P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, cit., pp. 115-116).

6. P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, cit., p. 15.

7. *Ibidem*.

car, dans toute l'œuvre du poète, il n'existe qu'un seul poème en prose, intitulé *Das Gespräch ins Gebirge*, qui est en réalité un apologue. Ces textes méritent une attention particulière puisque, outre le fait qu'ils sont influencés par le surréalisme, ils contiennent certains éléments autobiographiques.

À ce propos, Solomon se rappelle que Celan pratiquait au sein de son cercle d'amis poètes et artistes – parmi lesquels Solomon lui-même, Nina Cassian et d'autres « amis poètes [...] à Bucarest »⁸ – des jeux d'inspiration surréaliste comme *Questions-réponses*, *Ioachim* (« variante bucarestoise du *Cadavre exquis* de Breton »⁹) et contribuait activement « à ces soirées musicales en chantant de sa voix grave et tremblante, soit en chœur soit en solo. Son répertoire riche et varié, contenait nombre de chants révolutionnaires de la Guerre civile espagnole ainsi que des chants du Moyen Âge allemand d'une étrange beauté »¹⁰. En outre, Solomon reconnaît que Paul Celan, pendant sa période bucarestoise (« cette belle saison des calembours ») non seulement démontrait une bonne connaissance du roumain, mais témoignait « chez un poète généralement considéré triste, une certaine félicité de l'esprit ». En « jouant » avec les mots de la langue roumaine, ainsi que le faisaient Urmuz et les surréalistes, Paul Celan manifesta de cette manière ses aptitudes à la poésie »¹¹. Ces « jeux », en effet, devraient être considérés « comme des exercices qui vont vers sa vocation profonde, ce qui inclut également l'esprit ludique »¹², ainsi que le suggère justement Solomon ; pour cette raison, les poésies, les poèmes en prose et les « jeux » écrits en roumain ont une valeur qui va outre l'aspect documentaire car, selon Solomon, « ils portent un autre registre linguistique, le sceau du génie poétique de Paul Celan »¹³.

Dacă ne gândim că, în cei peste douăzeci de ani petrecuți la Paris, Celan nu a scris versuri în limba franceză (pe care o cunoștea la perfecție și o îndrăgea), aceste scrieri românești ale poetului se constituie într-un teritoriu spiritual care nu poate fi ignorat, deoarece se plasează, unic, în imediata vecinătate a spațiului liric făurit de poet în limba germană. / Fără a fi un adept al « bilingvismului », el a știut să arunce

8. P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, op. cit., p. 54.

9. *Ibid.*, p. 32.

10. *Ibid.*, p. 32-33.

11. P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, op. cit., p. 15.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*.

punți gingașe, dar trainice peste câteva literaturi. Spiritualitatea românească este una dintre dimensiunile secrete, încă nedescoperite și nedescifrate cum se cuvinte, ale poeziei bucovineanului care, trăind la Paris și fertilizând lirica germană ca nimeni altul în epoca postbelică, post-Auschwitz, și-a onorat toate patriile, meritând să fie la rândul-i onorat de fiecare dintre ele¹⁴.

Si nous pensons au fait qu'en plus de vingt ans passés à Paris, Celan n'a jamais composé de vers en langue française (langues qu'il adorait et qu'il connaissait à la perfection), les écrits roumains – puisqu'ils se trouvent à la frontière avec l'espace lyrique créé par le poète dans la langue allemande –, se situent sur un terrain spirituel unique qui ne peut être ignoré. / Sans être un adepte du bilinguisme, il a su jeter des ponts légers mais durables entre les différentes littératures. La spiritualité roumaine est l'une des dimensions secrètes – pas encore découverte ni déchiffrée comme il le faut – de l'œuvre de ce grand poète bucovin qui, vivant à Paris et fertilisant la lyrique allemande comme personne d'autre à l'époque d'après-guerre, d'après Auschwitz, a honoré toutes ses patries et mérite ainsi d'être honoré à son tour par chacune d'entre elles.

Selon Petre Solomon, les poèmes en prose que Celan a écrits en roumain sont plus difficiles à « classer »¹⁵ par rapport à ceux en vers ; toutefois, certains d'entre eux présentent des caractéristiques fortement autobiographiques. En particulier, « le texte qui débute par les mots : *Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al haloului Paul Celan* (Partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi scaphandriers, messenger, en même temps, du halo Paul Celan) est le seul texte qui porta une date : 11 mars 1947, date que l'on pourrait attribuer également à d'autres textes en prose »¹⁶.

Solomon affirme qu'il s'agit du premier texte qu'il signe, où apparaît le pseudonyme « Paul Celan », probablement juste après son choix définitif et « le fait que le pseudonyme apparaisse dans une constellation d'images de toute évidence surréalistes ajoute à la chronologie l'indice d'une filiation intellectuelle à une partie du programme des surréalistes »¹⁷. Bien que ce « poème en prose » celanien soit réduit en extension,

Solomon considère que celui-ci doit être mis en relation « avec la prose [...] de Ghérasim Luca, intitulée *Inventatorul Iubirii* (*L'Inventeur de l'Amour*), de 1945. Le texte de Paul Celan est très court par rapport à celui de Luca mais ce n'est pas la quantité mais la qualité de la prose qui importe ici »¹⁸. Dans *L'Inventeur de l'Amour* on peut lire : « C'est avec une élégance particulière / que je porte sur mes épaules / cette tête de suicidé / qui promène d'un endroit à l'autre / un sourire infâme / empoisonnant / dans un rayon de plusieurs kilomètres / la respiration des êtres et des choses [...] Je me regarde dans le miroir et je vois mon visage couvert d'yeux, de bouches, d'oreilles, de chiffres. Sous la lune mon corps projette une ombre, une pénombre, un fossé, un lac paisible et une betterave »¹⁹.

Essayons maintenant de mieux comprendre de quelle manière Solomon associe *L'Inventeur de l'Amour* de Ghérasim Luca et les « poèmes en prose » de Celan. Écrit pendant l'horreur de la guerre, *L'Inventeur de l'Amour* est un texte scandaleux, traversé par une implacable dialectique négative et par une terrible passion pour le sacrilège. Avec cette prose poétique, Ghérasim Luca accepte l'exaltation de l'excès, le goût pour le macabre, le défi démonique ; il porte le masque transgressif du vampire en exhibant une cruauté érotique faite de scènes de violence et d'impulsion sadiquement brutales. Malgré tout cette mise en scène spectaculairement surréel, *L'Inventeur de l'Amour* est surtout un texte allégorique. Le protagoniste absolu de cette prose poétique est « Non-Cédipe », c'est-à-dire l'incarnation du nouveau sujet amoureux qui représente, dans le fantasme qui oriente tous les désirs, l'exacte antithèse de l'Œdipe de la doctrine psychanalytique. « Non-Cédipe » s'oppose programmatiquement au « fantasme régressif d'Œdipe » qui, selon Luca, n'est autre que la formation carcérale d'un inconscient social de type réactionnaire qui s'est graduellement sédimenté au cours de l'histoire de l'humanité. L'intention théorique qui anime *L'Inventeur de l'Amour* est la libération du sujet de l'inconscient des mailles trop serrées, suffocantes de la « position œdipienne », établissant ainsi un scénario inédit pour l'épanouissement de désirs insolites. « Non-Cédipe » devrait donc représenter la nouvelle position subjective en opposition à la position œdipienne, source de tous les obstacles pour le progrès émancipatoire et transformatif de l'humanité. Mais pour ce faire, le sujet humain doit accepter le risque de la folie, d'une certaine

14. *Ibid.*, p. 16.

15. P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, op. cit., p. 125.

16. *Ibidem*.

17. *Ibid.*, p. 126.

18. *Ibidem*.

19. Ghérasim Luca, *L'inventeur de l'amour suivi de La Mort Morte*, José Corti, Paris 1994, p. 8 et pp. 10-11.

manière nier la mort et, seulement de cette manière, avec « un saut formidable », il pourra mettre définitivement en échec le mythe légendaire des origines et son revers obscène établi par la « menace cadavérique de la castration ». Toutefois, Ghérasim Luca sait bien que personne ne peut échapper à l'Œdipe freudien : Œdipe n'est pas seulement un complexe qui décrit un état de fait d'ordre psychologique, mais il désigne une structure qui explique l'origine de l'identité sexuelle et qui indique aussi le fond énigmatique de ce qui est à la base des souffrances névrotiques. C'est pour cette raison, selon Luca, qu'un dur et fatiguant processus de subjectivisation est nécessaire ; un processus qui soit capable de déstabiliser de façon surréaliste les frontières entre ce que l'on connaît et l'inconnu. Grâce au nouveau fantasme de « Non-Œdipe », le sujet amoureux devrait « découvrir » mais aussi « inventer un nouveau monde » où pouvoir vivre et aimer librement. Mais cela n'est possible que si le sujet est disposé à mettre en œuvre ses ressources dialectiques, négatives et désirantes, et s'il est capable de produire toujours plus de nouvelles connexions et de nouvelles ouvertures afin de réaliser la « révolution permanente » non seulement sur le plan politique, mais surtout dans le milieu poétique et artistique.

Paru, comme nous l'avons dit, à Bucarest en 1945, *Inventatorul Iubirii*, illustré avec cinq cubomanies non-œdipiennes, se présente comme un livre d'excellente facture éditoriale, et comprend également deux autres textes de Luca, *Parcurg Imposibilul* et *Moartea Moartă*²⁰. Les cubomanies sont le fruit d'un mouvement transgressif violent : y sont découpées de fameuses reproductions d'œuvres picturales ou de photographies d'époque afin de voir un nouveau corps en émerger. Au geste destructif s'accompagne ensuite une volonté de recomposition, qui a comme

20. En 1945 Ghérasim Luca avait prévu pour le titre du texte roumain *Parcurg Imposibilul* (Je parcours l'Impossible) la traduction française *Voyage À Travers Le Possible*, ainsi que le témoigne le volume *Un lup văzut printr-o lupă*. Le poète traduira pour José Corti, avant de mourir, seulement *Inventatorul Iubirii* et *Moartea Moartă*, excluant ainsi de fait le texte central de l'édition roumaine. Voici une liste sommaire des publications de Ghérasim Luca à Bucarest au sommet de sa fougue surréaliste : *Un lup văzut printr-o lupă*, Ed. Neagația neagației ; *Le vampire passif*, Les Éditions de l'Oubli ; *Inventatorul Iubirii*, Ed. Neagația neagației ; *Dialectique de la dialectique* (avec Trost), Surréalisme ; *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (avec Trost), Exposition ; *Les Orgies de Quanta*, Surréalisme ; *Amphitrite*, Infra-Noir ; *Le Secret du Vide et du Plein*, Infra-Noir ; *L'Infra-Noir* (avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme ; *Éloge de Malombra* (avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme.

devoir de faire dire encore quelque chose à l'œuvre défigurée, coupée, balafmée. C'est une pratique qui ne reprend techniquement qu'en apparence la provocation dadaïste : l'objectif est différent. Ce qu'il faut remarquer ici est la portée éversive du désir, ou pour mieux dire, la « dialectique du désir de désirer »²¹.

Ghérasim Luca restera fidèle à la méthode de la cubomanie dans l'auto-translation qu'il fera de *Inventatorul Iubirii* et de *Moartea Moartă* en français : il transformera la prose poétique originale roumaine en vers, en substituant à la ponctuation des blancs, découpant ainsi l'espace typographique du texte. D'une certaine manière, il essaiera de faire respirer à nouveau le texte roumain dans la forme du long poème français et il n'inclura pas les cinq cubomanies non-œdipiennes. C'est presque comme si la tâche de restituer l'esprit de la composition de la cubomanie revenait au lecteur : si celui-ci veut lire *L'Inventeur de l'Amour*, il devra s'armer d'un couteau et découper toutes les pages du livre. De cette manière, le lecteur, avec son geste cruel, devient le complice de la violence sadique avec laquelle le protagoniste du poème taille la chair de l'aimée dans l'extrémisme de son acte d'amour. Ce sadisme qui démontre une éthique pulsionnelle de type pervers – théorisée par Breton en France et codifiée en partie à Bucarest par Sașa Pană dans le texte *Sadismul adevăratului* (*Le Sadisme du vrai*) de 1936 et encore plus tôt par Geo Bogza dans *Poemul invectivă* (*Le Poème invective*) de 1933 – est l'une des caractéristiques principales du surréalisme aventurier et délirant de Ghérasim Luca. Voici ce que Petre Solomon écrit à ce propos dans son livre :

Si l'on en juge d'après l'amitié qui allait lier Celan à Ghérasim Luca à Paris, on peut supposer que les bases de celle-ci avaient déjà été jetées à Bucarest. Ghérasim Luca, malgré sa prodigieuse activité de théoricien du groupe (les plus nombreuses prises de position lui appartenaient, ainsi qu'à Trost), se trouvait être également un authentique poète et, qui plus est, un

21. Dans le catalogue bucarestois de *Cubomanies et objets*, nous lisons : « Leçon pratique de cubomanie dans la vie courante : choisissez trois chaises, deux chapeaux, quelques pierres et parapluies, plusieurs arbres, trois femmes nues et cinq très bien habillées, soixante hommes, quelques maisons, des voitures de toutes les époques, des gants, des télescopes, etc. Coupez tout en petits morceaux (par exemple 6 / 6 cm.) et mélangez-les bien dans une grande place de la ville. Reconstituez d'après les lois du hasard ou de votre caprice et vous obtiendrez un paysage, un objet ou une très belle femme, inconnus ou reconnus, la femme et le paysage de vos désirs » (Ghérasim Luca, *Cubomanie et objets*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Editura Pontica, Constanța 2006, p. 591).

personnage sympathique. Au-delà des hardiesses affichées dans ses textes, il s'imposait par une imagination poétique débordante ainsi qu'à travers un humour attachant, ce qui prouvait que le doctrinaire n'était pas aussi sadique qu'il le prétendait²².

Petre Solomon semble faire allusion à ce passage de *L'Inventeur de l'Amour* de Ghérasim Luca, qui illustre bien un certain sadisme provocateur de façon ludique :

Avec une volupté secrète et inégalable / qui rappelle l'existence travestie / du conspirateurs et du magicien / je prends la liberté de torturer l'aimée / de meurtrir ses chairs et de la tuer / sans être sadique // Je suis sadique exactement dans la mesure / où l'on peut dire : il l'a tuée / parce qu'il avait un couteau sur lui // J'ai sur moi une psychologie sadique / qui peut me surprendre / en train de violenter une femme / mais à cet acte / auquel participe tout mon être / ne participent pas / toutes les virtualité de mon être // Aucun acte ne peut dire son dernier mot / mais dans n'importe lequel / même dans l'acte le plus élémentaire / je risque ma vie²³.

De même, « Paul Celan était très attiré par le côté ludique du surréalisme »²⁴ – comme l'écrit Solomon – un aspect essentiel qui appartient à son « méridien » peut-être plus orienté vers le Sud que le Nord. Dans son monumental livre *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian saura en effet saisir l'aspect singulier des avant-gardes roumaines.

Le groupe surréaliste roumain a été le groupe le plus exubérant, le plus aventureux et même le plus délirant du surréalisme international. Non content de glorifier le Désir, comme tous les adeptes du mouvement, il a célébré le « désir de désirer », et aussi ce que son chef de file Ghérasim Luca, génial auteur du *Premier Manifeste non œdipien*, appelait « le désir-panique de satisfaire dans la panique tous les désirs » (ces lignes ont été écrites en 1945, vingt-sept ans avant l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari)²⁵.

Tout ceci a une histoire. En 1928 à Bucarest la revue *unu* – un organe d'avant-garde qui se déclarait surréaliste et s'imposait alors en tant que tribune de

l'extrémisme littéraire – publia, sur l'initiative de Sașa Pană, les poèmes-invectives de Geo Bogza, les dessins de Victor Brauner et de Jacques Hérold, les enquêtes sur le rêve lancées par Breton, Aragon, Desnos, Éluard (« Le rêve ne peut-il donc pas être lui aussi appliqué à la solution des problèmes fondamentaux de la vie ? ») furent publiés. En outre, *unu* recueillit les œuvres anthumes et posthumes d'Urmuz, les *Pages bizarres* qui influenceront considérablement les premiers essais poétiques de Ghérasim Luca sur *Alge*, où est déjà inscrit son programme révolutionnaire – contre l'avancement de la droite réactionnaire et xénophobe en Roumanie – compris comme un véritable acte de résistance politique²⁶. Urmuz deviendra, pendant la progressive fascisation de la Roumanie, le *schibboleth*, le *mot de passe* des avant-gardes littéraires roumaines ; il sera utilisé comme un laissez-passer, comme une loupe à travers laquelle lire les événements historiques de manière chiffrée et allusive tout en fournissant également l'alphabet avant-gardiste de l'idiome commun révolutionnaire. Écrire sous le signe de Urmuz signifiait, aussi bien pour Ghérasim Luca que pour Paul Celan, réaliser un véritable acte politique contre la propagation de la pensée liberticide²⁷. Ainsi que l'écrit Sarane Alexandrian :

Pendant la guerre, isolés de leurs homologues européens, repliés sur eux-mêmes, les surréalistes roumains poussèrent au paroxysme leur délire expérimental et théorique. Ils fondèrent les éditions de l'Oubli, et la collection de manifeste de l'Infra-Noir, pour exprimer leurs idées, le plus souvent en français. C'est ainsi que parurent *Les Esprits animaux* de Paul Paun, *La Provocation* de Virgil Théodorescou, *La Critique de la misère* de Gellu Naum, Paul Paun et Virgil Théodorescou, *Le Secret du vide et du plein* de Ghérasim Luca, et le plus beau livre de Gellu Naum, *Médium* (1945), longue rêverie à la gloire des hallucinations provoquées et des rencontres qui changent la vie²⁸.

Les années comprises entre 1945 et 1947 en Roumanie sont très importantes pour Ghérasim Luca, mais aussi pour Celan. Ce dernier, réfugié de la Bucovine désormais soviétisée, arrivera pendant ces années-là dans la capitale et publiera son chef-d'œuvre

22. P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, op. cit., p. 97.

23. Ghérasim Luca, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, op. cit., pp. 24-25.

24. P. Solomon, *Paul Celan l'adolescence d'un adieu*, op. cit., p. 97.

25. Sarane Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974, p. 221.

26. Cfr. G. Rotiroti, „Când soarele ajunge la solstițiu”: Urmuz și scriitorii de avangardă din exil, op. cit., pp. 103-111.

27. Cfr. G. Rotiroti, *Il piacere di leggere Urmuz, Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2010, pp. 38-51 et pp. 142-143.

28. S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve*, op. cit., p. 222.

*Tangoul Morții*²⁹ avec l'aide de Petre Solomon et de Ovid S. Crohmălniceanu. À Bucarest juste après la guerre, on respirait encore (même si pour peu de temps) une grande ferveur révolutionnaire. C'était en effet une ville très active, qui hébergeait de nombreux artistes provenant de l'étranger : Tristan Tzara rentrait au pays pour faire des conférences, Elsa Triolet et Louis Aragon y étaient également présents. Bien que, comme nous le rappelle Solomon : « Paul Celan nu nutrea o admirație deosebită pentru Aragon și nici pentru Tzara » (Paul Celan ne nourrissait d'admiration particulière ni pour Aragon ni pour Tzara)³⁰. Ceci n'est pas tellement parce qu'ils étaient devenus des « écrivains politiquement engagés », mais plutôt parce que, selon Celan, seul Éluard était un poète digne de ce nom. Afin de témoigner le fait que Celan, pendant ses années roumaines, ait été attiré par la dimension révolutionnaire et antifasciste de la « poésie prolétaire » de Ghérasim Luca, il est important de rappeler que la composition de Luca qui commence avec ce vers – clairement inspiré d'Urmuz – : *Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier*³¹ (Parfois je reste devant un réverbère en sifflant), publié sur la revue *Alge* en mars 1933, a été repris et re-sémantisé après la Shoah par Paul Celan dans le poème en prose écrit présumément entre 1946 et 1947, qui commence avec ces mots : « *A doua zi urmând să înceapă deportările* » (Comme les déportations devaient commencer le lendemain)³².

Quoi qu'il en soit, ce n'est qu'avec la fin de la guerre que Ghérasim Luca commencera véritablement à être un protagoniste de la vie culturelle à Bucarest, devenant l'un de ses principaux représentants, mais aussi le fondateur du groupe surréaliste roumain aux côtés de Virgil Teodorescu, Paul Păun, Dolfi Trost et Gellu Naum. Juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale les représentants de la renouvelée avant-garde roumaine – qui avaient été censurés en Roumanie pendant la dictature militaire d'Ion Antonescu et avaient échappé au massacre de masse des juifs

– reprennent leurs activités. C'est dans ce contexte que Ghérasim Luca et Dolfi Trost écrivent en 1945 un manifeste dont le titre est *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international* où ils s'adressent directement à Breton³³. Dans ce document programmatique ils affirment adhérer « au matérialisme dialectique » et avoir à cœur « le destin historique du prolétariat ». Ils ne discutent pas « les sublimes conquêtes théoriques du surréalisme » faites entre les deux guerres, mais ils ont l'intention de dénoncer à vive voix les déviations et les erreurs qui ont historiquement été commises à l'intérieur du mouvement surréaliste même. Le déviationnisme perpétué aux dépens de la compagnie internationale concerne surtout le mauvais usage qui a été fait pendant les dernières années des techniques et des procédés découverts par le surréalisme, comme l'écriture automatique, le collage et le délire d'interprétation. Luca et Trost affirment que ces « techniques », appliquées de manière mécanique, conduisent inexorablement à un « maniérisme » stérile. Le risque est que le mouvement international même puisse finir par être englobé par les « ennemis de classe », et ceci rendrait fatalement inoffensive la portée révolutionnaire du surréalisme. Pour cela, les deux animateurs de Bucarest expriment l'exigence d'adopter « le Canon de la Négation », c'est-à-dire la nécessité d'assumer une position dialectique négative permanente, « une négation de la négation ». Il ne doit y avoir aucune possibilité de conciliation apaisante, aucun compromis avec les « ennemis de classe ». Il est nécessaire d'éviter à tout prix la synthèse hégélienne qui, à leurs yeux, et trop rassurante. Et pour sortir de l'impasse stagnante où le mouvement de Breton se dirige, Luca et Trost suggèrent de pointer, toujours d'un point de vue dialectique, sur le « désir de désirer ».

De ce point de vue, les deux signataires du *Message* rejettent la mémoire du passé historique de l'humanité et ont l'intention de maintenir en état de continuelle tension l'antinomie du désir dans sa relation éversive avec la loi³⁴. Les solutions proposées par Luca et par Trost ont comme objectif l'augmentation de la vitalité

29. P. Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească, op. cit.*, pp. 96-97.

30. *Ibid.*, p. 51.

31. Cfr. Ghérasim Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de I. Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2003, pp. 66-67.

