

