32. Cfr. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, dans le volume de Gisèle Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, Il bagatto, Roma 1990, p. 212. En rapport avec ce singulier poème en prose de Celan nous renvoyons à G. Rotiroti, *Resto di cenere. All'ascolto della parola ferita di Paul Celan*, *Annali. Sezione Romanza*, LXI, 1, Napoli, Università degli Studi di Napoli « L'Orientale », 2018, pp. 145-176.

33. Cfr. Ghérasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique, Message adressé au mouvement surréaliste international*, S. Surréalisme, Bucarest 1945.

34. Comme déclarait Ghérasim Luca dans *Le secret du vide et du plein* : « Mais il faut désirer les désirs, il faut inventer les découvertes, changer le monde découvert, changer le Monde. Fonctionnement du Désir : éclosion de la racine vers les frontières de son arbre. Mobilité-fixe. Os palpitations » (Cfr. M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan, op. cit.*, pp. 387-388).

du mouvement et le développement du pouvoir révolutionnaire. Ils pensent que seul l'exaspération de l'érotisme sexuel, comme l'amour fou, hystérique, paroxystique et pervers, ait encore la force de détruire systématiquement l'ordre préétabli par la culture bourgeoise dominante. Il est donc nécessaire d'érotiser au maximum le prolétariat afin que la révolution puisse effectivement avoir lieu.

Anticipant ainsi de vingt ans l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari³⁵, Luca et Trost imposent de l'intérieur du camp freudien la nécessité d'abattre la « nature » et de se rebeller contre le « complexe d'Œdipe ». Selon Luca et Trost, tous les mouvements révolutionnaires sont soumis aux instances œdipiennes et conservent pour cette raison une fascination déplacée vers la « nature ». À ceux qui sont déterminés à conquérir une vie affective « non-œdipienne », Luca et Trost recommandent une activité critique permanente contre l'inconscient puisque, n'étant pas seulement personnel mais aussi collectif, l'inconscient est déterminé historiquement et reflète donc entre ses « plis » les aspirations impérissables de la morale bourgeoise. Il est inacceptable, écrivent-ils, d'« accueillir des rêves régressifs » ou des « folies religieuses » qui sont évidemment réactionnaires.

Nous ne savons pas à quel point le discours de Luca et Trost ait été familier à Breton, mais l'objectif des surréalistes roumains était surtout de démanteler l'idéologie légionnaire en Roumanie, qui avait été dominante pendant environ deux décennies, dont la base, elle aussi révolutionnaire et anti-bourgeoise, était fondamentalement centrée sur une fantaisie salvatrice de type mystique et religieux. À partir des stéréotypes ultranationalistes et des slogans de propagande de la Légion, divulgués à un rythme martelant par les moyens d'information de l'État, la nation était considérée comme un organisme vivant dont l'« âme » ou le « noyau » dur était de nature essentiellement religieuse. Puisqu'être roumain signifiait être orthodoxe, il était nécessaire, au nom d'une éthique communautaire, de réformer l'homme du point de vue spirituel contre « la société cartésienne et arithmétique » qui niait tout type de tradition et d'héritage avec le passé glorieux et légendaire de la Roumanie. L'objectif déclaré par les idéologues nationalistes alliés de la légion antisémite de Corneliu Zelea Codreanu était la formation de l'« Homme nouveau », en s'appuyant surtout sur les forces telluriques, irrationnelles et inconscientes de matrice raciale et xénophobe, qui se basaient sur une

ontologie mythique, une mythologie régressive et un culte de la mort sacrificielle en tant que manifestation sacrée de l'amour, de la création et de la pérennité des valeurs archaïques de la tradition.

Les surréalistes roumains, quant à eux, considéraient la révolution légionnaire comme un faux événement. Ce n'était pas une révolution authentique, au contraire, c'était une révolution réactionnaire, née de la manie et du fanatisme religieux³⁶. Ceci était selon eux, comme nous l'avons vu, la faute de l'« œdipe régressif et contre-révolutionnaire » qui animait la vocation folle des légionnaires, dont les fantaisies de nature perverse se sont déchaînées à partir de l'hypnose collective et de la superstition religieuse. Dans ce sens nous comprenons pourquoi, selon Luca et Trost, le « complexe d'Œdipe », tenu responsable des « folies religieuses et réactionnaires », doit être lui aussi nécessairement soumis à la négation dialectique.

L'ontologie du sacrifice, représentée par le christianisme pervers des Légionnaires, doit être profanée, ou mieux, elle doit être niée doublement et non pas simplement conservée en la dépassant, comme le voudrait la vulgate hégélienne. L'étape logique suivante (et donc encore plus radicale pour Luca et Trost) est de purifier l'inconscient, en niant l'« œdipe réactionnaire » et faussement révolutionnaire, grâce au mouvement dialectique de la « négation de la négation », même si ce chemin peut déboucher sur la psychose que représente le noyau incandescent de l'*amour fou* surréaliste. Mais c'est un risque qu'il faut courir.

Ainsi que l'affirme le « partisan » Paul Celan dans son « poème en prose » conservé par Solomon, il faut opposer à la communauté de l'amour légionnaire de type religieux et sacrificiel l'« absolutisme érotique » du « naufrage aérien » des « noyés », poétiquement exemplifié dans le *Tango de la Mort*³⁷ ; ou alors, traduit avec les termes surréalistes de Gherasim Luca, il faut opposer au délire forcené et cruel des légionnaires un délire encore plus puissant, un délire réellement révolutionnaire, c'est-à-dire l'amour follement passionné inventé en 1945 avec la création du sujet « non-œdipien » de l'*Inventeur de l'Amour*³⁸.

36. En ce sens, les articles politiques écrits par Luca entre 1933 et 1937 (que Paul Celan a prouvé connaître), contenus dans le volume Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, op. cit., pp. 299-255 sont très significatifs.

37. Cfr. La reproduction anastatique du poème *Tangoul Morții* est contenue in J. Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven 1995, p. 29.

38. Ce que nous pouvons remarquer, aussi bien dans le cas de Paul Celan dans *Tangoul Morții* que dans celui de Luca dans *Inventatorul Iubirii*, est qu'il s'agit d'un travail dialectique qui n'est

35. Cfr G. Deleuze – F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.

Pour revenir plus près au document programmatique *Dialectique de la dialectique*, selon Luca et Trost afin d'éliminer « les plis inconscients défavorables », il est nécessaire de surexciter le désir des artistes qui se disent révolutionnaires au-delà des limites étroites imposées par le système totalitaire de la pensée dominante, inhérent aux structures idéologiques de la société bourgeoise. Pour ce faire, il faut induire tous les « surréalistes authentiques » à se responsabiliser sur les contenus de leurs propres rêves et à reconnaître les traits régressifs et réactionnaires de leurs représentations oniriques qui ne sont pas en ligne avec les exigences insatiables de la révolution prolétaire, sous peine de la méconnaissance de leur mission et de leur destin de liberté. Au Réel de la Chose (ou cause) légionnaire faussement révolutionnaire et au Réel de la Chose (ou cause) capitaliste, conservatrice et réactionnaire, il faut opposer le Réel de la Chose (ou cause) surréaliste et internationale, la seule capable de rendre compte du véritable événement révolutionnaire, qui réussit dialectiquement à contenir le singulier dans l'universel, c'est-à-dire l'universel concret en termes hégéliens³⁹ – tout ceci, selon eux, à travers un nouvel amour, encore plus fou et passionné de ce qui ait jamais été connu même par les adeptes du surréalisme. En effet, dans le *Message adressé au mouvement surréaliste international* nous lisons :

Le surréalisme ne peut être à nos yeux seulement le mouvement historique le plus avancé. Sans sombrer

pas sans rapport avec l'élaboration d'un deuil. C'est un travail sur le mot qui cherche à dialectiser la question et le désir sans offusquer l'incandescence de l'apostrophe amoureuse. On assiste à la fonction éthique du langage, de l'amour et de la liberté où se donnent rendez-vous dans la même phrase, et même dans le même mot, des inflexions toujours nouvelles : créer une langue poétique inouïe où la voix de l'amoureux triompherait via le recours à un travail dialectique sur la question et sur le désir où on reconnaît la valeur d'une praxis et d'une transformation partagée dans le code indélébile attesté dans le *Cantique des Cantiques* (« L'amour est plus fort que la mort »). Sur le lien étroit qui existe entre les personnages inhumains d'Urmez et le sujet « non-œdipien » contenu dans *l'Inventeur de l'Amour*, nous renvoyons à G. Rotiroti, *Subjectivations et désobjectivations post-humaines. Corps de langage et flux inconscients dans le matérialisme enchanté d'Urmez et Gherasim Luca à partir de la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari*, Caietele Echinox, vol. 34, 2018, pp. 117-131.

39. Le Réel ne doit pas être confus avec la réalité. D'un point de vue psychanalytique, le Réel (lacanien) est ce qui se soustrait à toute symbolisation, c'est quelque chose qui rompt le tissu des attentes et des prévisions réalistes. La Chose, au contraire, constitue le pivot même du Réel pour un sujet et, en tant que tel, est inatteignable. Celle-ci, comprise comme cause du désir, est un espace négatif qui structure et polarise la vie psychique du sujet. Cfr. J. Lacan, *Écrits*, Édition du Seuil, Paris 1966.

aucunement dans l'idéalisme philosophique de tout romantisme, nous pensons que le surréalisme ne peut exister que dans une opposition continuelle envers le monde entier et envers lui-même, dans cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable, et cela sans perdre, bien entendu, un aspect ou un autre de son pouvoir révolutionnaire immédiat. [...] Nous rejetons le passé de l'humanité dans son entier, et son support mnésique, la mémoire, entendant par nos désirs non seulement la projection de quelques besoins fondamentaux, tels certains désirs recelés par l'inconscient, mais aussi ceux que nous devons inventer à peine. Toute limitation de la possibilité d'inventer de nouveaux désirs, de quelque part qu'elle vienne, sur n'importe quelle raison qu'elle se fonde, éveillera toujours en nous un goût démoniaque de négation et de négation de la négation. Dans cet effort de mettre en accord la réalité intérieure et la réalité extérieure, nous reprenons, infatigablement, certaines sublimes découvertes qui exaltent nos positions. Nous pensons premièrement à la position matérialiste (léniniste) du relatif-absolu et au, dans son acception de rencontre de la finalité humaine avec la causalité universelle. Le hasard objectif constitue pour nous le moyen le plus terrible pour trouver les aspects relatifs-absolus de la réalité, dans ses côtés favorables, et seul il nous offre sans cesse les possibilités de découvrir les contradictions de la société divisée en classes⁴⁰.

Pour Luca et Trost, récupérer la position matérialiste et dialectique du relatif-absolu, outre le « hasard objectif », représente un tournant décisif et nécessaire à imprimer pour la réalisation du programme de renouvellement du surréalisme international. Cette position matérialiste et dialectique, qui rejette toute la mémoire du passé de l'humanité, met toutefois en lumière la charge de nouveautés contenues dans l'héritage du marxisme en le dépoussiérant de son idéalisme hégélien et de l'humanisme philosophique feuerbachien. En radicalisant la position léniniste (et trotskiste) du discours révolutionnaire, les deux théoriciens du surréalisme roumain s'engagent à la réactualisation du marxisme dans une perspective antihumaniste théorique qui partage l'hypothèse subversive de l'inconscient freudien, mais en le dépurant de l'« Œdipe régressif et inutile », trop lié au mythe de l'*homo psychologicus* de matrice bourgeoise, dont le rôle effectif est l'adaptation des individus aux normes sociales existantes, réactionnaires et contre-révolutionnaires – ainsi

40. Ghérasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., pp. 15-17.

que l'a désastreusement démontré l'idéologie légionnaire en Roumanie, complice de l'antisémitisme nazi. En outre, il s'agit pour Luca et Trost de libérer le surréalisme même d'une psychanalyse encore trop déléguée à son antique conception mécaniciste et positiviste, qui ne tient pas compte du dernier apport freudien qui s'appuie justement sur la « fin du complexe œdipien », et qui entrouvre donc la possibilité de l'émergence fantaisiste de « Non-Cédipe ».

Cette conception non-œdipienne⁴¹ fut âprement dénoncée par le reste du groupe de poètes surréalistes de Bucarest, les provisoirement scissionnistes Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu, qui ouvrirent une controverse publique contre l'auteur de *l'Inventeur de l'Amour*, et signèrent un article programmatique intitulé *Critique de la misère*, accusant Luca d'être fondamentalement un déviationniste⁴².

Ce qu'en réalité Luca et Trost proposaient était, au contraire, une rupture épistémologique radicale dans le milieu même du surréalisme international à partir de leurs propres expériences angoissantes et atroces vécues en Roumanie pendant la dictature fasciste et militaire, c'est-à-dire de la constatation de l'échec de la prétendue « révolution légionnaire » – qui fondait son caractère transgressif (antibourgeois, anti-institutionnel et antilibéral) sur l'idéal romantique de la « communauté organique de l'amour » –, mais qui s'était montrée en réalité réactionnaire, conservatrice et horriblement xénophobe. La confrontation inouïe avec l'idéologie légionnaire portait justement sur le terrain polémique focalisé sur l'amour : « Le hasard objectif nous conduit à voir dans *l'amour* la méthode générale révolutionnaire propre au surréalisme ».⁴³

41. Dans les intentions de Luca et de Trost « Non-Cédipe » aurait dû contraster dialectiquement les fantaisies « œdipiennes » de « l'homme nouveau » et de la communauté régie par « l'amour » de Codreanu, qui, selon le leader de la Légion, représentait la « synthèse de toutes les qualités humaines » (Cfr C. Z. Codreanu, *Pentru Legionari - La Garde de Fer. Le chef du Cuib*, 2007, <http://www.noiantimoderni.com>)

42. «Aujourd'hui monsieur G[hérasim]. L[luca]. vit dans ses propres souvenirs révolutionnaires, en préparant sur une plateforme surréaliste l'apparition du mystique Non-Cédipe. En enlevant la lutte des classes, en fermant simplement les yeux, monsieur G. L. continue à publier ses livres issus de sa période surréaliste, auxquels il n'oublie pas d'ajouter les lamentables aventures de Fischer de Sorcova de *Fata morgana* et celles, tout autant lamentables, du mystique Non-Cédipe» (Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica mizeriei*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, op. cit., p. 586).

43. Ghérasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., p. 17.

Nous arrivons désormais au passage du manifeste *Dialectique de la dialectique* où Luca et Trost révèlent ouvertement leur position par rapport à l'amour. Celle-ci nous permet de préciser l'enjeu théorique inédit de *l'Inventeur de l'Amour*, auquel Celan sera particulièrement sensible pendant son travail à la composition de *Tangoul Morții*. Voici le passage :

Nous acceptons, mais nous dépassons, du moins théoriquement, tous les états connus de l'amour : le libertinage, l'amour unique, l'amour complexe, la psychopathologie de l'amour. En essayant de capter l'amour sous ses aspects les plus violents et décisifs, les plus attractifs et les plus impossibles, nous ne nous contentons plus de voir en lui le grand perturbateur, qui réussit parfois à briser, çà et là, la division de la société en classes. La puissance destructrice de l'amour envers tout ordre établi contient et dépasse les besoins révolutionnaires de notre époque. Nous proclamons l'amour, délivré de ses contraintes sociales et individuelles, psychologiques et théoriques, religieuses ou sentimentales, comme notre principale méthode de connaissance et d'action. Son exaspération méthodique, son développement sans limites, sa bouleversante fascination, dont nous avons déjà franchi les premières étapes avec Sade, Engels, Freud et Breton, offrent les éclats monstrueux et les scandaleux efforts qui mettent à notre portée, et à celle de tout révolutionnaire, les moyens d'action les plus efficaces. Cet amour dialecticisé et matérialisé constitue la méthode révolutionnaire relative-absolue que le surréalisme a dévoilé, et dans la découverte de nouvelles possibilités érotiques, qui dépassent l'amour social, médical ou psychologique, nous parvenons à saisir les premiers aspects de l'amour objectif⁴⁴.

Attardons-nous maintenant sur le point qui a le plus attiré l'attention de Deleuze quand il découvrit ce document à la Bibliothèque Nationale de Paris⁴⁵. Ici l'enjeu est le grand investissement inconscient du champ social et historique, la puissance révolutionnaire du désir, le grand processus émancipateur du délire. La question *non-œdipienne* posée par Trost et Luca porte toujours sur les potentialités encore inexplorées de l'amour convulsif. Les deux auteurs écrivent :

La nécessité de découvrir l'amour, qui puisse bouleverser sans interruption les obstacles sociaux et

44. *Ibid.*, pp. 17-18.

45. Cfr. G. Deleuze, *Lettres et autres textes*, édition préparée par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2015, pp. 71-72.

naturels, nous mène à une position non-œdipienne. L'existence du traumatisme natal et des complexes œdipiens, tels qu'ils ont été découverts par le freudisme, constituent les limites naturelles et mnésiques, les plis inconscients défavorables qui dirigent, à notre insu, notre attitude envers le monde extérieur. Nous avons posé le problème de la délivrance intégrale de l'homme (Ghérasim Luca : *L'Inventeur de l'Amour*) en conditionnant aussi cette délivrance par la destruction de notre position œdipienne initiale⁴⁶.

De cette position non-œdipienne dérive l'action révolutionnaire sur un plan plus proprement politique :

Aussi longtemps que le prolétariat gardera en lui les complexes fondamentaux initiaux que nous combattons, sa lutte et même sa victoire seront illusoire, parce que l'ennemi de classe restera caché, à son insu, dans son sang.

Les limitations œdipiennes fixent le prolétariat dans une position de négation symétrique de la bourgeoisie, qui parvient de la sorte à lui inculquer, d'une manière d'autant plus dangereuse qu'inconnue, ses odieuses attitudes fondamentales.

La position du frère-père, maintenue dans l'inconscient du prolétariat, retient celui-ci dans un esclavage envers lui-même et lui fait conserver les déformations provenant de la nature et de l'économie capitaliste. [...] Il est question de dépasser l'admiration abstraite et artificielle pour le prolétariat et de lui trouver les lignes de force qui impliquent sa propre négation. Cette négation doit d'ailleurs se départir d'un internationalisme humanitaire et révolu, qui continue de permettre aux particularités nationales de s'affirmer à l'abri d'une égalité réformiste, en faveur d'une position antinationale à outrance, concrètement de classe et outrageusement cosmopolite, remontant dans ses aspects les plus violents jusqu'à l'homme lui-même⁴⁷.

La perspective de Luca et de Trost est clairement révolutionnaire et, à l'époque, elle fut considérée hérétique par rapport aux lignes étroites du proleto-cultisme qui émergeait avec force et devenait hégémoniquement dogmatique en Roumanie. À ce point, essayons d'approfondir le rapport que Paul Celan établit avec le cercle des néo-surréalistes roumains, presque tous d'origine juive, à part Gellu Naum et Virgil Teodorescu. Selon les témoignages de l'époque, il semble

que le jeune Antschel, ainsi que le futur inventeur du lettrisme, Isidore Isou, ne furent pas accueillis officiellement au sein de l'association surréaliste bucarestoise⁴⁸. Dans son petit « poème en prose » du 11 mars 1947 – le seul qui soit daté par Celan dans les dactylographiés conservés par Solomon – est inséré dans le corps du texte le nouveau nom du poète, obtenu par l'anagramme du nom de famille Antschel. Voici le texte de Celan publié par Solomon en Roumanie dix-sept ans après la tragique disparition de son ami :

Partisan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc pietrificantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reușit până acum și, cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara⁴⁹.

Partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi les scaphandriers, messenger, en même temps, du halo Paul Celan, je n'évoque les physionomies pétrifiantes du naufrage aérien qu'à intervalles d'une décennie (ou même plus) et je ne patine qu'à une heure fort tardive, sur un lac gardé par la forêt géante des membres acéphales de la Conspiration Politique Universelle. Il est facilement compréhensible qu'ici on ne pénètre pas avec les flèches du feu visible. Un immense rideau d'améthyste dissimule, à la lisière vers le monde, l'existence de cette végétation anthropomorphe, au-delà de laquelle je tente, lunairement, une danse qui me stupéfie. Je n'ai pas réussi jusqu'à présent et avec les yeux déplacés aux tempes, je me regarde de profil, en attendant le printemps⁵⁰.

Ce poème en prose de Paul Celan peut être lu comme une sorte de carte d'identité poétique, présentée à titre personnel à ses interlocuteurs de la compagnie surréaliste bucarestoise. En commençant

48. Cfr R. LAVILLE, *Gellu Naum. Poète roumain au château des aveugles*, L'Harmattan, Paris 1994, pp. 50-51.

49. Ce document de Celan est contenu dans le *Poème în proză* et se trouve dans le livre de P. SOLOMON, *Paul Celan. Dimensiunea românească* (1987), op. cit., p. 200.

50. Cfr. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, op. cit., p. 220.

46. Ghérasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., pp. 20-21.

47. *Ibid.*, pp. 22-24.

avec l'autodéfinition « partisan de l'absolutisme érotique », Celan tente de dissiper tout doute possible sur son compte. Ce poème est une déclaration d'affiliation poétique précise, une sorte de marqueur associatif, mot de passe, *schibboleth* qui indique sans équivoque sa position dans le champ révolutionnaire des avant-gardes poétiques roumaines et juives. C'est un sceau que Celan appose, qui renvoie à une origine contrôlée, une marque de garantie à travers laquelle le sujet politique choisi d'adhérer au Réel de la passion idéologique et révolutionnaire de la communauté de poètes qui anime le groupe restreint d'artistes juifs et roumains nouvellement réorganisé dans la capitale. Dans ce sens, cette prose poétique – qui porte l'empreinte d'un Je qui est la marque d'un sujet qui devient « messenger du halo Paul Celan » – est assez obscure si elle n'est pas lue dans le *code allusif* des avant-gardes historiques roumaines. Le petit poème de Paul se caractérise comme une espèce de manifeste programmatique de l'auteur tout à fait en ligne avec les modalités expressives et hyperboliques du surréalisme international. Mais beaucoup d'aspects mettent en relief la différence subjective de Celan, sa singularité par rapport à la petite association élitiste du surréalisme bucarestois.

Il a été dit que le sujet poétique, dans l'ouverture du poème, s'auto-définit « partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent même parmi les scaphandriers ». Une telle déclaration est une sorte de billet de visite avec lequel l'auteur provenant de la Bucovine se présente aux auteurs signataires du *Message adressé au mouvement surréaliste international* ; mais dans ce poème, évidemment, la voix du poète dit être également « réticente », presque comme si elle ne voulait pas faire émerger en superficie les aspects les plus éversifs de sa passion secrète à partir de l'événement innommable de la Shoah. À Luca et Trost – que le jeune Antschel avait connu personnellement pendant leurs deux expositions de « cubomanies » artistiques dans la Bucarest de ces années – Celan renvoie, à travers son « médium », ce « message » mystérieux en forme invertie, presque comme pour témoigner son éloignement infranchissable de ce type d'expérience centrée sur le merveilleux programmatique surréaliste et éloignés de la vérité de la Shoah. En effet nous lisons : « Je n'évoque les physiologies pétrifiantes du naufrage aérien qu'à intervalles d'une décennie (ou même plus) et je ne patine qu'à une heure fort tardive, sur un lac gardé par la forêt géante des membres acéphales de la Conspiration Politique Universelle ». Le sujet poétique semble dire que, malgré le fait qu'il soit « partisan de l'absolutisme érotique »,

comme eux par ailleurs, il n'a pas l'intention d'évoquer « les physiologies pétrifiantes du naufrage aérien ». Dans un tel contexte allusif, Celan emploie avec un ton critique le terme « naufrage » qui apparaît également dans l'ouverture de la *Dialectique de la dialectique* de Luca et Trost⁵¹. Il se réfère peut-être, dans ce poème, à un autre « naufrage », celui qui est « aérien », comme expérience liminale celée dans les « physiologies pétrifiantes » du monde silencieux et gelé des massacrés de la Shoah, dont il veut avec les « lames » ou avec les « couteaux effilés » de son patin, témoigner à « une heure fort tardive » sur un « lac gardé par la forêt géante » de la poésie. Le « halo Paul Celan » semble peut-être indiquer à Luca et à Trost que ses coordonnées poétiques sont très différentes des leurs. Son « méridien » n'est pas le même que celui des « membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle », lesquels – et ceci est vraisemblablement le contenu polémique du « message » mystérieux – ne font que tardivement – c'est-à-dire « à intervalles d'une décennie (ou même plus) » – appel au mouvement de Breton, qui est désormais irréversiblement dans une phase avancée de déclin.

Dans un tel contexte, il n'est pas inutile de souligner que Celan, en utilisant la formulation « membre acéphales de la Conspiration Poétique Universelle », fait allusion à la revue *Acéphale* de Georges Bataille, parue en 1936, qui signe la fin du militantisme en faveur de projets plus directement politiques, mais qui est aussi le nom de la société secrète qui accueillait autour de Bataille même certains de ses amis et de ses collaborateurs, qui auraient réalisé une « conjuration sacrée », en sacrifiant une victime humaine apparemment consentante (et ceci n'est pas sans rapport avec l'enjeu du poème *Tangoul Morții*). Luca et Trost, somme toute, arrivent trop tard au rendez-vous avec la poésie, qui, pour suivre le pendant lyrique kafkaïen si cher à Celan pendant ces années confuses, devrait avoir le devoir éthique révolutionnaire de témoigner le Réel de la catastrophe, de la violence horrible de la Shoah et célébrer de façon adéquate dans le poème la mémoire des victimes sans nom sur le fond historique de l'extermination perpétuée par les nazis, les légionnaires et l'armée roumaine en Bucovine.

Le lexique de la pétrification, de la glace, de la cristallisation émotive, qui deviendront typiquement celaniens dans sa production allemande, viennent de

51. Dans le *Message* de Luca et Trost nous lisons : « Nous nous adressons à nos amis surréalistes, dispersés dans le monde entier et comme dans les grands naufrages, nous leurs indiquons notre position exacte, à 44°5' de latitude nord, et 26° de longitude est » (Ghérasim Luca et Trost, *Dialectique de la dialectique*, op. cit., p. 5).

l'affinité subjective à la mélancolie d'Eminescu et de Baudelaire et de la leçon de leur dispositif poétique dans la pratique impalpable de la traduction. Le rappel naturalistique à la « forêt géante » des symboles doit peut-être être lu de façon fortement polémique contre les deux majeurs porte-paroles « antinaturalistes » du mouvement qui s'interrogeaient de manière dialectique et obsessionnelle sur le « fonctionnement » forcé « du désir » en termes permanents, négatifs, sans aucune synthèse finale. Celan, bien que ne cédant pas à la tentation ironique de l'irrévérence, construit ainsi son discours corrosif : « E lesne de înțele că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească » (Il est facilement compréhensible qu'ici on ne pénètre pas avec les flèches du feu visible. Un immense rideau d'améthyste dissimule, à la lisière vers le monde, l'existence de cette végétation anthropomorphe, au-delà de laquelle je tente, lunairement, une danse qui me stupéfie).

Le « messenger du halo Paul Celan » veut donc se poser au-delà de « l'immense rideau d'améthyste »⁵² qui, « à la lisière vers le monde, dissimule l'existence de cette végétation anthropomorphe »⁵³. L'aura de Celan, dans ce texte, n'est pas le halo solaire, le cercle grec autour du « feu visible » du soleil, c'est une zone faite de nuances, de réfractions et de reflets violacés de la lumière qui dérive de minuscules cristaux de neige ou d'aiguilles de glace. C'est un halo lunaire qui désire

52. L'améthyste est un mot d'ascendance symboliste (souvent utilisé en particulier par Dan Botta, c'est-à-dire par la tradition hermétique roumaine, considérée réactionnaire et bourgeoise par les poètes d'avant-garde) et a une connotation subjective qui évoque la « pensée de la tristesse », c'est-à-dire un sentiment bien loin de l'enthousiasme révolutionnaire exprimée par les poètes néo-surréaliste de Bucarest. Celan utilisera *Ametyst*, avec d'autres pierres comme *Jaspir* et *Achat*, une seule autre fois en allemand, dans le poème *Die Silbe Schmerz* afin de signaler la distance désormais irréversible qui le sépare d'une telle tradition poétique. Cfr. P. Celan, *Die silbe Schmerz - La syllabe schmerz* (Publié le 1 mars 2012 par Thomas Dretart) : <http://thomasdretart.overblog.com/article-paul-celan-die-silbe-schmerz-la-syllabe-schmerz-100499110.html>

53. Ce qui occulte cette phraséologie est « en particulier, l'idée de la création via l'autosacrifice », comme Eliade écrivait dans son étude *Ierburile de sub cruce*. Il s'agit de la « relation génétique entre l'homme et la plante » rapportée dans les légendes et dans les récits du folklore, où le « meurtre violent » d'une victime, « avec la tromperie de l'être humain », semble comporter « la création d'une plante ». Quand « le fil de la vie » est « brusquement interrompu », celle-ci « essaye de se prolonger sous une autre forme : plante, arbre fruitier, fleur » (M. Eliade, *Ierburile de sub cruce*, in *Revista Fundațiilor Regale*, anul VI, nr. 11, 1 noiembrie 1939, p. 354).

outrepasser le langage symboliste en faisant appel à une lumière encore moins visible⁵⁴. Enfin, le « message » du petit poème est maintenant assez lisible si nous accueillons cette perspective allusive qui tient compte de la « contre-parole » (*Gegenwart/Gegenwort*) celianienne qui s'adresse en même temps et en contre-jour aux partisans de l'amour des factions politiques opposées d'extrême droite et d'extrême gauche en Roumanie. Luca et ses acolytes, malgré leurs proclamations révolutionnaires, se limitent à mimétiser de façon spectaculaire le langage de la véritable poésie. Non seulement ce sont des épigones du surréalisme et ils arrivent trop tard au rendez-vous, mais ils se meuvent encore au sein du sillon symboliste, en utilisant paradoxalement une modalité d'expression typiquement « réactionnaire », en fort contraste avec les contenus programmatiques de leur manifeste révolutionnaire. En effet, « au-delà de la végétation anthropomorphe », sur cette « frontière » ou sur cette « lisière » gelée, le sujet poétique tente « lunairement, une danse » qui l'étonne, l'émerveille encore. Il est ici clair que la référence à la « danse » est le poème même de Paul Celan, *Tangoul Morții* (Le Tango de la Mort), qui devait encore être publié et sur lequel le poète repose beaucoup de ses attentes à Bucarest⁵⁵.

Donc, le discours du surréalisme roumain ressuscité n'enchanté plus le poète de la Bucovine car il le trouve trop « anthropomorphe ». Les « flèches » du désir, parfois fortement mélancoliques, du « halo Paul Celan » essayent plutôt de pousser la vision du sujet de la poésie vers ce bord extrême du Réel, en direction de

54. Ce n'est pas un hasard si dans les années trente Walter Benjamin, à propos de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (traduction française par F. Joly, Payot, Paris 2013), définissait ce phénomène comme une « perte d'aura », c'est-à-dire la perte de ce « ici et maintenant » magique et unique qui se confond avec la création artistique et la différencie. Benjamin relie la « perte de l'aura » à l'irruption des masses sur la scène et leur requête de biens culturels qui deviendront forcément des marchandises. La reproduction de l'œuvre d'art favorise d'un côté une expérience profane de la culture, donc non plus sacrée car elle en substitue la valeur rituelle ; d'un autre côté l'œuvre d'art, bien que perdant cette sacralité, ne perd pas, selon Benjamin, sa qualité dans la reproduction mais au contraire débute un processus de désacralisation de type populaire et au caractère démocratique.

55. Comme écrit Petre Solomon : « Bien que déjà très marqué par le surréalisme, Paul tenait à ce que le 'message' de son poème soit bien compris. Sa parution dans *Contemporanul* lui a donné l'occasion de vérifier son impact auprès du public, et cela pour la première fois. Il s'agissait d'une répétition générale de 'la Première' que Celan imaginait évidemment destinée à un public européen, allemand en particulier, car *Todesfuge* était un poème en langue allemande voué à troubler et à ébranler les consciences des Allemands coupables des crimes par lui évoqués » (P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*, op. cit., pp. 43-44).

cette « lisière » vers laquelle peu d'écrivains ont essayé de s'aventurer. S'il n'est pas encore capable de « patiner » comme il le faut sur cette superficie incomparable, alors même les « membres acéphales de la Conspiration Poétique Universelle », malgré leurs acrobaties imagées et fabuleuses semblent être « pénétrés », « avec [leurs] flèches du feu visible » dans ce « rideau » inaccessible de la poésie. Alors que reste-t-il à faire « au partisan de l'absolutisme érotique, mégalomane réticent » ? Le poète ici indique une réponse énigmatique : « cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara » (avec les yeux déplacés aux tempes, je me regarde de profil, en attendant le printemps).

La réponse cryptique de Celan désire évidemment piquer au vif la sensibilité de la compagnie exclusive du surréalisme bucarestois. À Luca et à ses amis poètes, juifs comme lui, le poète affirme qu'ils auraient peut-être dû s'adresser, en attendant que vienne le « printemps » du soleil de l'avenir – c'est-à-dire de la révolution –, pas vraiment à Bataille ou à Breton et à son mouvement international agonisant, mais plutôt à Franz Kafka et à Urmuz, « les deux coquilles jumelle » de Celan, c'est-à-dire les précurseurs réels de la révolution littéraire universelle. Kafka et Urmuz étaient en effet à ce temps-là les deux interlocuteurs privilégiés de Celan, dont il faisait sienne leur leçon éthique et esthétique. Les personnages tératologiques des *Pages bizarres*, reconnus par Ionesco comme kafaïens⁵⁶, ne sont pas vraiment « anthropomorphes », mais plutôt zoomorphes, phytomorphes ou mécanomorphes, et sont parfois composés de façon héraldique par les lettres de l'alphabet hébreu et arabe. Ces personnages ont « les yeux déplacés sur les tempes » comme les oiseaux, ils se regardent obliquement « de profil » et sont presque tous animés par un érotisme pervers et violent, donc un érotisme absolu et révolutionnaire, exactement celui préconisée par Luca et Trost dans leur *Message*. L'allusion de Celan (« avec les yeux déplacés sur les tempes, je me regarde de profil ») concerne aussi le nom de Kafka (le fait qu'en tchèque *kavka* signifie « choucas », ou improprement « corneille » n'est pas sans rapport avec ce que Kafka raconte à Gustav Janouch sur son nom de famille⁵⁷).

Solomon témoigne, dans une longue lettre de recommandation en faveur de son protégé adressé à Edgar Jené – un ami représentant du surréalisme viennois – que Margul-Sperber avait reconnu Celan comme l'héritier le plus important de Kafka dans la

poésie allemande⁵⁸. En outre, au moment où l'enquête parisienne *Faut-il brûler Kafka ?* de la revue *Combat* était diffusé à Bucarest, Paul Celan s'était mis, en toute réponse, à traduire en roumain quatre paraboles de l'écrivain pragoïse, presque comme pour sauver son œuvre du bûcher des idéologies totalitaires. Celan découvre en Roumanie, avec son travail de traduction, que son « méridien » peut se situer dans le point asymptotique d'intersection établi par Kafka et par Urmuz. De ce point de vue, beaucoup des vers les plus obscurs des poèmes de Celan en allemand peuvent être éclaircis non seulement par l'œuvre de l'écrivain pragoïse, mais aussi par la lueur inquiétante et perverse de l'écriture d'Urmuz.

De toute façon, la partie ouverte par Celan avec Ghérasim Luca ne s'arrête pas ici. Dans un autre « poème en prose », il rallume sa polémique très personnelle et solitaire avec le groupe de poètes surréalistes de Bucarest et, en utilisant un langage subversif et chiffré, il manifeste encore une fois sa dissidence sur un ton particulièrement tranchant :

Poate că într-o zi, când reabilitarea solstițiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care oamenii se vor încăiera cu copacii marilor bulevarde albastre, poate că în acea zi vă veți sinucide toți patru, în același timp, tatuându-vă ora morții în pielea frunzoasă a frunților voastre de dansatori spanioli, tatuându-vă această oră cu săgețile timide încă, dar nu mai puțin veninoase ale adolescenței unui adio.

Poate că voi fi în apropiere, poate că-mi veți fi dat de veste despre marele eveniment, și voi putea fi de față când ochii voștri, coborîți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v-ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eterna imobilitate a palmierilor boreali, când ochii voștri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli...

Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun. Depinde de voi, dacă voi stârni, cu degetele răsfirate în evantai, boarea ușor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfârșitului. Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concreșcute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a privi, pe rînd, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut și cu gesturi

56. Cfr E. Ionesco, *Précurseurs roumains du Surréalisme, in Les lettres nouvelles*, Paris, XIII 1965, pp. 71-82.

57. Cfr J.-M. Rey, *Quelqu'un danse. Les Noms de Franz Kafka*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1985, pp. 89-93.

58. Cfr P. Solomon, *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu, op. cit.*, pp. 149-150.

care interzic orice alt mesaj.

De voi depinde. Înțelegeți-mă⁵⁹.

Peut-être qu'un jour, quand la réhabilitation des solstices sera devenue officielle, dictée par l'atrocité avec laquelle les hommes se battront contre les arbres des grands boulevards bleus, peut-être que ce jour-là voudrez-vous vous suicider tous les quatre, en même temps, en tatouant l'heure de votre mort sur la peau touffue de vos fronts de danseurs espagnols, en tatouant cette heure avec des flèches encore timides, mais non moins venimeuses de l'adolescence d'un adieu.

Peut-être serais-je dans le voisinage, peut-être m'aurez-vous avisé du grand événement et pourrai-je être présent quand vos yeux, descendus dans les pièces lointaines du soir où, durant toute la vie, vous vous êtes exilés non contraints par personne, pour contempler l'immobilité éternelle des palmiers boréaux, quand vos yeux parleront au monde de l'immortelle beauté des tigres somnambules... Peut-être trouverai-je le courage de vous contredire alors, au moment où, après tant d'attentes infructueuses, nous aurons trouvé un langage commun. Cela dépend de vous, si je provoquerai, avec les doigts dépliés en éventail, la brise légèrement saline du requiem pour les victimes de la première répétition de la fin. Et cela dépend toujours de vous si j'enfoncerai mon mouchoir dans vos bouches dévastées par le feu des fausses prophéties, pour qu'après, en sortant dans la rue, je l'agite sur les têtes grandies ensemble de la multitude à l'heure où celle-ci se rassemble près de la seule fontaine de la ville afin de regarder, à tour de rôle, dans la dernière goutte de son fond : pour que je l'agite toujours, silencieux et avec des gestes qui interdisent tout autre message.

Cela dépend de vous. Comprenez-moi⁶⁰.

À Bucarest, donc, l'enjeu de *Tangoul Morții* (c'est-à-dire : *le requiem pour les victimes de la première répétition de la fin*) était pour Celan une politique de la mélancolie, un travail du deuil permanent où la poésie se laissait travailler par ses ressources inexplorées, afin de sauvegarder l'altérité de l'autre et d'éviter ainsi une amnésie coupable (*Cela dépend de vous. Comprenez-moi*)⁶¹. Mais, au-delà de la relative (et presque imperceptible) distance idéologique et poétique qui caractérisait de manière absolument singulière tous les poètes et artistes qui orbitaient autour du surréalisme

dans le milieu de la gauche progressiste en Roumanie, aussi bien Ghérasim Luca que Paul Celan essayèrent à Bucarest de « réinventer l'amour » en adoptant une rhétorique et un style radicalement différent :

Parce que, tout le monde le sait, – écrit Alain Badiou dans son livre *Éloge de l'amour* – l'amour est une réinvention de la vie. Réinventer l'amour, c'est réinventer cette réinvention. [...] Le surréalisme exalte l'amour fou comme puissance événementielle hors la loi. La pensée de l'amour, c'est là aussi cette pensée qui se fait contre tout ordre, contre la puissance d'ordre de la loi. Les surréalistes trouvaient là de quoi alimenter leur volonté d'une révolution poétique dans la langue mais aussi, j'insiste, dans l'existence. Ils se sont beaucoup intéressés, de ce point de vue-là, à l'amour, à la sexualité, comme principe, comme support possible d'une révolution dans l'existence⁶².

Dans son livre *Agonie des Eros* (2012), Byung-Chul Han renoue et relance cette instance centrale du surréalisme – déjà contenue dans l'*Éloge de l'amour* (2009) d'Alain Badiou – qui était celle de réinventer l'amour. La nouvelle définition surréaliste de l'amour représente un geste artistique, existentiel et politique. Chez les surréalistes, Éros est le moyen d'une révolution poétique, politique et du langage et de l'existence. Il est érigé en source d'énergie de renouveau, dont l'action politique doit se nourrir. Par sa force universelle, Éros relie les éléments artistiques, existentiels et politiques. Il se manifeste comme un désir révolutionnaire d'une forme de vie et d'une société complètement différente qui maintient sans aucun doute la fidélité à ce qui est à venir⁶³.

La défense de l'amour, ou plutôt, comme le voulait Rimbaud, sa réinvention, est sûrement la perspective de construire un monde à partir du Deux de l'amour⁶⁴, un monde qui n'est plus le mien ou celui de l'Autre, mais la trace d'un monde pour tous, comme le voulaient Paul Celan et Ghérasim Luca en Roumanie, tout de suite après la Deuxième Guerre mondiale. Cet amour révolutionnaire, réinventé par Ghérasim Luca et Paul Celan à Bucarest – en tant que geste artistique, existentiel, politique et irréductible à toute loi – trouve ses fondements dans le courage de l'affirmation et l'irrépressible désir de liberté.

59. P. Celan, *Poemele românești ale lui Paul Celan*, in P. Solomon, *Paul Celan* (1987), *op. cit.*, p. 195.

60. Cfr. *Les poèmes roumains de Paul Celan*, in G. Vanhese, *La parole en exil : l'itinéraire roumain de Paul Celan*, *op. cit.*, p. 214.

61. Voir à ce propos G. Rotiroti, *La passione del Reale. Emil Cioran, Gherasim Luca, Paul Celan e l'evento rivoluzionario dell'amore*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, pp. 127-155.

62. Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, Flammarion, Paris 2009 (eBook).

63. Cfr. Byung-Chul Han, *Eros in agonia*, traduction italienne par F. Buongiorno, Edizioni nottetempo, Roma 2019, pp. 77-78.

64. Alain Badiou avec Nicolas Truong, *Éloge de l'amour*, *op. cit.*

Leo Butnaru

AVANGARDA SUB TEROAREA BOLȘEVICĂ

SYNOPSIS

The essay outlines the manifestation stages of the Russian and Ukrainian vanguards, analyzing at large, the specifics of the persecution period to which they would be subjected by the Bolshevik power. The first signs of imminent danger were the strange suicides of Serghei Esenin (1925), one of the founders of the imagist group, and Vladimir Maiakovski (1930), author of a fulminant activity within Russian Futurism. In 1934, the first congress of Soviet writers takes place and Maksim Gorki draws the basic lines of the so-called socialist realism. Soon, the Stalinist reprisals begin in society, and against the promoters of a new aesthetic, literature and paintings, in particular. Many personalities are isolated in the GULAG, including Osip Mandelștam, who died after the barbed wire in 1938. Daniil Harms (1942) dies in the penitentiary hospital, and Marina Ţvetaeva (1941) commits suicide. Dozens of promoters of the vanguard in Russia and Ukraine are shot. Anna Ahmatova and Boris Pasternak are morally terrorized. A part of the vanguard emigrates, and the other part simply retreats into cautious inactivity. Decades follow, in which the vanguards became banned. Toward the end of the 80s of the last century, in the same time as perestroika, vanguards reappear to public attention.

Fenomenologia avangardei literare ruse este una cu accentuate particularități de evoluție, cu o „puzderie” de orientări, curente, experiențe, conform mai generalei stări de „cuvinte în libertate”, precum proclamase Marinetti. Concomitent, ca și focarele avangardiste europene de rezonanță, avangarda rusă a (re)structurat câmpul literar, proclamând victoria prezentului asupra trecutului și propunând noi, ambițioase, impulsive, „nervoase” programe sau metafore canonice, caracteristice revoluționarismului generalizat de la începutul secolului trecut. De o amploare care cere efort de a fi imaginată, de la Moscova, Petersburg – spre Siberia, Orientul Depărtat, dar și în rezidențele sale din emigrație – China, SUA, Cehia, Germania, Franța etc., avangardismul rus „a iscat” și propulsat incontestabile inflexiuni artistice ca avansarea în teritoriile experimentului, în descoperirea sau inventarea noilor mijloace stilistice de diversificare

și extindere a ariilor ideaticii, esteticii, trecând de pragul tradiționalului, clasicizării ca formă, având un accentuat caracter original.

În amploarea și diversitatea manifestărilor promovate de protagoniști atât de diferiți în datele vocației lor, luați aparte, originalitatea proiectelor avangardismului consta și în promulgarea unui nou statut al artistului și al operei acestuia, implicând raportul special între teorie și practică, de unde și numeroasele manifeste dinamitarde, dintre care unul se intitula pur și simplu: „Duceți-vă dracului!”. Nici că se putea altfel pentru acest grup atipic de literați foarte talentați, dintre care unii, cu timpul, aveau să-și vadăască chiar genialitatea, însă care, la acel moment, nu erau decât niște – ca să metaforizăm nișel – militari (*oșteni ai cântecului*) din trupele de... anti-geniu, ce aruncau în aer podurile canonice fortificate de predecesori.

În 1933, Nikolai Oțup, aflat în emigrație la Paris, definea perioada modernă a literaturii ruse drept „veacul de argint”, parafrazând-autohtonizând celebra sintagmă preluată din Hesiod și Ovidiu. (Precedentul secol, al lui Pușkin, Dostoievski, Tolstoi etc., era considerat „de aur”.) Oțup schițează unele caracteristici ale respectivelor fenomene multiplane, polistilistice, în care intra, firește, și activitatea avangardiștilor: „Se modifică realitatea... Se schimbă componența de clasă socială, cum s-ar spune, a scriitorilor. Se schimbă însuși scriitorul ca om. Spre bine, spre rău – aceste metamorfoze? În realitatea socială taina încetează de a mai rămâne tainică: în eclatanta lumină necruțătoare a evenimentelor se vede – mai distinct, mai categoric ca odinioară – fractura de conștiință a două Rusii”. După care urmează o altă remarcă demnă de a fi reținută: „Există secolul de aur și secolul de argint. Și în unul, și în celălalt, oamenii sunt demni unii de ceilalți. Nu se poate spune că primii ar fi de cu totul altă natură decât secunzii [...] ...organizarea (constituția, alcătuirea) secolului de argint e totuși aceeași... Și, în pofida inevitabilei estompări, anumite lucruri din creațiile artiștilor săi sunt chiar mai bune decât arta din secolul de aur”.

Cu toate ale sale, „secolul de argint” îndreptățește a se vorbi cu certitudine despre o practică estetică, artistică, ce releva atât apoteoză spiritului uman, cât și tragedia omului în plan existențial-istoric. Astfel, în pofida faptului că mișcarea de avangardă rusă își proclamase dintru început adevăratul transformare social-politice jinduite de Revoluția din Octombrie 1917, de la un moment încolo, ea devine fenomen indezirabil pentru regimul bolșevic, mai întâi sporadic, parcă accidental, apoi programatic, la nivel de ideologie de stat al „dictaturii proletariului” fiind încolțită de așa-numitul „proletcultism”, care se prefigura chiar în etapa când ea reușise să-și conștientizeze prezența și prestația, sub aspect istoric, axiologic, și când deja apăruseră exegeții, teoreticienii ei cu prime sinteze, studii, antologii. De exemplu, în anul 1924 este publicat volumul de manifeste *От символизма до „Октябрь”* (*De la simbolism la „Octombrie”*), ce reunea majoritatea declarațiilor programatice ale școlilor și curentelor avangardiste: akmeismul, futurismul (în variantele acestuia: ego, cubo, LEF, adică Frontul de Stânga al Artelor), imagismul, expresionismul, nicevoki (nimicniciștii), fuismul, emoționalismul, constuctivismul... Autorii acelei selecții de pionierat erau N. Brodski și N. Sidorov, lucrarea având peste 300 de pagini și fiind trasă într-un tiraj de 3 mii de exemplare la editura „Novaia Moskva” (Moscova Nouă). Autorii doreau să ofere material necesar „pentru studiu, cercuri

(artistice) care tind să-și elaboreze propria viziune asupra lumii (și – se subînțelege – a fenomenelor literare, – n.n.)”, expunând textele în ordinea cronologică a tendințelor (curentelor, școlilor), fapt ce-i permitea cititorului de atunci, dar și celui de astăzi, să se edifice cu privire la evoluția direcțiilor literare apărute în arena scrisului rusc. Acesta poate fi considerat chiar primul capitol din istoria celei mai noi literaturi ruse în bizara realitate, dar și utopie sovietice, menit să fie utilizat în planurile de studii și cele cultural-iluministe, inclusiv în instituțiile de învățământ superior.

Și așa ar fi fost, dacă nu ridică deja capul ideologia partinică agresivă, ce voia să se substituie artei, pentru a culmina cu anunțarea realismului socialist omnipotent și nivelator, astfel că, precum remarca A. Sveatogor în manifestul biocosmismului: „Corupți de teoreticienii «artei proletare», fără a cunoaște sentimentul demnității și onestității personale, unii versificatori preiau marile noastre idei, terfelindu-le în fel și chip.”

Alcătuitorii volumului *De la simbolism la „Octombrie”* încearcă să fie imparțiali, însă nu pot să nu țină cont de modificarea situației socio-ideologice la zi și de perspectivele sumbre pe care le intuiau; perspective ce se „deschideau”, de fapt... închizând orizonturile artei libere. Astfel că, primele articole ce par a prefața antologia conțin elemente dihotomice (care aveau să ducă la grave divergențe!) chiar în titlurile lor: V. Soloviov, *Sensul general al artei*, și G. Plehanov, *Economia și arta* (ilustrând abordarea idealistă și cea marxistă în artă). Apoi începe să se întrevadă spectrul psihologiei totalitare, sub înfățișarea Frontului de Stânga al Artelor, care, chiar dacă nu o rupe categoric cu avangardismul, lansează teze și concluzii periculoase pentru libertatea de creație.

Prin urmare, era în 1924, cu 10 ani înainte de primul congres al scriitorilor sovietici, ce avea să fie prezidat de controversatul scriitor, de calibrul mare, dar, uneori, de fapte minore, Maksim Gorki, întrunire la care Andrei Jdanov, ulterior – satrap al ideologiei bolșevice, membru al Biroului politic al partidului comunist, proclama realismul socialist drept unică doctrină admisă în artă și literatură. Era timpul în care avangarda atinsese primele trepte ale clasicizării sale, însă, paralizant, năucitor, deja ideologia oficială îi dorește aneantizarea, scoțând-o, încetul cu încetul, din circuit, blocându-i perspectivele. Primele semne ale dezastrului ce urma să se generalizeze în scrisul artistic sovietic au apărut după sinuciderea (se presupune: asasinarea) lui Serghei Esenin, în 1925 (un timp, Esenin se încadră în albia avangardei, fiind unul dintre

fondatorii imagismului). Însă anul 1925 marca un punct median în ieșirea avangardei din circuit, primul moment al tragediei ținând de moartea lui Velimir Hlebnikov, în 1922, iar cel final – de sinuciderea lui Vladimir Maiakovski, în 1930. Cu un an înainte, în 1929, volumul de manifeste *De la simbolism la „Octombrie”* fusese reeditat, după care, impusă de satrapii regimului, avea să urmeze trecerea sub tăcere a avangardei, a numelor și faptelor protagoniștilor ei. Pentru că, în 1928, fusese pus în aplicare primul plan cincinal care nu viza doar economia, ci și arta, dându-se de înțeles că bolșevismul nu mai este predispus să tolereze diversitatea curentelor literare, inclusiv pe cele avangardiste, atacându-se cu toate tunurile așa-numitul formalism burghez. În consecință, spre finele primului cincinal, în 1932, este constituită unica organizație tolerată de guvernanți, „Asociația scriitorilor proletari” (*RAPP*), care a contribuit la instaurarea primitivismului agresiv al ideologiei bolșevice și a perniciosului realism socialist, inchizitorial, ca „metodă de creație”, pentru care cultura însemna, întâi de toate, un sistem de interdicții, ce împingea avangardismul în carceră, în inexistență. Avangardismul era asasinat prin violență ideologică, prin exilarea sau anihilarea unor protagoniști ai săi. În Rusia bolșevică se instaura așa-numita *epocă Represans* (noțiune derivată din „comasarea” a doi termeni francezi: *répression* și *renaissance* – *represiune* și *renaștere*). Iar odată cu generalizarea *pandemiei represive* (dacă, astăzi, tot vorbim, de diverse pandemii...), spre mijlocul-sfârșitul deceniului trei al secolului trecut scriitorii modernismului rus, și nu numai, chiar unii din cei care înclinaseră spre stânga, începuseră a se împușca, unii sinucigându-se (ori fiind... sinuciși; oricum, atare supoziții persistă în ce privește tragicul sfârșit al lui Esenin sau Maiakovski). Câțiva reușesc să emigreze – David Burliuk, Roman Jakobson. Alții au fost lichidați de NKVD sau au murit în GULAG – iată martirologiul nici pe departe complet al scriitorilor avangardismului rus, căzuți jertfă regimului bolșevic: Boris Nikolski (1919), Nikolai Gumiliov (1921), Nikolai Burliuk (1921), Iuri Deghen (1923), Vladimir Șileiko (1930), Aleksandr Iaroslavski (1930), Leonid Cernov (1933), Konstantin Vaghinov (1934), Mihail Kuzmin (1936), Vasili Kneazev (1937), Konstantin Bolșakov (1938), Nikolai Oleinikov (1937), Volf Erlih (1937), Igor Terentiev (1937), Venedikt Mart (1937), Ivan Afanasiev-Soloviov (1938?), Osip Mandelștam (1938), Aleksandr Arhanghelski (1938), Adrian Piotrovski (1938), Dmitri Kriucikov (1938), Nikandr Tiuvelev (1938?), Serghei Tretiakov (1939), Benedikt Livșiț (1939), Vladimir Riciotti-Turutovici

(1939), Gheorghi Ciulkov (1939), Artiom Vesiolii (N. Kocikurov, 1939), Konstantin Olimpov (1940), Serghei Budanțev (1940), Aleksandr Vvedenski (1941), Daniil Harms (1942), Serghei Nelhiden (1942), Nina Habias-Komarova (1943?), Vadim Șerșenevici (1942), Ivan Gruzinov (1942), Aleksandr Tufanov (1942, lăsat să moară de inaniție pe pragul unei cantine raionale), Grigori Șmerelson (1943?)...

Cade sub teroare și avangarda, ba chiar întreaga cultură ucraineană, ce avea vase comunicante ancestrale cu cea rusă.

În primăvara anului 1925, Mikola Hvilioviy publică în suplimentul oficiosului ziar „Izvestia” un amplu articol intitulat *Despre „satana din butoi”*, punând accentul pe teza că literatura nu trebuie să fie una primitivă, de masă și foarte politizată. El se întreba (chiar dacă deja avea răspunsul) și își întreba confrății de condei: „Europa sau Luminarea?” (*Luminarea* fiind o veche, tradițională societate culturală ucraineană), în care pleda pentru debarasarea de primitivismul etno-local sau socio-cultural al respectivei epoci, pentru a însuși activ și creator cultura europeană, tinzând concomitent spre profesionalism în sfera scrisului.

Articolul a provocat discuții aprinse, contradictorii referitor la căile de perspectivă ale literaturii în general, dar mai ales ale celei sovietice. (Până va fi declarată oficial platforma realismului socialist mai erau, totuși, 9 ani...). Iar în baza acutei teze a lui Hvilioviy conform căreia literatura ucraineană, pentru a-și trasa propriul făgaș, nu trebuie să se orienteze spre Moscova, spre „centrul filistinismului unional”, precum o numea autorul, ci e necesar să învețe din performanțele psiho-creatoare europene, discuția trecând brusc din plan literar în plan politic, în ea intervenind, autoritar, tezist (subînțeles: amenințător) Biroul Politic al partidului bolșevic ucrainean. De aici încolo, dar în special de la începutul anilor '30 (când, deja, mai rămânea puțin timp până la tezele realismului socialist, enunțate oficial-programatic în 1934, la primul congres al scriitorilor sovietici), avea să se înstăpânească tot mai nefast și impertinent situația în care opera scriitorului era evaluată, dar mai ales drămuțată, nu sub aspectul vigoriei și originalității talentului acestuia, ci de pe poziție socio-politică, zisă și a luptei de clasă cu dușmanii revoluției și dictaturii proletare.

De unde și necesitatea... impusă, dictată de a elogia necondiționat acțiunile partidului unic și bulldog, cele ale îndoielnicilor activiști de partid, omniprezența în scrieri a eroului-proletar numai și numai pozitiv. Cei care deviau de la atare principii erau declarați dușmani ai poporului, iar curând trecuți prin tribunale

ideologice acerbe, subiective sută la sută, ca să ajungă în ștreang sau în fața plutonului de execuție.

Printre primele jertfe ale terorii staliniste a fost și Gheo Șkurupiy care, dezamăgit, deznădăjduit, se împușcă chiar în ziua sa de naștere, la care își invitase prietenii, colegii; B. Tenta se spânzură (în situație ucraineană, cazurile amintesc de V. Maiakovski, S. Esenin, Marina Țvetaeva...); sunt executați Gr. Ciuprinka, D. Falikovskiy și G. Kosinka; este ars de viu poetul V. Sidzinski... De unde și dramaticele, cutremurătoarele compartimentări ca „generația împușcată”, „Golgota literaturii ucrainene” care, prin metaforismul lor, dezvăluie nemaîntâlnita cândva, altundeva în lume, cruzime a regimului bolșevic autoritar.

La începutul deceniului trei al secolului trecut, în Ucraina își sistază activitatea toate organizațiile literare, dar – iarăși unul dintre paradoxurile bestialității implicite – fără să fi fost interzisă vreuna în mod oficial. Pentru că, de ochii lumii, la început nici chiar puterea sovietică nu se decidea să recurgă la acțiuni fâțișe, care ar fi putut părea... nedemocratice: organizațiile literare și artistice au încetat să mai ființeze, deoarece fusese curmată viața și activitatea celor mai activi membri ai lor care, peste noapte (și peste... rapoarte), s-au dovedit a fi, nici mai mult, nici mai puțin, decât „contrarevoluționari, dușmani de clasă ai proletariatului, care trebuie exterminați în numele viitorului luminos...” – deja limbajul de lemn trâncănea peste lemnul patului de închisoare, sub lemnul spânzurătorilor, peste cel al patului de armă...

În aplicarea măsurilor represive inumane fără precedent, în cultura ucraineană anul 1934 este cel de răscruce potopit(ă) în sânge. Ceea ce se întâmplase până la el sub aspect punitiv putea fi calificat ca momente episodice sau deja ca prolog la marea orgie a cruzimii stalinist-comuniste. Lovitura principală, distrugătoare i se dă culturii, spiritualității, națiunii ucrainene chiar în 1934. O lovitură masivă și de masă. Literatura este privată de dreptul de a se manifesta atât sub aspect particular-auctorial, cât și ca entitate, colectiv de autori, fiind sugrumată activitatea tuturor organizațiilor scriitoricești pe care le avea Ucraina la acea vreme: „Aspanfut” (panfuturismul), „Neoclasicii”, „Plugul” (scriitorii rurali), „Gart” (Călirea), „Lanka”, „MARS”, „VAPLITE”, „Molodneak” (Tineretul), „VUSPP”, SPU (Uniunea Scriitorilor din Ucraina), „Școala din Praga”, „MUR”...

Unii dintre cei care aveau să cadă jertfă teroarei bolșevice își presimțeau sfârșitul. În 1920, cu 17 ani până a fi executat, Maik Iogansen scria poemul „Eu știu pieirea...”: „Peste acoperișuri de paie ruginite / Se

apleacă semiluna sângerie / Spre zori secera ei va cosi / Tânăra otavă veștețită. // Cât mai e soarele-n adâncuri / Ce mai urlă căinii în urbe / Hei larmă a miilor și miilor! / Îmi spun: voi pieri înalt // În văzduhul curat și albastru. / M-or spânzura peste oraș: / Stelele zorilor mi-or privi în ochii / Cu recile pupile ale morții”.

Peste ani, exegetul din diaspora ucraineană folosește sintagma, dramatic-sintetizatoare, generalizatoare – „Generația împușcată”. Din analele cutremurătoare ale crimelor călăilor bolșevici să rememorăm fie și o singură zi, cea de 3 noiembrie 1937, când, în lagărul de la Solovki, printre cei 100 de reprezentanți de vază ai intelectualității ucrainene, au fost executați și scriitorii Valerian Polișciuk, Oleksandr Slisarenko, Mihailo Ialoviy, Valerian Pidmoghilniy, Pavlo Filipovici, Miroslov Ircian, Marko Voronoi, Mihail Kozoris, Grigori Epik... Într-o singură zi, literatura ucraineană a fost decimată! Și tot în negrul 3 noiembrie 1937 – peste 4 zile bolșevicii aveau să marcheze două decenii de la lovitura lor de stat! – au fost împușcați, tot la Solovki, și celebrul regizor Les Kubas, dramaturgul și pedagogul Nikolai Kuliș.

Astăzi, sunt tot mai numeroși cei care spun sau scriu răspicat că de tragedia intelectualității, culturii moderne ucrainene este vinovat fostul „frate mai mare”, muscalul, țarul, toți cei care au mai pus la cale și genocidul prin înfometare (*golodomor*-ul). În anumite părți ale problemei adevărul ar fi tocmai acesta, dar nu știu dacă el trebuie extins și generalizat în ce privește necruțătoarele decimări staliniste din a doua parte a anilor '30, când sute de intelectuali, scriitori, cinești, pictori, regizori, muzicieni ucraineni au fost uciși în închisori, în Gulag. Pentru că teroarea stalinistă nu a fost una selectivă, ci de-a dreptul generală. Necruțând pe nimeni oriunde s-ar fi aflat în imperiul roșu. Să ne amintim: în aceeași perioadă, când era lichidată intelectualitatea ucraineană, inclusiv scriitorii, printre care, în primul rând, avangardiștii, același blestem nimicea creatorii artei, slujitorii spiritualității Rusiei. (Vezi martirologul de mai sus.)

Prin curmarea vieții și activității celor mai talentați creatori de avangardă, arta rusă și cea ucraineană, în general, sau au căzut în paralizia realismului socialist, sau au deviat serios de la perspectivele posibile. Criteriile axiologice au intrat între ghilimele, ținând mai curând de preocupările circarilor ideologici.

... Totul devenea ecou și stingere de ecou despre o nouă și tânără elită de creație, revoltată, inventivă, activă, imprezizibilă în intuiție și faptă artistică. Ecoul trecerii prin crunta lume a bolșevismului a celor care au încercat să-și apere independența gândirii, entuziaști și

naivi, crezând în idealuri și iluzii fascinante. În marea lor majoritate, cei anihilați de bolșevism au fost intelectuali care mizau pe caracter, personalitate. Ecoul neîmpăcatelor lor căutări și ale impetuoaselor probleme de viață și creație, multe dintre care consună atât de firesc cu contemporaneitatea noastră...

Peste atâtea cărți nescrise, lichidate odată cu autorii lor, – neagra carte a comunismului...

În modernitatea literară rusă și ucraineană părea să se extindă „golul istoric” despre care vorbește un vers bacovian... Realismul socialist ca vid estetic, istoric. Iar în adâncuri, în profunzimea conștiințelor temerare, ideile, principiile, stilurile avangardismului fermentau în continuare.

Dramatismul vremilor de teroare stalinistă Anna Ahmatova avea să-l reflecte în celebrul poem „Recviem”, ce are de prefață următoarele rânduri: „În groaznicii ani ai lui Ejov șaptesprezece luni am făcut coadă pe la închisori. Odată cineva «m-a recunoscut». Și atunci o femeie cu buzele vinete și care, firește, nu-mi auzise niciodată numele, se trezi din amorțeala proprie nouă tuturor și mă întrebă la ureche (acolo se vorbea numai în șoaptă): «Puteți descrie toate acestea?» Răspunsul meu: «Pot.» Și atunci ceva ce amintea a zâmbet se așternu pe ceea ce fusese cândva fața acelei femei”. Anna Ahmatova, prietena Mariei Țvetaeva, ce avu parte de un destin îngrozitor! În anul 1920, la casa de copii îi moare fiica Irina. În 1939 îi este arestată sora Anastasia, iar la sfârșitul lunii august – fiica Ariadna, care avea să petreacă în închisori și lagăre circa 17 ani. În luna noiembrie îi este întemnițat soțul Serghei Efron. Marina Țvetaeva îi scrie personal lui I. Stalin, spre a clarifica situația fiicei și a soțului, dar nu primește răspuns. Pe 8 august 1941, împreună cu fiul Mur, pleacă în evacuare. Iată cererea Marinei Țvetaeva, datat 26 august: „Consiliului Fondului Literar. Rog să fiu angajată în calitate de spălătoare în ospătăria Fondului Literar ce urmează a se deschide”. Nu este acceptată. La 31 august – se sinucide. Locul înmormântării sale nu este cunoscut. Peste puțin timp, soțul Serghei Efron este executat prin împușcare... După terminarea școlii secundare din Tașkent, fiul Gheorghii revine la Moscova, unde se înscrie la Institutul de Literatură. Este mobilizat în februarie 1944. Rănit în Letonia. După spitalizare, revine pe front. În iulie 1944 moare în regiunea Vitebsk. Anastasia Ivanovna, sora mai mica a Marinei, se află în GULAG mai mulți ani, fiind eliberată abia după moartea lui Stalin, însă îi fuseseră confiscate și distruse toate manuscrisele. Ea, ultimul membru al familiei Țvetaev, se stinge în 1993...

Dar privațiunile și teroarea morală la care a fost supus Boris Pasternak, prietenul Marinei Țvetaeva, al lui Osip Mandelștam și al Annei Ahmatova? Între anii 1946-1955, el scrie una din principalele sale cărți, romanul „Doctorul Jivago”, însă care nu este acceptat de editurile sovietice, apărând, în 1957, în Italia, după care urmează versiunile engleză, franceză, germană, suedeză. În 1958, lui B. Pasternak i se acordă Premiul Nobel, fapt ce declanșează în URSS o furibundă campanie denigratoare la adresa autorului. Drept (strâmb!) rezultat, este exclus din Uniunea Scriitorilor, la un stadiu incipient punându-se pe rol chiar un dosar ce stipula „trădarea de patrie”. Pasternak refuză premiul. [Printre altele, în „Declarația TASS” (2.11.1958) – ca în timp de război, nu? – se spunea că: „În cazul în care B. L. Pasternak va dori să părăsească pentru totdeauna Uniunea Sovietică, orânduirea socială și poporul pe care le-a calomniat în opul său antisovietic *Doctorul Jivago*, organele oficiale nu-i vor crea piedici. I se va oferi ocazia să plece din Uniunea Sovietică și să încerce personal toate «minunățiile raiului capitalist»”. Astfel, se anticipa un alt caz – cel al lui Soljenițin.] Diploma și medalia Premiului Nobel avea să le primească, în 1989, fiul scriitorului...

... Astea se întâmplaseră până la momentul în care subsemnatul și-a început studiile universitare și când, în mare, literatura avangardismului rus/sovietic era trecută la index. Un elev din clasele mari sau un student, la Moscova sau Chișinău, nu avea cum și de unde afla că în interbelicul ruso-sovietic au existat akmeiști, adamaiși și biocosmiști, futuriști, cubofuturiști și egofuturiști, imagiști, constructiviști și expresioniști, supremațiști, form-libriști și emoționaliști sau adepții atâtor altor curente literare, artistice din primele decenii ale secolului XX. În aulele universitare nu se auzea de numele lui N. Gumiliov, D. Burluiuk, A. Krucionîh, V. Hlebnikov, E. Guro, T. Ciurilin, V. Kamenski, Bojidar, S. Tretiakov, R. Ivnev, A. Mariengof, V. Șerșenevici, S. Gorodețki, M. Zenkevici, V. Narbut, D. Harms, A. Vvedenski, I. Bahterev, B. Zemkov, K. Olimpov, Gh. Obolduev etc., etc. În *Panorama poeziei avangardei ruse* am inclus circa 250 de autori, a căror creație, pe timpul studenției mele, se mai afla încă „în mormântată” în arhivele sovietice. În cvasi-arest ideologic era ținută opera lui Mandelștam și Țvetaeva, Ahmatova și Pasternak...

Dar, probabil, spre deosebire de mii și mii de studenți din acele vremuri, eu aș fi fost un norocos, totuși, întâmplându-se ca în formarea, dar mai ales în orientarea mea estetică *nesovietică* un rol de neglijat să-l aibă două cărți deosebite în contextul post-dezghetului

hrușciovist: „Oameni, ani, viață” a lui Ilya Ehrenburg și „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev. Întâmplarea făcuse ca, pe când consultam colecția revistei „Novii mir” la Biblioteca Republicană pentru o teză de curs, am dat și de numerele în care fusese publicată respectiva carte a lui Ehrenburg. Nu știu de o citeam, dacă nu mi-ar fi atras atenția o notă circumspectă, în care redacția lua distanță față de teme, idei, nume apărute în virtutea subiectivismului autorului.

De ce o fi fost oare circumspect însuși redactorul-șef de la „Novii mir” Aleksandr Tvardovski, care ceva mai târziu avea să-l publice chiar pe Aleksandr Soljenițin? Curiozitatea m-a pus pe o lectură atentă a acestei opere a lui Ehrenburg, în care mă captivau memoriile sale pariziene, viziunea destul de neortodoxă asupra artei occidentale, în care protagoniști apăreau Picasso, Renoir, Cézanne, Manet etc., scriitori francezi, actori. Autorul invocă și numele unor scriitori ruși/„sovietici” despre care nu se prea știa – Mandelștam, Tsvetaeva, Babel... Plus că, în întregul ei, ca stil, atmosferă, substanță memorialistă, dar și poetică, această carte emana un esteticism aparte, o pledoarie pentru altfel de artă/literatură decât cea a realismului socialist.

Era manifestată prudență și față de „Iarba uitării” a lui Valentin Kataev, și acesta un stâlp de nădejde al regimului, se părea, dar care, iată, pune probleme (se subînțelegea din nota redacției „Novii mir”) ideologiei, realismului socialist. Narațiunea lui Kataev avea fler, antren, ținea mereu aprinsă curiozitatea, îi solicita cititorului abilitatea de a descifra unele momente, detalii, de a ghici cine ar fi cutare personaj dintre avangardiști (Comandorul, Prințisorul, Ochi albaștri, heteronime sub care un cititor cât de cât avizat îi „depista”, respectiv, pe Maiakovski, Hlebnikov, Burluk, Mandelștam, Bulgakov, Bagrițki...).

Din amintitele cărți, un student, precum mă aflam, descoperea o lume a literaturii și scriitorilor necunoscută până la acea lectură ce părea realizarea unei șanse cu adevărat norocoase, care-l făcea să priceapă că, de fapt, nu este chiar totul cum se spune în manualele de istorie sau în istoria literară despre prima jumătate a secolului XX. Era o lectură care te făcea să înregistrezi anumite disonanțe... instructive, fără de care destinul, la cei 17-18 ani ai tăi, ar fi putut s-o ia în cu totul altă parte. Din acele cărți pricepeai că există și *altceva* în raport cu cursul ideologic și cu dezghețul hrușciovist care, din păcate, deja era stopat. (De altfel, termenul *dezgheț/omnenel* îi aparținuse de asemenea lui Ehrenburg și tot în revista „Novii mir” fusese lansat, în 1956.)

În fine, debutantului în literatură, dar și în... lectură serioasă i se ofereau sugestii pentru conturul

unui nou sistem de coordonate estetice, artistice, filosofice orientative întru urmarea și consolidarea destinului său de viitor.

Așadar, mai continua încă *epoca represans*, în care literatura paralelă, neoficială, zisă *literatura a treia*, se dezvolta parcă în virtutea unui testament al avangardismului ostracizat, închis în GULAG; literatură ce era pur și simplu „lipsită de cetățenie”. Ea se retrăsese în subsoluri (unde poeții se numeau între ei „cetățeni ai nopții”), la bucătării, în barăci (există o întreagă literatură „a barăcilor” – școala de la Lianozovo), imaginile ei reflectându-se din când în când pe fundalul plat al versificațiilor realist-socialiste, excesiv ideologizate, destrămate de didacticism, drogate forțat cu optimism, internaționalism și „umanism”/ „unanimitism” sovietic agresiv, necruțător.

Însă nu numai în *underground*, ci adeseori pe față poetul rus își manifesta, de asemenea ca... antisovietism, spiritul de boem, care însă nu în mod obligatoriu „își fituia” indiferent viața, energiile, ci care nu renunța la aspirațiile de-a ajunge profesionist autentic, de a-și aparține cât mai mult sieși, pentru a plăsmui literatura cea care ar aparține cât mai multora. Într-un crez poetic interogativ, Oleg Asinovski spune: „Cum să înspăimânți poetul/ pentru ca poetul/ să se angajeze la serviciu?” Mai ales la un serviciu de rutină cotidian-sovietică, sufocantă, enervantă, alungătoare de inspirație, emasculatoare de artă... Deci, să ne amintim că mai mulți autori au fost condamnați, penal, pentru... parazitism, ne-dorință de a edifica „luminosul viitor comunist”, cel mai cunoscut dintre ei fiind Isif Brodski, ce avea să devină laureat al Premiului Nobel.

Subsemnatul e dintre cei care nu ar putea concepe *perestroika* și căderea URSS fără contribuția *underground*-ului, *samizdat*-ului, a filosofiei civice în inferență cu manifestele și manifestările avangardei ruse. Iar *literatura underground*, cea a *samizdat*-ului și *tam-izdat*-ului (de la: *mam* – acolo; adică editat în afara URSS), resimțeau influența avangardei ca proiecție a unui orizont testamentar și reparația (din apele uitării!) a punților de acces, construite și reconstruite în ilegalitatea *lit-subsolului* (anti)sovietic sau întreținute imaginar-estetic de așa-numita *a treia literatură*, care se orienta spre fenomene artistice izvodite la intersecțiile artei cu metafizica, precum au fost și *trebuiiau să mai fie* suprarealismul, expresionismul, suprematismul, imagismul, simbolismul, futurismul, concretismul; curente între care existau vase comunicante. Și astăzi, mulți autori din arealul postmodernismului creează, de fapt, în concordanță cu dezideratele avangardei ca protest mobilizator, înnoitor, declanșator de idei

originale, de stiluri... protestatar-re-creatoare. Ei mizează pe dinamica inventivității ca propulsie a entuziasmului creator, nicidecum, obligatoriu- optimist; intuiesc, descoperă și propun modele de univers artistic, modifică legile după care să se ghideze spiritul creator, de regulă critic, de o contemporaneitate intrinsecă și nu mimată sau deformată din cauza unor fenomene anacronice, ieșite din atenția istoriei artelor. În spiritul operei lor, cei mai talentați autori tind, programatic și manifest, spre multiplicarea planurilor estetice, spre unghiuri de vedere cât mai cuprinzătoare, spre diversificare stilistică, drept afirmare a democratismului în creația ce poate merge de la antic, tradițional, clasic, până la limbajul transrațional (*zaum*) sau paradoxul zen. Drept rezultat, s-a ajuns la modificări de ordin canonic, paradigmatic, soldate cu geneza unui nou tip de conștiință artistică – cea a postavangardismului și postmodernismului rus. S-a ajuns din nou la cuvinte, dar și la idei în libertate, ca să ne amintim iar de celebrul manifest marinettian, cu care, ca într-un ecou reverberant, comunică mai multe declarații programatice ale avangardiștilor ruși de la începutul secolului XX.

Cu titlu de concluzie fie spus, grație și creației autorilor căzuți jertfă comunismului inuman, post-avangardismul este sau devine partea structurală, componentă a psihodinamicii creatoare-receptoare-emițătoare a psihologiei noastre, a oamenilor, dar mai ales a psihologiei artiștilor *acestei* contemporaneități „imEDIATE”, de la care – încolo mai are deschise durate (perspective), până să apară inerente modificări de paradigmă, canon ce vor fi diferite de cele ce ne sunt caracteristice nouă. Adică, sub aspectul corelării operei avangardiștilor din secolul XX cu cele mai adânci timpuri ale lumii, cu *mitocreația*, cu alchimia limbajului, cu filosofia, cu știința în general, trebuie menționat că această operă conține elemente *active și decantate* (deja!) ce reprezintă valori perene. Ca fenomenologie artistică, prin motricitatea sa... non-stop (!), prin faptul că, sub anumite aspecte, mai poate oferi exemple artelor (și... arterelor!) prezentului nostru, avangarda e înțeleasă și acceptată drept starea de spirit și de creație a permanentelor transgresări de limite, fiind mereu declanșatoare de sugestii întru inovație și originalitate.

Balázs Imre József

ANII '30 ȘI AVANGARDA MAGHIARĂ: SPRE UN LEBENSKUNSTWERK SINTETIZAT

SYNOPSIS

Generally, the histories of the Hungarian avant-garde place the end of the current around 1930. Based on the author's research concerning the presence of Surrealism during the 1940s in Budapest, the article discusses the possible connecting elements between the 1920s and 1940s. The author argues that these can be identified in the performative turn of the period and in the ideas concerning corporeality in the workers's culture, and its interferences with pop culture. Major Hungarian authors to be discussed in this context include Ödön Palasovszky, Imre Pán and Árpád Mezei.

Istoriile și antologiile avangardei maghiare se opresc conform unui consens al istoriografiei literare maghiare în jurul anului 1930.¹ Această decizie se bazează în primul rând pe traiectoriile carierelor individuale ale unor artiști ca Gyula Illyés, Lajos Kassák, Tibor Déry, Attila József, Andor Németh și alții, iar pe de altă parte au la bază argumente de tip instituțional – în acest deceniu, premergător celui de-al Doilea Război Mondial, revistele avangardiste maghiare cunoscute își încetează apariția, iar principalul organizator al avangardei maghiare, Lajos Kassák inițiază în această perioadă publicarea unei reviste (*Munka / Munca*) în care arta avangardistă și modernistă au un rol secundar față de un program editorial bazat pe educarea și informarea clasei muncitoare în general.

Totuși, cercetările mele legate de suprarealismul maghiar, care au documentat o activitate postbelică intensă, desfășurată în paralel cu eferescența suprarealistă de la București sau Brno, presupun o oarecare continuitate avangardistă de-a lungul anilor '30.² În această perioadă, centrul de greutate al avangardei

maghiare se mută într-o mare măsură către artele plastice și performative, având și o componentă literară desfășurată în exil, la Paris, prin dimensionismul lui Károly Tamkó Sirató. În acest cadru, față de perioada dominată de figura lui Kassák, devin importanți și alți artiști și teoreticieni conectați la diferite câmpuri culturale. În acest deceniu, literatura maghiară avangardistă sparge barierele literare în direcția performativității și propune un tip de „Lebenskunstwerk” generalizant.

În articolul de față, mă voi concentra asupra evenimentelor petrecute în Ungaria în această perioadă și asupra unor direcții care se conturează de fapt spre sfârșitul anilor '20, și au un grad ridicat de continuitate în deceniul următor. Ödön Palasovszky, poet și om de teatru care este cea mai apropiată „rudă” a lui Károly Tamkó Sirató în suprarealismul maghiar, era deja o figură importantă a avangardei maghiare în anii 1920. După cum a demonstrat în mod convingător Gábor Dobó în teza sa de doctorat, Kassák, care dorea să se întoarcă acasă după emigrarea sa la Viena spre mijlocul anilor 20, și Jolán Simon, soția lui, care asista la evenimentele artistice din Ungaria la acea vreme și îi raporta lui Kassák, îl vedeau pe Palasovszky ca pe un rival.³ Deși Palasovszky a publicat și ca poet, din cel

1. Pál Deréky (Hrsg.), *Lesebuch der ungarischen Avantgardeliteratur (1915-1930)*, Böhlau-Argumentum, Wien-Budapest, 1996.

2. Balázs Imre József, *A szürrealizmus története a magyar irodalmi mezőben*, Ráció, Budapest, 2021.

3. Dobó Gábor, *A Dokumentum című lap és a húszas évek európai*

mai cunoscut volum al său, *Punalua* (1926), reiese clar că a abordat textele poetice din direcția performativității, a teatrului experimental. Această abordare a însemnat că Palasovszky a fost unul dintre cei care au reușit să își continue experimentele artistice și în anii 1930. Ziarele și revistele din acel deceniu au relatat cu regularitate despre activitatea lui Palasovszky ca regizor și actor.

Orientarea operei lui Palasovszky poate fi considerată paradigmatică pentru situația și posibilitățile avangardei maghiare (și parțial internaționale) din anii '30, precum și pentru domeniile culturale care au fost influențate de suprarealismul internațional și au interferat cu acesta. În cultura maghiară, această perioadă este marcată, de asemenea, de apariția unor noi tipologii culturale: cultura muncitorească progresistă, cultura corporalității și cultura de masă, printre altele, iar opera lui Palasovszky poate fi considerată deschisă sau cel puțin permeabilă spre aceste sfere. În acest context, merită o analiză mai aprofundată și mai detaliată. În ceea ce privește nuanțele avangardiste și suprarealiste în special, mă voi limita la a evidenția câteva elemente ale abordării sale.

După cum a observat Gábor Dobó, „cele două grupuri se mișcau într-un mediu social asemănător și, indiferent de ceea ce afirmau, se poate deduce că se bazau pe un public și la un public cititor asemănător. [...] Grupurile de la Budapesta erau interesate de potențialul artistic al culturii de masă, în timp ce avangarda lui Kassák a pus accentul pe potențialul de formare socială al artei, dar ambele mișcări au folosit, de asemenea, codurile culturii de masă și au transmis un mesaj politic, așa că, din acest punct de vedere, ele nu se aflau deloc în opoziție una față de cealaltă.”⁴ Dobó a urmărit locațiile, spațiile și publicul pentru care artiștii în cauză și-au organizat evenimentele și a concluzionat că diferențele dintre cele două grupuri sunt mai mult legate de formarea unei imagini proprii decât de conținutul artistic sau abordările poetice. Publicul de bază pentru publicațiile ambelor grupuri era un public burghez și se așteptau ca acest public să fie prezent inclusiv la spectacolele lor – dar fiecare grup a încercat, de asemenea, să modeleze atitudini, chiar și din punct de vedere politic. Ödön Palasovszky, al cărui volum *Reorganizáció* (Reorganizarea) din 1924 a fost urmărit penal pentru „indecență”, „defăimare religioasă” și „agitație politică”, a avut la fel de multă experiență în ceea ce privește rezistența mediului politico-cultural

al vremii ca și Kassák, care a fost forțat să emigreze din Ungaria în 1919, și a rămas sub presiune și după întoarcerea de la Viena.

Structura poetică a textelor lui Palasovszky sugerează o prezență sintetică a unor tendințe, la fel ca în cazul multor autori din anii 1920. Pe alocuri, textele au un flux asociativ, adesea sinestezic, de imagini, ceea ce nu se bazează pe anorganicitatea montajului, ci mai degrabă pe un automatism suprarealist. De fapt, caracterul erotic, imaginarul iubirii libere și încărcătura politică a acestora este trăsătura dominantă a textelor. Pál Deréky rezumă astfel principalele caracteristici ale celei mai cunoscute opere a lui Palasovszky. „Poemul său, *Punalua*, poate fi considerat, pe bună dreptate, primul cântec erotic de masă din poezia maghiară.”⁵ Tocmai acest caracter de „cântec erotic de masă” este cel care ne conduce spre orizontul anilor 1930, orizont care devine din ce în ce mai proeminent în cultura maghiară în acest deceniu. Aceste evoluții pot fi comparate cu ceea ce se întâmplă în poeziile lui Geo Bogza sau Gherasim Luca în această perioadă sau cu teoretizările freudo-marxiste ale lui Paul Păun din anii 1934 și 1935, culminând în formula erotizării fără limite ale proletariatului din *Dialectique de la dialectique* la Gherasim Luca și D. Trost.

La sfârșitul anilor 1920, după ce experimentele avangardiste ale revistelor destinate unui public burghez s-au dovedit nesustenabile, Lajos Kassák și-a îndreptat atenția spre organizarea culturii muncitorești. Cercul Munka și revista *Munka* (1928-1939) erau instituții stângiste, cu un background social eterogen, iar limbajul artistic provenea, cum am afirmat deja, dintr-o gamă mai largă decât cea a avangardei, iar ambele foruri au arătat o creștere semnificativă a interesului pentru probleme culturale și sociale într-un sens mai larg decât activitățile strict artistice anterioare. Analizele activităților cercului au pus un mare accent pe performativitate (prin prezența în acest cadru al unor coruri de recitare, coruri de cântece populare, cultură corporală), dar interesul pentru inovațiile tehnice, cum ar fi fotografia, a fost, de asemenea, un element important. Pe lângă cercul lui Kassák, Dávid Szolláth, care oferă o descriere detaliată a mișcării corale de recital din acea perioadă, enumeră alte patru grupuri cu activități remarcabile, printre care trupele lui Ödön Palasovszky și corul de recital organizat de Aladár Tamás în cadrul revistei 100%.⁶ În octombrie 1933,

avantgárd folyóiratái: önleírás, kontextusok, modellek. Manuscris, teză de doctorat, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest, 2018. Internet: <https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/40482/dissz_Dobo_Gabor_irodalomtud_alairt.pdf>

4. *Idem*, 42.

5. Deréky Pál: *A vasbetontorony költői.* Argumentum, Budapest, 1992, 107.

6. Szolláth Dávid, *A kommunista esztétizmus esztétikája. A 20. századi magyar irodalom néhány munkásmozgalom-történeti vonatkozása,* Balassi, Budapest, 2011, 196–197.

Ministerul de Interne a interzis mișcarea, aparent din cauza suspiciunilor legate de conținutul politic și de contextul organizațional al corurilor.

În analiza sa complexă a culturii muncitorești din anii 1920 și 1930, Zsolt K. Horváth a arătat că programul de inventariere de motive populare al lui Lajos Vajda și Dezső Korniss, artiști plastici de o importanță remarcabilă pentru suprarealismul ulterior al Școlii Europene, era de fapt legat de spațiile emblematice ale clasei muncitoare: indirect, „colonia” și comunitatea Cercului Munka au motivat activitățile lor.⁷ K. Horváth a subliniat, de asemenea, că *Punalua* lui Palasovszky și stilul de viață exprimat în aceasta au avut un ecou puternic în cercul Munka – deși Kassák însuși, ca lider, a fost cel mai îndepărtat de aceste aspecte în comportament și în modul său de viață.⁸ Pe scurt, aceste imagini sunt legate de eliberarea sexuală, de critica instituției căsătoriei burgheze, și de programul de emancipare socială, precum și de relația strânsă dintre acestea. De fapt, este vorba despre poziția freudo-marxismului, care l-a preocupat în acești ani atât pe Attila József, cât și pe suprarealiști din anii 1930.

Când a apărut *Punalua* de Palasovszky, criticul anonim al revistei *Literatura* plasa deja publicația în acest cadru, în afara instituției căsătoriei burgheze europene, și, pe de altă parte, o asocia cu programul suprarealismului. Recenzentul era, de asemenea, conștient că *punalua* „este un termen sociologic; în limba malaeză înseamnă o formă de căsătorie care presupune o anumită formă de promiscuitate: soțul și rudele sale trăiesc într-o comunitate maritală cu soția și rudele ei de sânge. Iar volumul, care explodează în fața noastră cu pagina de titlu izbitoare și cu acest titlu sociologic: o serie de «poeme», dar complet eliberate de orice reguli tradiționale de formă sau de conținut ale poeziei – prima clipire a «suprarealismului» în limba maghiară.”⁹ În interpretările ulterioare, inclusiv în auto-interpretările lui Palasovszky, devine clar că sursa termenului *punalua* este într-adevăr literatura criticii sociale, în special Engels, care a folosit termenul inspirându-se din analizele antropologului Lewis Morgan. Contextul socio-politic a fost concretizat prin recitarea rituală a cuvântului sub forma unui cor de recitare, care a contribuit la efectul general, accentuând și mai

mult aspectul erotic al sonorității cuvântului: în actul de receptare, după cum Zsolt K. Horváth subliniază, „referința abia ascunsă la sexualitate sau la organul genital feminin a fost factorul decisiv; de aceea titlul a părut ofensator, de aceea pronunția sa a fost numită «amețire dionisiacă» și de aceea «conservatorii» au fost indignați.”¹⁰

Totuși, interpretarea lui K. Horváth ne încurajează să luăm în considerare și alte conotații ale cuvântului: „Punalua’ implică o formă de familie dorită – depășind modelul burghez al familiei închise și neutre – și, de asemenea, indică implicit sexualitatea burgheză ca fiind obiectul criticii sale.”¹¹ Merită să subliniem acest lucru deoarece, dacă privim suprarealismul ca fiind o concepție și o viziune, și nu o poetică, nu putem ignora faptul că scopul suprarealiștilor nu a fost să creeze opere de artă într-un cadru estetizant, ci au considerat că modul lor de viață, diferitele lor forme de a trăi libertatea, sunt o manifestare a suprarealismului.

Acest tip de experiență a suprarealismului și a lumii cotidiene nu este legat doar de poemul lui Palasovszky: acesta este motivul pentru care K. Horváth a numit în mod cuprinzător cultura muncitorească de la începutul anilor 1930 un „Lebenskunstwerk avangardist”.¹² În această cultură, nu doar imaginarul corpului erotic și nu doar critica moralității burgheze ipocrite sunt relevante. „Mijloacele culturii muncitorești, corul de recitare, corul muncitorilor, teatrul muncitorilor, erau, pe de o parte, cele mai distinse manifestări ale heteronomiei estetice, în măsura în care reprezentau politica conflictelor din mediul social. Pe de altă parte, conceptul de cultură muncitorească nu se limita la ideea burgheză de cultură (liniștită, solitară, așezată), ci se extindea și la domeniul exercițiului fizic, al exercițiului corporal, adică al „autoexprimării prin gest și prin mișcare în general”, a conchis cercetătorul. „Această abordare activă, corporală a culturii, această extensie a culturii, se baza voit sau involuntar pe experimentele lansate de Alice Madzsar și Valéria Dienes, și a fost dezvoltată în continuare de Etel Nagy, fiica adoptivă a lui Kassák, în perioada în discuție.”¹³ Prin urmare, în acest context cultural, raportarea la estetic s-a transformat într-un mod accentuat.

10. K. Horváth, *idem*, 63.

11. *Idem*.

12. K. Horváth Zsolt, *Szexuál-lélektani szubkultúra Budapesten. Szempontok a Törzs keletkezéséhez és politikai szocializációjához*, în *Mérei – élet – mű* (red. Borgos Anna – Erős Ferenc – Litván György), Új Mandátum, Budapest, 2006.

13. K. Horváth Zsolt, *Természetközelség és közösség a munkáskultúrában. Művelődés, testkultúra és politikum a horányi Telepen a két háború között*, Múltunk, 58.2 (2013), 143.

7. K. Horváth Zsolt, *Szubkultúrák forrásvidékén*, Fordulat, 2.7 (2009), 53.

8. K. Horváth Zsolt, *A munkáskalokagathia pillanata*, in „...fejünkéből töröljük ki a regulákat”. *Kassák Lajos, az író, képzőművész, szerkesztő és közszereplő* (red. András Gábor), PIM – Kassák Alapítvány, Budapest, 2010, 47–75.

9.***, *Ezeket a könyveket illik elolvasnia. Palasovszky Ödön: Punalua*, *Literatura*, 2.2 (1927): 52.

Sunt de discutat aici și problemele care se aflau pe agenda suprarealismului internațional în această perioadă. Aceasta este deja perioada celui de-al doilea manifest suprarealist (1929/1930), care marchează conflictele, dezbaterile și renașterea grupului în 1929. Publicațiile reprezentative ale grupului suprarealist în această perioadă au fost *Le surréalisme au service de la révolution* (1930–1933), care, prin numele său, arăta un angajament politic de stânga mai puternic decât publicațiile suprarealiste anterioare, și *Minotaure* (1933–1939), o revistă de tip mai clasic, mai adaptată la necesitățile unei prezențe pe piață și la nevoile de receptare ale unui public burghez. Tot în acest deceniu și jumătate, Breton (și, prin urmare, suprarealismul) a fost asociat cel mai strâns cu programele comuniste ale organizării sociale – Breton a aderat la Partidul Comunist în 1927, alături de Aragon și Éluard, iar în 1935 a venit momentul unei rupturi clare cu partidul. Cu toate acestea, reflecțiile sale ulterioare și relația sa cu Troțki indică faptul că nu renunță nici în această perioadă la conceptul de „artă revoluționară”, formativă din punct de vedere social. În paralel cu experimentele lui Breton, mai multe facțiuni suprarealiste rivale au fost active, iar în sens paradigmatic, trebuie menționată revista *Documents* (1929–1930) a lui Georges Bataille, care întărește la rândul său filonul „suprrealismului etnografic”, a cărui funcție în această perioadă era, de asemenea, subversivă și orientată spre o critică socială,¹⁴ iar faptul că viziunile păreau compatibile este demonstrat de noua colaborare dintre Bataille și Breton în cercul Contre-Attaque în jurul anilor 1935/36.

Relația dintre suprarealism și potențiala sa bază socială devine o problemă majoră la sfârșitul anilor 1920. După cum a observat Walter Adamson, care a analizat în detaliu relația lui Breton cu piața culturală și cu cultura de masă, pentru Breton, la sfârșitul anilor 1920, atât arta revoluționară, cât și libertatea „cercețării” suprarealiste erau importante, iar în aparițiile sale publice a condamnat într-un mod repetat marketizarea și comercializarea suprarealismului. În viziunea poetului, acest lucru ar fi amenințat mai ales pictorii sau autorii/membrii de grup care publicau proză în coloanele marilor ziare franceze, și care ar fi fost astfel absorbiți de instituțiile culturii burgheze. În același timp, Breton a încercat să evite și etichetele de frivolitate și divertisment, care amenințau cu o încadrare greșită a „jocurilor” suprarealiste și transformarea tehnicii *cadavre exquis* într-un joc de societate.¹⁵ Succesul excesiv al suprarealismului, în termeni

de piață și nu numai, nu ar fi fost în concordanță cu viziunea lui Breton: această problemă a fost abordată și în cel de-al doilea manifest suprarealist. În 1935, Walter Benjamin demonstrase deja că, pe de o parte, condițiile de receptare codifică semnificațiile operelor de artă și, pe de altă parte, că receptarea colectivă are un potențial considerabil:

„Posibilitatea tehnică de a reproduce opera de artă modifică raportul masei cu arta. Atitudinea reacționară față de o pictură de Picasso, de pildă, se schimbă în una progresistă față de un film cu Chaplin.. [...] Dar pictura nu poate fi obiectul unei receptări colective simultane, cum a fost dintotdeauna cazul arhitecturii, un timp cel al poemului epic sau în zilele noastre cel al cinematografului.. [...] Cu toate că picturile au început să fie expuse în fața masei în galerii și saloane de expoziții, nu a existat nici o modalitate prin care masele ar fi putut să organizeze și să controleze receptarea lor. De aceea, același public care avea o reacție progresistă la un film burlesc va reacționa într-un spirit reacționar la suprarealism.”¹⁶

Această ultimă observație este în concordanță cu evidențierea în Ungaria a practicilor deja menționate în legătură cu Palasovszky sau cu Cercul Munka, și anume orientarea inovațiilor care transcend strategiile burgheze, tăcute și solitare de receptare a artei, prin intermediul caracterului performativ, de grup și comunitar.

Astfel, Breton avea două căi de urmat pentru a se conecta la agenda democratizării culturii. Un punct de plecare a fost ideea că munca de creație ar trebui să fie accesibilă tuturor – parafrazându-l pe Lautréamont/Isidore Ducasse („La poésie doit être faite par tous. Non par un.”), care ținea cont de sensibilitatea fiecăruia. Această idee a fost preluată programatic și de către suprarealiști, dar pornind de aici, ei nu se orientau spre organizarea unor cercuri de creație laice, ci spre utilizarea „profesională”, dar la o scară mai largă, a tehnicilor deja dezvoltate de suprarealiști (în conformitate cu principiul suprarealist al „cercețării”). Acest proiect de democratizare a înlocuit astfel, de fapt, conceptul romantic al geniului cu un moment de cunoaștere și de orientare critică, educând și dezeducând prin „cercețarea” suprarealistă, în spiritul unui principiu universal al creativității, care, la rândul său, trebuie să fie ținut sub control profesional (și aici se ascunde paradoxul democratic/elitist al suprarealismului).

14. James Clifford, *On Ethnographic Surrealism*, Comparative Studies in Society and History, 23.4 (1981): 539–564.

15. Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes. Modernism's*

Resistance to Commodity Culture in Europe, University of California Press, Berkeley, CA, 2007, 264–304.

16. Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în WB, *Iluminări*, Ed. Idea, Cluj, 2002, 123–124.

Cealaltă cale, din cauza inevitabilității instituționalizării, s-a îndreptat spre piață și divertisment (a se vedea proiectul *Minotaure* și expozițiile de artă suprarealistă din ce în ce mai populare din anii 1930) – în care artiștii nou-intrați ai mișcării, precum Salvador Dalí, au jucat un rol important. Încercarea eșuată a lui Breton de a găsi spații noi, neexperimentate până atunci, pentru opera suprarealistă în cadrul mișcării comuniste, l-a readus astfel în contextul unei arte de stânga mai difuze din a doua jumătate a anilor 1930, care, cu toate acestea, nu a putut dezvolta un cadru instituțional radical decât un protest împotriva spiritului industriei de divertisment și a trebuit să opereze în cadrul structurilor de piață existente. În același timp, compromisul a permis utilizarea culturii populare – filme, romane de groază, seria Fantômas etc. – ca sursă a efectului dislocant al „miraculosului” în sens suprarealist, fără însă a conduce suprarealismul însuși în direcția divertismentului.¹⁷

Rezumarea acestei dinamici a fost necesară în contextul evoluțiilor din câmpul literar maghiar din anii 1930 pentru identificarea mai exactă a dilemelor care arată că opțiunile de schimbare a carierei avangardiștilor maghiari sunt analoge cu cele din avangarda internațională. Accentul plasat pe cultura muncitorilor din întreaga lume este legat de încercările avangardei de a se democratiza și de a deveni un *Lebenskunstwerk*. Perioada de înflorire a culturii populare sau de masă din acest deceniu ar putea fi văzută deci ca un punct de referință în ceea ce privește cultura corporală și modelele de sexualitate în contextul unui sistem maghiar de norme comportamentale încă rigide și patriarhale. Din acest punct de vedere, se poate observa că domeniile de activitate ale avangardei nu au dispărut neapărat în anii '30 și putem regăsi urmele acestora în medii care au fost mai puțin studiate în spațiul cultural maghiar din punct de vedere istorico-literar – și anume, artele performative și cultura de masă.

De exemplu, Imre Pán, care fusese asociat anterior cu suprarealismul anilor '20, a editat o nouă revistă în 1931 cu titlul *Index. Az új kultúrtörvények lapja* (Index. Revista noilor aspirații culturale), din care au apărut trei numere. Caracterul revistei era la fel de departe de vizualitatea avangardistă sau un focus pe artă ca și revista *Munka* a lui Kassák: era mai degrabă definit de articolele pe teme culturale și artistice mai generale, discutând și probleme sociale.

Árpád Mezei, teoreticianul avangardist care se va converti la suprarealism într-un mod accentuat

abia în anii '40, a scris pentru *Index* studii teoretice de mare anvergură, sub titlul de serie *Schițe ale unei noi epistemologii* – studiile individuale sunt intitulate: *Instinct și rațiune*; *Critica științelor*; *Definiția generală a realității*. Deși stilul și bibliografia lui Mezei au fost departe de orientarea suprarealistă, aceste articole sunt fără îndoială, așa cum sugerează titlurile, manifestări specifice ale aceleiași „cercetări” și activități critice pe care suprarealiștii parizieni le desfășurau în proiectul lor epistemologic. Mezei a pornit de la constatarea că avem tendința de a identifica individul cu propriul său fragment, în timp ce, de fapt, acesta poate suferi transformări semnificative pe parcursul ciclului său de viață (exemplele sale sunt analogii între ciclul de viață al insectelor și fluturilor și dezvoltarea individului uman), astfel încât unele dintre frazele sale sunt deosebit de relevante și în contextul viziunii suprarealiste asupra omului: „individul [...] este o figură simultană a dezvoltării succesive a lumii. [...] Toate sistemele axiomatice apar mai întâi în succesiune și apoi se condensează într-o figură simultană, individul. Din faptul că apare și o formă centrală semisimultană, semisuccesivă (pe care am numit-o individ ciclic), am dedus toate fenomenele instinctive.”¹⁸ Totuși, Mezei critică în mod explicit abordarea reduționistă a marxismului și a psihanalizei, menținând pretenția de a extinde limitele cunoașterii. Dar faptul că el consideră marxismul și psihanaliza drept cele mai importante abordări contemporane paradigmatică este în sine semnificativ.

Imre Pán va fi autorul revistei care îndeamnă la o observație reflexivă a amănuntelor lumii contemporane, a formelor moderne de viață. Câteva exemple de subiecte ale articolelor scurte din revistă sunt: *Literatura maghiară a afișelor*; *Împotriva satirei*; *Curriculum școlar oficial*; *Poet și om politic*. Se poate observa că *Index* a abordat probleme de pe agenda momentului, pe un plan cât mai general posibil.

În continuare, Imre Pán s-a orientat spre sfera pieței culturale, activând în domeniul divertismentului și jurnalismului. Cu toate acestea, reflecția asupra lumii vedetelor și a lumii filmului, afirmarea naturii eliberatoare a culturii corpului și includerea câtorva producții experimentale pe paginile revistei sale cinematografice *Sztár* au rămas un element constant în opera sa, păstrând astfel puncte de legătură cu suprarealismul perioadei. Am discutat evoluțiile vieții lui Pán în anii '30 și inovațiile revistei *Sztár* (care a rămas în logica culturii de masă), care a apărut neîntrerupt între

17. Adamson, *idem*.

18. Mezei Árpád, *A valóság általános meghatározása*, *Index*, 1931. november–december, 14–16.

1937 și 1940, în studii separate,¹⁹ iar aici mă voi limita să repet concluzia investigației: opera sa din această perioadă este la fel de mult legată de transmiterea unor fenomene noi (independența, „femeia americană”), mijloace de comunicare (radio, film) și atitudini (imaginea corporală eliberată de inhibiții), considerate progresiste, ca și în celelalte straturi ale operei sale de o viață. Publicațiile lui Ödön Palasovszky din anii '30 și '40 au și ele un strat similar: a publicat două articole de reflecție despre cultul starurilor de la Hollywood în suplimentul *Pesti Hírlap*, respectiv *Képes Vasárnap*, iar în anii '40 a publicat mai multe articole și povestiri satirice în *Tolnai Világlapja*, clasificate drept „utopii” și care ridicau posibilitatea unei alte ordini sociale.

În ceea ce privește tranziția suprarealistă din anii '30 și '40, episodul prezenței lui Marcel Jean în Ungaria între 1938 și 1945 se evidențiază și va aduce o contribuție majoră la conturarea orientării intelectuale a Școlii Europene (cu fondatori ca Mezei, Pán

sau Kassák). Jean a sosit în Ungaria ca membru cu drepturi depline al grupului suprarealist parizian și, în calitate de actor amator și organizator de greve și mișcări politice de stânga, avea o experiență similară cu cea a membrilor Cercului Munka de la Budapesta. Deși opera sa, inclusiv volumul *Mnésiques*, publicat în 1942 în Ungaria,²⁰ s-a dezvoltat în limba franceză și în această perioadă, prezența sa în Ungaria l-a legat fără îndoială tot mai mult de domeniul cultural maghiar.

În concluzie, putem afirma că aparenta clasicizare a literaturii avangardei în anii 1930 poate fi văzută dintr-un alt unghi dacă luăm în considerare efervescența avangardistă ulterioară a anilor '40. Putem identifica astfel metodele prin care spiritul avangardist a supraviețuit de-a lungul anilor '30 în cultura corporală și performativă, într-un spirit de viață care s-a manifestat temporar pe scene culturale alternative, neincluse în istoriile mainstream ale literaturilor central- și est-europene.

19. Balázs Imre József, *A magyar Hollywood mellékbolygói. Kulturális átjárások Pán Imre Sztár magazinjában*, *Korunk*, 24/III.1 (2013), 105–113; Balázs Imre József, *A vadon ördögéből a préri angyala. Adaptációról a Sztár magazinban*, *Korunk*, 28/III.3 (2017), 53–56.

20. Marcel Jean, *Mnésiques. Essai avec trois dessins de l'auteur*, Hungária, Budapest, 1942.

Marija Nenadić

SUPRAREALIȘTII DUPĂ SUPRAREALISM SAU REVOLUȚIA CARE NU ȘI-A MÂNCAT FIII

SYNOPSIS

This paper focuses on destinies of surrealist writers from Yugoslavia, looking into their (successful) attempt to transfer their fight from literature to action, thus bringing to life the idea of surrealism in the service of revolution. And these writers truly did serve the revolution!

Fiecare avangardă a dispărut într-un fel – unele au fost întrerupte brusc și violent, cu instaurarea regimului comunist și impunerea realismului socialist, altele au dispărut în tăcere, aproape neobservat. Dar există o avangardă care a avut un destin diferit, o avangardă care a parcurs drumul de la anarhie la putere, totul datorită unei „găscuțe mișto” – cum o numeau istoricii literari – grupul suprarealiștilor iugoslavi. Ei au reușit, aproape magic, să-și construiască și să mențină o imagine a scriitorilor avangardiști pe aproape tot parcursul al secolului XX, deținând în același timp funcții înalte în nomenclatura oficială a regimului comunist.

Introducerea suprarealismului în lumea literaturii iugoslave începe cu mult, aproape cu un deceniu, înaintea formării oficiale a grupului suprarealist. Primul pas îl face tânărul student al filozofiei la Sorbona, Dušan Matić, care în vacanța de vară în anul 1920 aduce acasă, la Belgrad, „rețeta suprarealistă” de a face literatură, propusă de André Breton. Nici doi ani mai târziu, la începutul anului 1922, tânărul acum absolvent Matić își va găsi primii colegi: pe Marko Ristić și pe Milan Dedinac, care înființează revista pentru literatură, artă și filozofie „Putevi” („Drumuri”). Această revistă va fi primită ca „un joc al domnilor” – vizând pe cei care acolo semnează și publică; de altfel,

toți membrii ai viitorului grup suprarealist erau „[...] gotovo isključivo deca iz beogradskog građanskog sloja ili pak iz intelektualne sredine iz unutrašnjosti koja im je mogla pružiti solidno obrazovanje, podsticano i razvijeno u francuskim školama, za vreme i posle rata.”¹ „Putevi” vor exista până în 1924, dar lupta pentru suprarealism nu se oprește; Marko Ristić înființează o nouă publicație – „Svedočenje” („Mărturii”), unde grupul inițial se lărgește cu încă un nume: Aleksandar Vučo. În primul număr al publicației, Marko Ristić va fi primul din literatura iugoslavă care scrie despre suprarealism, publicând o recenzie la volumul lui André Breton, *Manifeste du surréalisme*; astfel devenind, neoficial, conducătorul grupului suprarealist,

1. „[...] aproape exclusiv copii din Belgrad sau din mediul intelectual din provincie, care a putut să le ofere o educație solidă, motivată și dezvoltată în școlile din Franța în perioada războiului sau imediat după terminarea acestuia.” Vučković, Radovan (2011): *Poetika srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, p. 364; într-adevăr, aproape toți erau din familii înstărite: Aleksandar Vučo și Konstantin (Koča) Popović proveneau din familia de negustori, Dušan Matić a fost fiul unui funcționar, Marko Ristić era copilul judecătorului, Milan Dedinac și Mladen Dimitrijević (frați) erau copiii unui ofițer, Vane Živadinović-Bor a fost fiul unui medic, Đorđe Kostić provenea din familia de preoți; singurul care spunea că provine dintr-o familie săracă a fost Oskar Davičo, fiul unui contabil, care, totuși, era și el student de limbă și literatură franceză la Sorbona...

încă neconstituit. Toată perioada 1920-1929 va fi numită „pre-suprarealistă”², iar istoricii și criticii literari vor căuta o legătură între *expresionism*³ și *suprarealism* pentru a explica decada în care suprarealismul este în aceleași timp și promovat și inexistent, ca mișcare, în literatură avangardistă iugoslavă⁴, în mare parte invocând textele scrise de Marko Ristić înaintea anului 1929, când acesta va încerca să argumenteze existența acestei relații pentru a da o validare a suprarealismului în spațiul iugoslav și pentru a-l prezenta ca o continuare firească a expresiilor literare anterioare. După 1929, când mișcarea suprarealistă și oficială se instaurază pe planul literar iugoslav, scriitorii suprarealiști vor nega toate *-isme*le precedente, refuzând orice legătură cu ele.

Oficial, grupul suprarealist se va constitui în data de 30 noiembrie 1929⁵, în apartamentul lui Aleksandar Vučo⁶, istoricii literari numindu-l „suprarealismul celor treisprezece”: Marko Ristić, Aleksandar Vučo, Dušan Matic, Milan Dedinac, Đorđe Jovanović-Jarac, Đorđe Kostić, Oskar Davičo, Kosntantin Koča Popović, Vane Živadinović-Bor, Radojica Živojinovi-Noje, Branko Milovanović, Mladen Dimitrijević, profesor Petar Popović. Expresia lor va fi aproape complet influențată de modelul francez, dar se va simți și o influență expresionistă, în timp ce burlescul și ludicul dadaist

2. Această perioadă este considerată pre-suprarealistă din cauza textelor semnate de Marko Ristić, unul dintre viitorii membri ai grupului suprarealist iugoslav, în care se prevestește și propagă suprarealismul. (conf. Tešić, Gojko (2009): *Srpska književna avangarda. Književnoistorijski kontekst (1902-1934)*, Beograd: Službeni glasnik, p. 403-434)

3. Istoricii și criticii literari din Iugoslavia au optat să folosească termenul de *expresionism* pentru a denumi grupul a mai multor *-isme*: futurism, dadaism, zenitism etc., considerând că toate aceste *-isme* au la baza lor *expresionism*.

4. Există diferite încercări de a argumenta și de a găsi dovezi pentru a justifica relația expresionism-suprarealism: „Najvažnija bliskost ekspresionizma i nadrealizma nije u psihičkom automatizmu i apologiji nesvesnog i iracionalnog, već u različitom shvatanju funkcije snova u oblikovanju proznog diskursa.” („Cea mai importantă apropiere între expresionism și suprarealism nu este în automatismul psihic și apologia inconștientului și iraționalului, ci în înțelegerea diferită a funcției viselor în formarea discursul prozei.”), Stojanović Pantović, Bojana (1998): *Srpski ekspresionizam*, Novi Sad: Matica Srpska p. 23.

5. Manifestul lor va fi publicat și în „Le Surréalisme au service de la Révolution”, nr. 3, 1930, p. 30-32, sub titlul *Belgrade, 23 Décembre 1930*.

6. „U stanu Aleksandra Vuča, u sredu, 30. novembra [1929], i zvanično je osnovana nadrealistička grupa u Beogradu.” („În apartamentul lui Aleksandar Vučo, miercuri, 30 noiembrie [1929], și oficial s-a fondat grupul suprarealist la Belgrad”) Popović, Radovan (2009): *Sjajno društvanje*, Beograd: Službeni glasnik, p. 55.

va fi evitat. Vučković și definește curentul suprarealist sârb ca fiind unul al modernismului moderat, bazat pe forma scrierii lui Rimbaud, o scriere mai degrabă metaforică și formală, aproape strictă și disciplinată⁷. Mișcarea „celor treisprezece” va cuceri repede spațiul literar iugoslav, publicând manifeste, texte programatice, critică literară... menținând o legătură destul de strânsă cu mișcarea suprarealistă din Franța, având prieteni printre suprarealiștii francezi încă din perioada lor de studii⁸.

Mișcarea va avea o viață scurtă; deja din 1931 începe destrămarea, iar din 1932 grupul nu mai există. Criticii literari de obicei spun că aici se termină perioada avangardistă în Iugoslavia, alții sunt mai îngăduitori și citează anul 1934⁹, dar... Destrămarea grupului și încetinirea activității lor (dar nu și dispariția completă) pe plan literar nu se întâmplă din cauza oboselii, dezinteresului sau abandonării direcției suprarealiste; acești scriitori își strămută lupta de pe planul literar spre planul social. Primul care intră în atenția autorităților este Koča Popović, care se va alătura studenților din Belgrad (1931) și va semna o cerere adresată rectoratului Universității, prin care se solicită organizarea unor alegeri pentru o asociație studentescă, ca aceasta să fie reprezentată în martie la congresul studenților din țările Mici Antante din București¹⁰. Pentru această „indiscreție” nu sunt mari repercusiuni; dar astfel a început o luptă care nu va schimba doar cursul literaturii și a scriitorilor, ci și destinul unui întreg stat.

În 1932 Oskar Davičo, pe atunci profesor de limba franceză, va fi arestat pentru propagarea ideilor marxiste printre elevi și va fi condamnat la 5 ani de închisoare. Đorđe Jovanović e arestat pentru aceeași crimă. În decembrie, Koča Popović e arestat, alături de un grup de studenți, pentru distribuirea pliantelor împotriva regelui. Đorđe Jovanović și Koča Popović vor petrece mai mult de 6 luni în arest; pe 17 iunie vor primi sentințe: Jovanović va fi condamnat la trei ani de închisoare, iar Popović va fi eliberat¹¹. Lupta celor trei-

7. Vučković, Radovan (2011): *Poezija srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik, p. 320

8. v. publicația „Le Surréalisme au service de la Révolution”.

9. v. Tešić, Gojko (2009): *Srpska književna avangarda. Književnoistorijski kontekst (1902-1934)*, Beograd: Službeni glasnik

10. Popović, Radovan, *op.cit.* p. 68

11. v. Crevel, René, *La terreur blanche chez les «amis de la France» Des surréalistes yougoslaves sont au bain*. în „Le Surréalisme au service de la revolution”, nr. 6, 15 mai 1933, p. 36-39. În același număr găsim și o intervenție semnată de Marko Ristić la ancheta «*L'humour est-il une attitude morale?*» (*L'humour, attitude morale*, p. 36-39), iar în rubrica *Correspondance* Vane Bor trimite o scrisoare *À Salvador Dali* (p. 46-47), semnând „Professeur à l'Université de

sprezece continuă și pe plan literar; de exemplu, Marko Ristić va publica „Protiv modernističke književnosti” („Împotriva literaturii moderniste”) ¹² în publicația lor *Nadrealizam sada i ovdje* ¹³ (*Suprarealismul acum și aici*): „Površno buntovništvo iza koga se krije samo ambicija, koristoljublje, neizlečiva odanost jednom svetu laži i novca, i koje ubrzo pokazuje svoje pravo lice, identično sa licem starosedeoaca, jer to je buntovništvo značilo samo: Molim vas sklonite se s te fotelje, da sednem ja. Jer fotelja je u stvari vrlo ugodna.” ¹⁴, dar ideile marxiste / comuniste încep să se resimtă din ce în ce mai puternic în textele lor programatice literare.

Urmează ani tulburi: Koča Popović și Oskar Davičo devin membri ai partidului comunist aflat în ilegalitate; Davičo iese din închisoare în 1937 și continuă cu propagarea comunistă, ascunzându-se pe la prieteni pe tot teritoriul Iugoslaviei, iar Popović va fi arestat în 1935 împreună cu alți 150 de comuniști într-o razie asupra Comitetului provincial al Partidului Comunist Iugoslav. Eliberat, Koča Popović pleacă în Spania în 1937, luptând în războiul civil și ajungând la grad de locotenent. Dušan Matić și soția sa vor fi arestați în 1938 pentru propagarea comunismului... În continuare scriu, dar nimic (sau aproape nimic) nu va fi publicat – literatura lor este interzisă.

Anii celui de-al Doilea Război Mondial nu vor aduce o schimbare în coeziunea acestui grup al suprarealiștilor, care în continuare țin legătura unii cu ceilalți (numărul scrisorilor și mesajelor pe care le trimit este enorm), deși nu se mai află împreună, la Belgrad. La începutul războiului, pe la finele anului 1939, Koča Popović se întoarce în Iugoslavia și se alătură partizanilor, grupul luptătorilor împotriva nemților alcătuit de comuniști și condus de Josip Broz Tito, iar din 1942 acestui grup se alătură și Đorđe Jovanović-Jarac; Oskar Davičo va fi prins și dus într-un lagăr evreiesc (Lombardia), iar în 1943, după ce este eliberat, se alătură și el partizanilor; Dušan

Madrid, ex-ambassadeur à Berlin”.

12. Ristić, Marko (1932): *Protiv modernističke književnosti*, „Nadrealizam sada i ovdje”, nr. 1-2, ianuarie, 1932, p. 42-46

13. Publicație de scurtă durată a grupului celor treisprezece, având în total 3 numere în perioada 1931-1932. Încetarea apariției este considerată data la care și mișcarea suprarealistă iugoslavă se termină, deși în 1934 începe să apară revista „Danas” („Azi”) la care vor contribui aproape toți suprarealiștii, menținându-și forma și direcția expresiei din perioada „oficial” suprarealistă.

14. „Revolta superficială în spatele căreia se află doar ambiție, lăcomie, loialitatea incurabilă pentru o lume de minciuni și bani, și care foarte repede își arată adevărata sa față, fața identică a băștinașilor, pentru că rebeliunea însemna doar: Vă rog să vă mișcați din fotoliu ca să mă așez eu. Pentru că fotoliul este de fapt foarte confortabil.” *ibidem*, p. 45.

Matić și Milan Dedinac vor fi la fel în lagăre (Matić în lagărul din Belgrad, Dedinac în Germania), iar după eliberare (1943-1944) se vor ascunde la Belgrad; Marko Ristić va fi arestat și apoi expulzat la Belgrad... Đorđe Jovanović-Jarac va fi ucis într-o ambuscadă a trupelor croate (numiți *nedićevci*), iar Radojica Živojinović-Noje își pierde viața în timpul eliberării Belgradului (1944). Vane Bor se va refugia în Anglia și prietenii lui suprarealiști vor refuza să mai intre în contact cu el după terminarea războiului, considerându-l un laș și trădător al cauzei nobile – de la literatură să treci la acțiune. Din 1944 începe o nouă eră, iar din cei treisprezece au mai rămas zece...

Cu instaurarea comunismului, suprarealiștii prind un nou avânt. Dintre cei zece rămași, de acest nou regim aflat la guvernare cel mai mult vor beneficia Koča Popović, Marko Ristić, Oskar Davičo, Aleksandar Vučo, Dušan Matić și Milan Dedinac. Ei vor influența nu doar viața culturală a noului stat, ci și viața politică: Koča Popović se va ridica până la rangul generalului în armată și va ocupa postul de ministru al afacerilor externe, fiind declarat în 1953 erou național. Marko Ristić va fi ambasadorul Iugoslaviei în Franța din 1945 până în 1953, apoi va prelua funcția de președinte în Comisia pentru legături culturale cu străinătate. Aleksandar Vučo va conduce nou-înființata Editură a Statului Iugoslav, ca apoi să devină parte a Comitetului de cenzură (din 1950, alături de Milan Dedinac și Oskar Davičo) și directorul „Zvezda Film”, dedicându-se complet acestuia. Din 1951 și Ristić și Davičo devin membri corespondenți ai Academiei. Dušan Matić este decanul nou-înființate Academii pentru artă teatrală, iar Milan Dedinac este președintele Teatrului Național Iugoslav; după întoarcerea lui Marko Ristić din Franța, Dedinac va fi trimis la ambasada din Paris, pe post de consilier pentru cultură. Oskar Davičo va fi inițial secretarul general al Uniunii Scriitorilor (1944), el fiind cel care va fi însărcinat să scrie Statutul și programul Uniunii ¹⁵; nu trece mult (1947) și se declară „scriitor profesionist”, abandonează postul de jurnalist, și din acel moment fiecare volum al său va primi cel puțin un premiu național...

Suprarealiștii conduc acum țara. Publică mult, înființează reviste, scriu și literatură și texte programatice, dar și cele politice și mai ales ideologice ¹⁶, îndru-

15. Cf. Popović, Radovan, *op.cit.* p. 124, Davičo va spune că Statul pe care l-a scris este de fapt programul și Statutul Uniunii din USSR, el doar înlocuind USSR cu Iugoslavia; Statutul a fost acceptat fără amendamente...

16. Paralel cu propria creație literară, apar și diferite reportaje de pe șantiere, textele despre marxism și creații literare dedicate Partidului Comunist Iugoslav sau partizanilor. De exemplu, în

mând dezvoltarea vieții culturale și literare. Cu toate acestea, față de situația în alte țări aflate sub regimul comunist, va exista un oarecare nivel de critică – recenziile pentru operele lor nu sunt întotdeauna pozitive, deciziile lor nu sunt mereu acceptate fără comentarii negative. Și statul menținea această idee a egalității, susținând că nu există o „elită” protejată – în 1951 Marko Ristić și Oskar Davičo au fost propuși ca membri titulari ai Academiei, dar nu au primit suficiente voturi; Oskar Davičo a fost de mai multe ori dat în judecată, ba chiar și condamnat, pentru mici și mari scandaluri pe care le provoca prin Belgrad, rămânând fidel imaginii sale de anarhist și scandalagiu din perioada interbelică. Totuși, nimeni nu-și va face iluzii despre acest grup, care se afla la putere; Radovan Popović notează un astfel de episod: „Na premijeri, u prvom redu sedeli su jedan do drugog pisci nadrealisti: Koča Popović, Marko Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Milan Dedinac... svi koji su potpisali nadrealistički manifest, oni koji su se zavetovali tridesetih godina da neće prihvatiti nikakve položaje, nikakvu vlast, funkcije... (Publika se, kako su zabeležile novine, na te reči gromoglasno smejala...)”¹⁷. Este vorba de o prezentare scenică a Almanahului suprarealist *Nemogućće*¹⁸ (*Imposibil*), în 1960 în teatrul Atelje 212, scenariu fiind făcut pe versurile semnate de Aleksandar Vučo, Milan Dedinac, Dušan Matić, Marko Ristić...

Singurul membru al acestui grup care va anunța moartea suprarealismului va fi Oskar Davičo; în 1958, vorbind despre poeziile lui Marko Ristić și noul său volum *Nox microcosmica*, spune: „Cena je plaćena: nadrealizam ne postoji. Niko tu više to nije. Ni Marko Ristić koji je izdao ovu jedinu knjigu svojih pesama. Niko ih više tako ne piše. Traži se drugo.”¹⁹. Deși acest

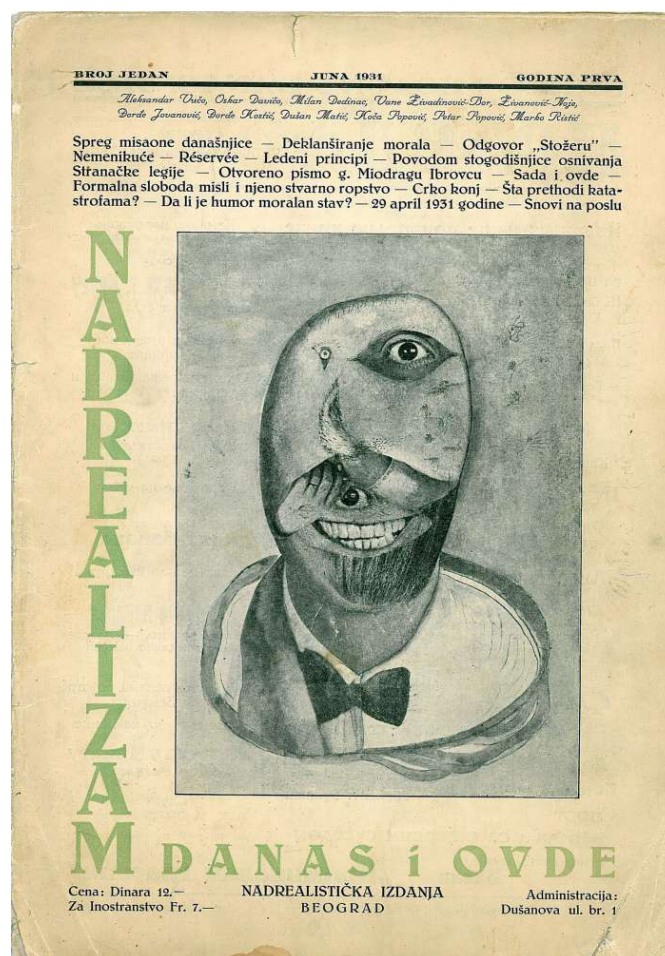
anul în care țara este vizitată de Aragon și soția sa Elsa Triolet (1947), la invitația noului ambasador al Iugoslaviei Marko Ristić, Oskar Davičo este premiat de Comitetul pentru cultură și artă al RFPJ pentru volumul de reportaje *Printre partizanii lui Marx*. Pe de altă parte, în 1952, Oskar Davičo publică romanul *Poezia*, scris în stilul fluxului conștiinței, departe de stilul rigid al realismului socialist... și pentru acest roman este premiat de Uniunea Scriitorilor din Iugoslavia.

17. „La premieră, în primul rând au stat unul lângă altul scriitorii suprarealiști: Koča Popović, Marko Ristić, Dušan Matić, Aleksandar Vučo, Milan Dedinac... toți cei care au semnat manifestul suprarealist, cei care au jurat în anii treizeci că nu vor accepta nici o poziție, nici o putere, funcție... (Publicul, cum au notat ziarele, la aceste cuvinte a râs în hohote...)” Popović, Radovan, *op.cit.* p. 178.

18. Acest almanah a apărut înainte de „Nadrealizam sada i ovde”, în 1930.

19. „Prețul e plătit: suprarealismul nu există. Nimeni nu mai e acolo. Nici Marko Ristić care a publicat aceast unic volum al

comentariu la volumul de poezie publicat de Marko Ristić ar putea duce la o destrămare a relațiilor în interiorul grupului sau la o schimbare radicală a direcției pe care o avea literatura, acest lucru nu s-a întâmplat²⁰. Grupul a rămas la fel de apropiat ca în perioada interbelică; existau certuri, bârfe, chiar și înjurături în interiorul grupului, dar dacă unul dintre ei era atacat din afară – ei se apăreau împreună, lăsând la o parte toate neînțelegerile și supărările pe care le aveau. Erau ca o familie unită dar disfuncțională, Radovan Popović comparându-i cu familia Forsythe a lui John Galsworthy.



poeziilor sale. Nimeni nu mai scrie așa. Altceva se caută.” Oskar Davičo *apud*. Popović, Radovan, *op.cit.*, p. 166.

20. Pentru a evita orice imagine trunchiată sau falsă a vieții literare din Iugoslavia, trebuie menționat că expresia artistică era una plurivocală: există realismului socialist (Branko Ćopić), realismul istoric (Ivo Andrić), se menține o direcție modernistă influențată de avangardă, mai ales de expresionism și suprarealism (Vasko Popa, Miodrag Pavlović)... După greva studenților din 1968, încep să apară grupuri care se declară „neo-avangardiști”. Cel mai mare grup, primul care și oficial declară noua direcție „neoavangardistă” este Tribina Mladih (Tribuna Tinerilor) din Novi Sad.

Această familie, ajunsă la poziții importante, cu posibilitatea de a lua decizii vitale pentru viața literară și culturală, nu se închide în „turnul de fildeș”, nu se izolează și nici nu sabotează. Își asumă conștiincios rolul primit și se dedică îndrumării și sprijinirii tinerilor scriitori. Oskar Davičo, Milan Dedinac și Marko Ristić au luat încă de la începutul anilor '50 sub aripa lor „tânăra generație”, acordând o atenție specială mai ales lui Vasko Popa²¹. Totuși, Dušan Matić, Oskar Davičo și Milan Dedinac au fost cei mai dedicați tinerilor: organizau în apartamentele lor întâlniri, îi promovau și publicau, participau și răspundeau la invitațiile tinerelor grupări și ale studenților. Prin

această deschidere față de tineri, conștient sau nu, ei au continuat existența, dacă nu a avangardei, atunci a spiritului avangardist; viața literară din perioada comunistă în Iugoslavia va fi la fel de colorată, boemă și efervescentă ca și cea din perioada interbelică.

Poate că Oskar Davičo a pus punct existenței suprarealismului și, indirect avangardei, prin comentariul său la volumul lui Marko Ristić, dar acești scriitori se vor considera, cu toții, până la moarte, drept scriitori suprarealiști²². Și vor rămâne fideli regimului comunist, susținând partidul pe tot parcursul vieții²³. Suprarealismul e mort, trăiască suprarealiștii!

Bibliografie:

Almanah „Nemoguće”, 1930.
 „Nadrealizam sada i ovdé”, nr. 1-3, 1931-1932.
 Crevel, René (1933): *La terreur blanche chez les «amis de la France» Des surréalistes yougoslaves sont au bain.* în „Le Surréalisme au service de la révolution”, nr. 6, 15 mai 1933, p. 36-39.
 Popović, Radovan (2009): *Sjajno društvanje*, Beograd: Službeni glasnik.
 Ristić, Marko (1932): *Protiv modernističke književnosti*, „Nadrealizam sada i ovdé”, nr. 1-2, ianuarie, 1932, p. 42-46.

Stojanović Pantović, Bojana (1998): *Srpski ekspresionizam*, Novi Sad: Matica Srpska.
 Tešić, Gojko (2009): *Srpska književna avangarda. Književnoistorijski kontekst (1902-1934)*, Beograd: Službeni glasnik.
 Vučković, Radovan (2011): *Poezija srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik.
 Vučković, Radovan (2011): *Poetika srpske avangarde*. Beograd: Službeni glasnik

21. În 1953 Vasko Popa va fi numit secretarul Societății pentru colaborare culturală Iugoslavia-Franța, membrul consiliului de administrație fiind Marko Ristić; opera lui Vasko Popa este și azi comentată prin prisma influenței suprarealismului, criticii literari punând-o sub influența directă a acestui –ism.

22. În 1988 Oskar Davičo va declara că e „omul acestui secol” și că datorează mult „primei mele iubiri – suprarealismului”, cf. Popović, Radovan, *op.cit.*, p. 246.

23. Koča Popović devine membru Președinției Federației, dar va da demisia la toate funcțiile în 1972; niciodată nu a fost oficial clarificată natura și cauza rupturii relației cu Tito, dar nu au existat nici repercusiuni în urma acestei decizii. Până la decesul său în 1992 Popović a crezut cu tărie în ideologia comunistă și ideea Iugoslaviei.

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 to literature, with the terms "concordance" and "correlative parallelism". But the daring theoretical writings from Belle Epoque 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 Epoque, 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 typographique². La dissémination fulminante

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

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

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 :

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, p. 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.

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. En 1895, le nabi hongrois et son ami James Pittcairn-Knwoles 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,

10. *Ibidem*, p. 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.

rédiçant 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 » 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.

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, p. 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*.

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 défaites qui laissent l'inconscient inonder la raison. De plus, la ceinture défaite 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 Satouillet utilisait le syntagme « correspondances miraculeuses »²⁰ - « miraculeuses » car le dialogue ne repose pas sur des ponts transparents, mais sur des connexions plutôt hermétiques 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 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

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.

24. *Ibidem*, p. 14.

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 Satouillet, *Dada à Paris*, Paris, J.J. Pauvert, 1965, p. 362.

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 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 et empoignée par une main gigantesque, est associé au poème *Pouvoir* : « Il la saisit

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, no 4, mars 1991, p. 644.

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

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

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.

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, p. 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, p. 1-13.

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

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.

Formentelli, Eliane, Max Ernst, « Paul Éluard ou l'impatience du désir », *Revue des Sciences Humaines*, nr. 164, octobre-décembre 1976, p. 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.

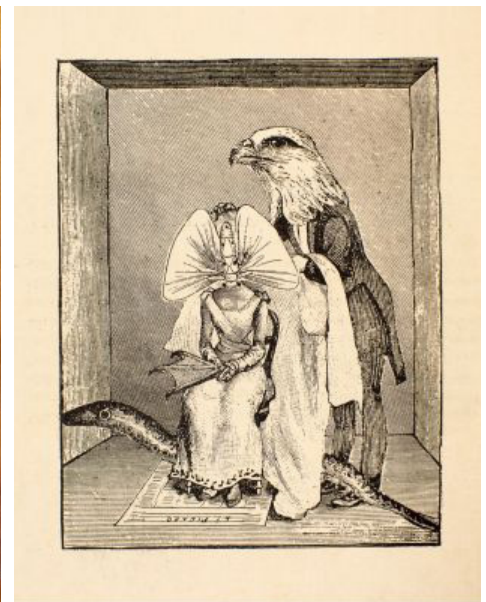
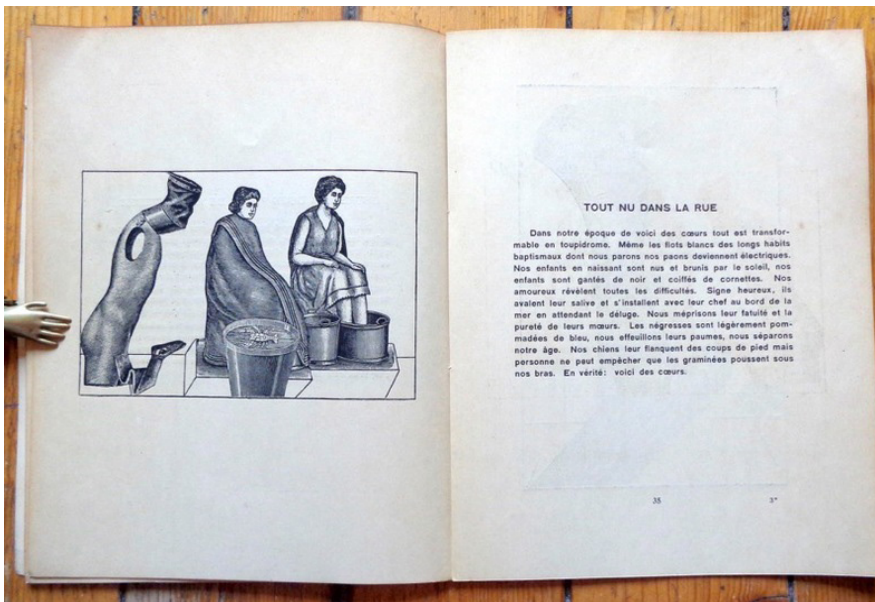
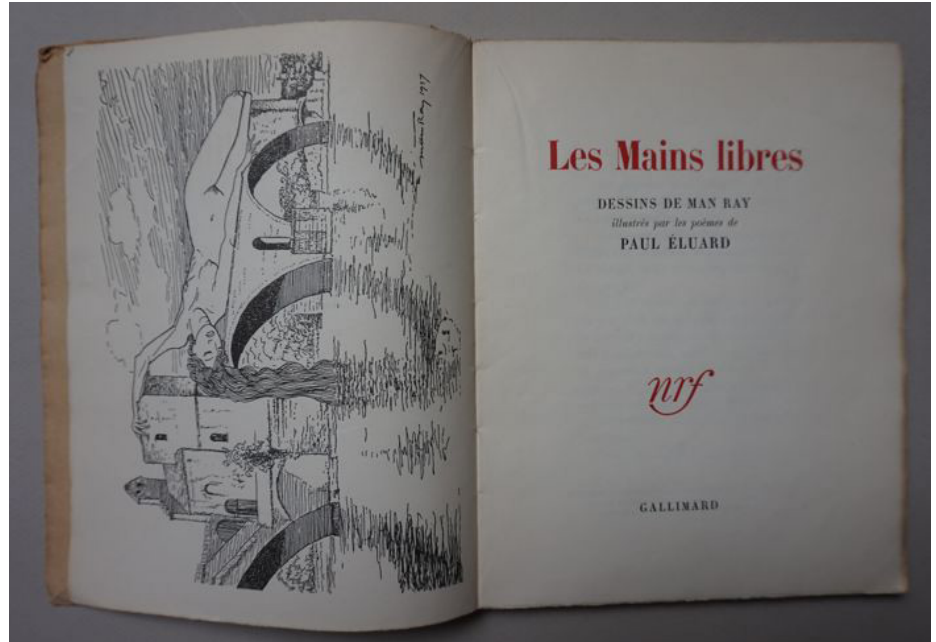
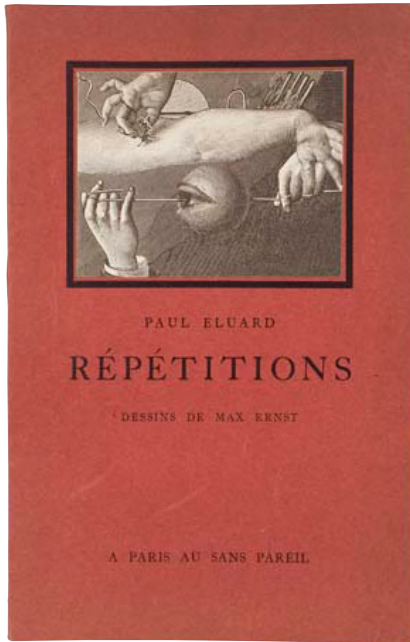
Verleysen, Catherine, *Maurice Denis et la Belgique 1890-1930*, Leuven, Leuven University Press, 2010.

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, p. 982-83.



Dan Gulea

RESTITUTIO JACQUES HÉROLD

SYNOPSIS

Rather unknown except for friends and specialists, Jacques Hérold's (1910-1987) art work is exposed in an exhibition held by the National Museum of Romanian Literature, covering all periods of the artist, especially his bibliophilic collaborations of the "exquisite corpse" with André Breton or Gherasim Luca, in an era of wars and revolutions, from WWII to May '68 and beyond.

La première exposition Jacques Hérold (1910-1987) en Roumanie après celle de 2011, chez Colors Art Gallery, donne l'occasion de rendre plus visible le portrait d'un artiste surréaliste de plus représentatifs ; né à Piatra-Neamț, la ville de Victor Brauner, le petit Blumer est, selon ses confessions, attiré par les couleurs vives, comme le rouge des tomates au marché : tout en les regardant, il s'éloignera de sa famille et son père mettra assez longtemps à le retrouver.

Il fait son début en art autour de la revue *unu* de Sașa Pană (1930), où on « met en valeur le manuscrit d'un fou découvert dans un asile », selon l'observation de Sarane Alexandrian, qui, dans son panorama *Le Surréalisme et le rêve* (1974, 222), cite comme significatifs pour « l'internationale du rêve » les quatrains de Petre Poppescu Poetul (le Poète) en *unu* (III, no. 32, décembre 1930, p. 7).

Ses desseins déjà signés B. Hérold, l'artiste choisit la même année la France pour accomplir son éducation non-formelle, en faisant son entrée dans l'entourage surréaliste par une série de « cadavres exquis », avec André Breton, Victor Brauner et Yves Tanguy ou Wifredo Lam.

Après une première exposition dans l'espace français en 1947 (Galerie Cahiers d'Art, introduction par André Breton), Jacques Hérold arrive en Roumanie

avec cette exposition principalement en tant qu'illustrateur des livres et auteur des lithographies, une sorte de retour au commencement : c'est une *Restitutio*, selon le nom très inspiré de cet événement organisé par le Musée National de la Littérature Roumaine, à l'initiative de l'ancienne journaliste Cristina Simion, curatrice de l'exposition et propriétaire de la plupart des œuvres.

Pour Hérold, la relation complexe avec le milieu roumain se décline sous la forme d'une vraie exploration identitaire : si, au début, dans la revue *unu*, il choisit la signature B. Hérold (possible liaison avec le nom de naissance – Blumer), en 1940 il est déjà Jack Hérold, auteur de l'illustration du volume de Gellu Naum, *Vasco de Gamma*. Dorénavant, tout en gravitant autour du Groupe Surréaliste roumain l'artiste devient Jacques Hérold, auteur des illustrations de la couverture du volume de Virgil Teodorescu, *Corp comun (Corp commun, 1968)* – le même poète qui retrouve son instrumentaire surréaliste après des années de service propagandiste pour le Parti Communiste Roumain.

Mais sa plus forte relation reste avec Gherasim Luca : trois desseins en *Héros-Limite* (1953) et une participation à *L'Extrême-Occidentale. Sept Rituels illustrés* par Jean Arp, Victor Brauner, Max Ernst, Jacques

Hérolde, Wifredo Lam, Matta, Dorothea Tanning (1961, 2013).

Le moment le plus intense de leur collaboration reste sans doute la protestation des artistes contre une certaine obscénité qui caractérisait les réclames extérieures parisiennes, sexistes et machistes. On conçoit alors – spécialement pour les murs de la Sorbonne – l’affiche *Le Général et le Particulier*. On est en mai 1968, juste avant l’éclatement des révoltes générales ; le général de Gaulle, le chef de l’état français à l’époque, se trouve, coïncidence parfaite, en Roumanie pour une visite officielle. À travers des chiasmes et des unités sémantiques imaginées, Luca décrit l’histoire :

Déférés devant un tribunal
d’exception

et accusés d’avoir détournés
l’esprit à la lettre

le général et le particulier
furent passés par les armes
(blanches et secrètes)

L’esprit au pied de la lettre
la lettre au pied de l’esprit
la sentence fut exécutée
au silensophone

Une autre étape de Jacques Hérolde est caractéristique l’ « académisme » de l’avant-garde ; c’est l’étape de la bibliophilie et simultanément des grandes commandes, comme celle de La Caisse de Dépôts pour le Notariat Français (1985), qui aboutit à l’album réalisé par Michel Butor (texte) et Jacques Hérolde, *Passage de fleurs*, distribué dans les notariats français de l’époque.

C’est une étape qui s’oppose plutôt à l’éclectisme typographique de la première avant-garde, celle des difficultés à faire imprimer les textes : Tzara publiait la revue *Dada* sur papier en couleurs diverses car, à cause de la Première Guerre, on était obligé d’utiliser seulement des restes – les dernières files – de paquets de papier.

C’est sur Vélin d’Arches que seront imprimés des titres de la collection « Drosera », comme la lettre de Marquis de Sade à sa femme, écrite au donjon de Vincennes en 1783, illustrée de 5 eaux-fortes de Jacques Hérolde : *La Vanille et la Manille* (1950) ; l’exposition présente également les illustrations sur papier Vélin du Marais pour Julien Gracq, *La terre habitable*

(1951, 6 gravures) ou pour Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme* (eaux-fortes, lettrines & vignettes par Jacques Hérolde, 1954).

Le livre rare et les gravures originales y sont aussi présents par des titres comme Michel Bulteau, *Des siècles de folies dans les calèches étroites* (Paris, 1975, sur Grand Vélin d’Arches), Jean Clarence Lambert, *Diamants* (Paris, 1974, papier Japon Natsume) ou George Bataille, *L’Archangélique* (Nouveau Cercle Parisien du Livre, 1967, une œuvre très soignée typographiquement : Fequet et Baudier Paris pour le texte, Lacourrière et Frélaut Paris pour les gravures ; dix suites imprimées sur Papier d’Auvergne du Moulin Richard-de-Bas).

Le thème majeur de Jacques Hérolde, *La Femmoiselle* de sa première exposition chez *Cahiers d’Art* (octobre 1947), est une sorte de composition comparable à l’art combinatoire à la *Table-loup* de Victor Brauner (plusieurs variantes dans les années 1940) et, pour les explorations de la féminité, à la typologie surréaliste du personnage envisagée par Breton dans son personnage Écusette de Noireuil de *L’Amour Fou*. Le thème reste une préoccupation constante pour Hérolde, car on peut l’exemplifier par la lithographie *Femme-Fleur* du livre du poète Alain Bosquet, *Variations sur l’Imaginaire* (1972).

Une préoccupation pour les origines du peintre peut être discernée dans une certaine internationale roumaine de l’avant-garde : à l’initiative de Claude Sernet (Mihail Cosma), poète établi en France depuis l’entre-deux guerres, on fait publier en 1972 le recueil *40 chansons et déchansons composées par Tristan Tzara, illustrées par J.H., éditées par Fata Morgana*. La même année, le poète Ștefan Baciu, fondateur des études hawaïennes, réunit ses vers dans un volume préfacé par Lucian Boz, essayiste établi en Australie, *Poemele poetului Ștefan Baciu (Les poèmes du poète Ștefan Baciu, Madrid, colecția / collection „Start”)*. En 1973, le livre de Mira Simian (Baciu) est illustré par Hérolde : *Houla, Macoumba, Hora* (Éd. Saint Germain de Près, Paris).

Jacques Hérolde est un artiste complexe qui reste encore assez inconnu en Roumanie, malgré la parution, il y a une vingtaine d’années, du volume *Maltraité de peinture* dans une édition établie par Petre Răileanu), qui rend plus visibles les figurations autour de la cristallisation ou de la transparence et qui montre de nouveau que le nexus politique-Eros-histoire-identité reste toujours une nécessité surréaliste.

Primăria Capitalei
Muzeul Național al Literaturii Române
Școala de Arte și Meserii "Ștefan cel Mare" Iași

RESTITUTIO - JACQUES HEROLD

Calea Grivitei 64 - 66,
 Sălile „Petru Creția”
 și „Al. Oprea”

7 ianuarie - 12 februarie 2022

Colecția de gravuri și litografii originale
 aparținând lui Jacques Hérold, cele mai multe
 incluse în ediții bibliofile, este un omagiu
 adus unui artist plurivalent, pictor,
 desenator, ilustrator, gravor, sculptor,
 poet și filosof, unul dintre cei mai
 importanți supraprețuși țării.

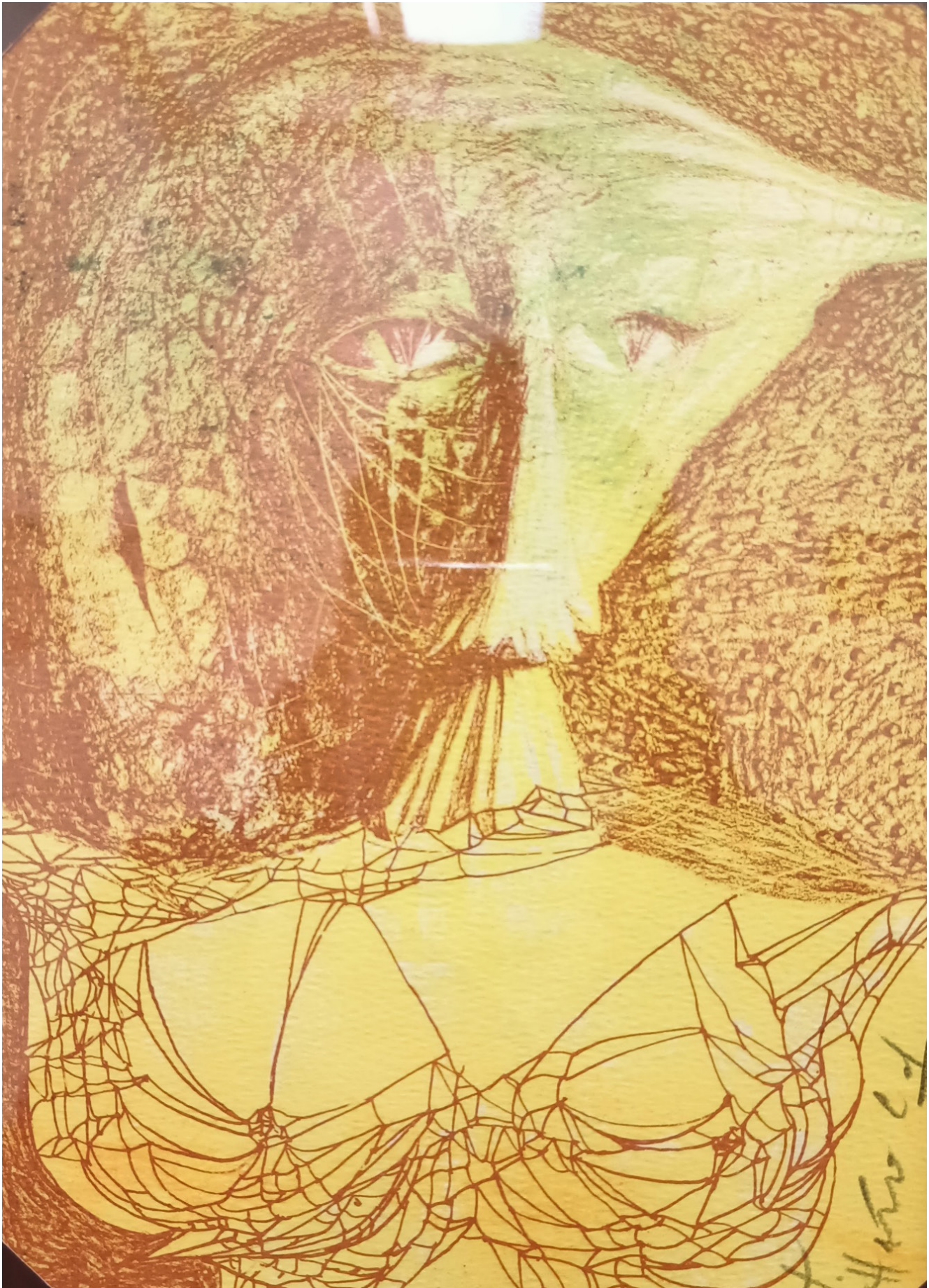
Colecția, care aparține doamnei Cristina
 Simion, colecționară și curatoarea expoziției,
 cuprinde atât carte rară și volume din
 perioada „creștină” a lui Hérold, cât și
 reliefuri de lux pe hârtie specială din perioada
 „seculară”, amestec de artizanal francez de
 origine română.

Titlul expoziției, *Restitutio*, se referă în
 mod clar la actul realității apărute în timpul
 spațiului și publicității din România.

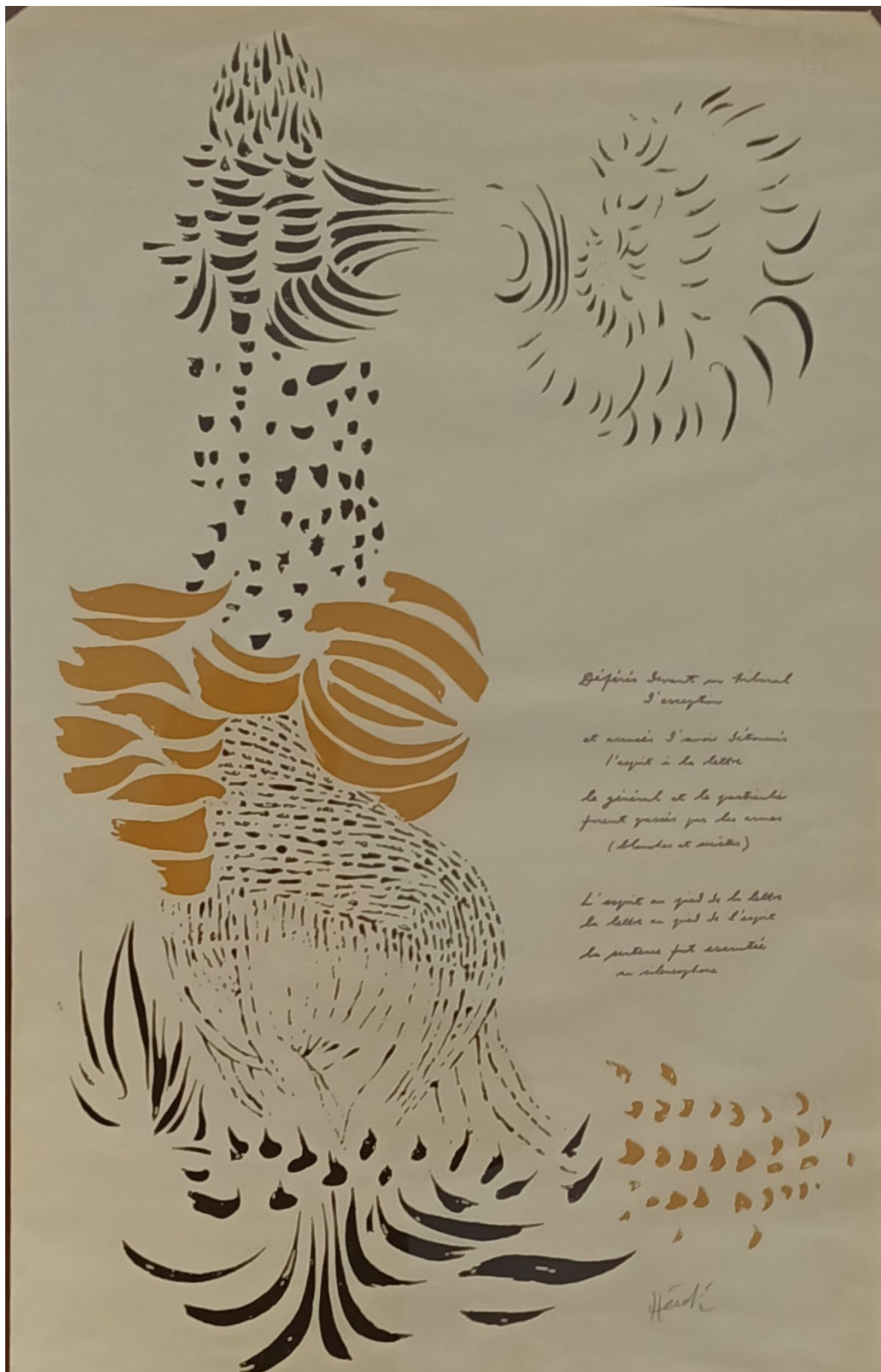
parteneri media

Radio România, AGERPRES, Ștefan cel Mare, OBSERVATOR CULTURAL, ARTE, Pool, Contemporanul, MODERNISM, Radio TRINITAS, CĂMINA ZILEI, FAMILIA

Affiche de l'exposition *Restitutio Jacques Hérold*, 2022 (curatrice : Cristina Simion).



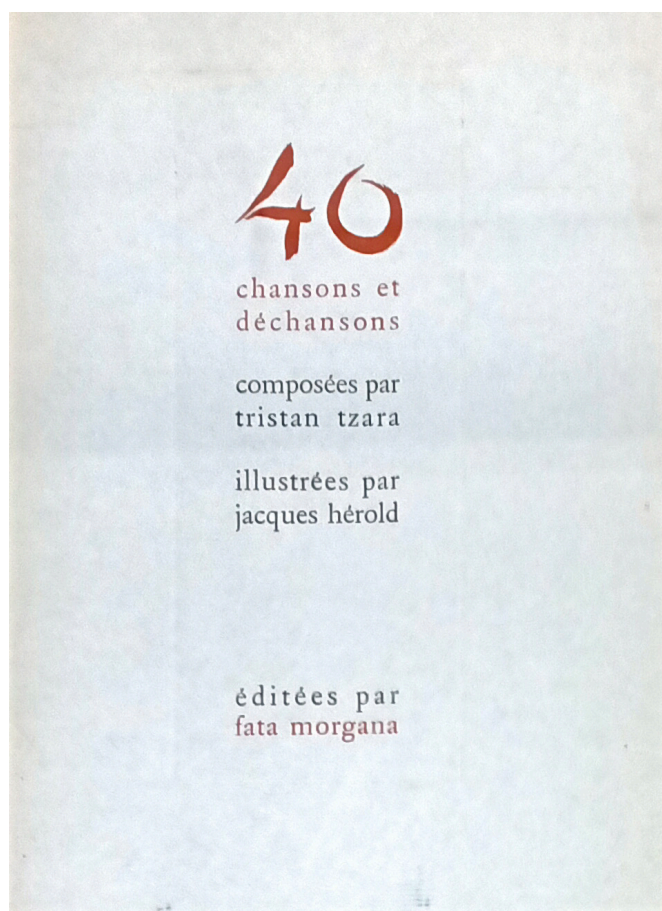
Femmoiselle, lithographie, 1947.



Général et particulier, affiche gravée de Jacques Hérold, texte de Gherasim Luca.



Archangélique, gravures, 1967.



Couverture du livre de Tristan Tzara illustré par Jacques Hérold, 1972.

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 Avant-Gardes*, 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).

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 Avant-Garde 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); *Avant-garde and Representations of Communism in Hungarian Literature from*

Romania, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2009; „The Non-Oedipal Android: Towards a Surrealist Utopia in Postwar Romania” (în *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*, De Gruyter, Berlin, 2015).

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 slavei sale Rașazada și ale regelui Șahzaman*, București, Editura Tracus Arte, 2012; Simona Popescu (ed.), *Foartă 70*, Editura Paralela 45, 2012 și în *Athanor*, Caietele Fundației Gellu Naum. Semnează o serie de articole, recenzii și microeseuri în *Caietele Avangardei*, *Steaua*, *LiterNet* și *aLititudini*.

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 de versuri *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 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, afirmându-se drept 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. Patapievici*, împreună cu Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, Polirom, Colecția „Ego-grafii”, 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.

Michael Finkenthal a studiat în România, Israel și Statele Unite. Este profesor la Johns Hopkins University din Baltimore, SUA. Cercetător în domeniul științele 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 filosofile existențiale 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 primit 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, *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.

Emanuel Modoc (n. 1992) este critic și istoric literar. A studiat la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai, unde a obținut, în 2019, titlul de doctor. Face parte din colectivul Institutului de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, fiind implicat în proiecte precum Școala Ardeleană sau Dicționarul cronologic al romanului românesc. De asemenea, este redactor al publicației academice *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*. A publicat numeroase studii și articole în reviste de specialitate și în volume colective din țară și din străinătate. A publicat volumul *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* (București, Muzeul Literaturii Române, 2020) și a îngrijit ediția de *Scrisori* ale lui Paul Păun (București, Muzeul Literaturii Române, 2020).

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, Idea Europeană, București, 2006) ș.a.

Marija Nenadić (n. 1986, Zrenjanin, Serbia) este asistent de cercetare științifică la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, doctor în filologie la Facultatea de Litere, Universitatea din București, cu tema *Avangarda literară la periferie. Perioada interbelică*

în România și Serbia; domenii de interes: avangarda, perioada interbelică, Balcanii și balcanismul, literatură sârbă și română, traduceri literare. Publică texte și traduceri în mai multe reviste din Serbia și România. Traducerea poeziei lui Todor Manojlović în limba română (*Pesme/Poezii*) i-a adus Premiul pentru Traducerea Anului 2014 a Uniunii Scriitorilor din Voivodina.

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 cuminenție* (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*, I-II, 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.

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 comparativă 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.

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: „Suprarealismul european. Contribuția țărilor vest, central și est-europene”, 17-20 mai 2001; „Centenar Sașa Pana. Avangarda literară și artistică în sud-estul Europei. 70 de ani de la «asasinarea» revistei Unu”, 5-8 decembrie 2002; „Europa avangardelor. Avangarda românească. Gherasim Luca sau «parcurgerea imposibilului». Stéphane 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 etc.

Volume publicate: *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 Georghe 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 éclairées/ 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.

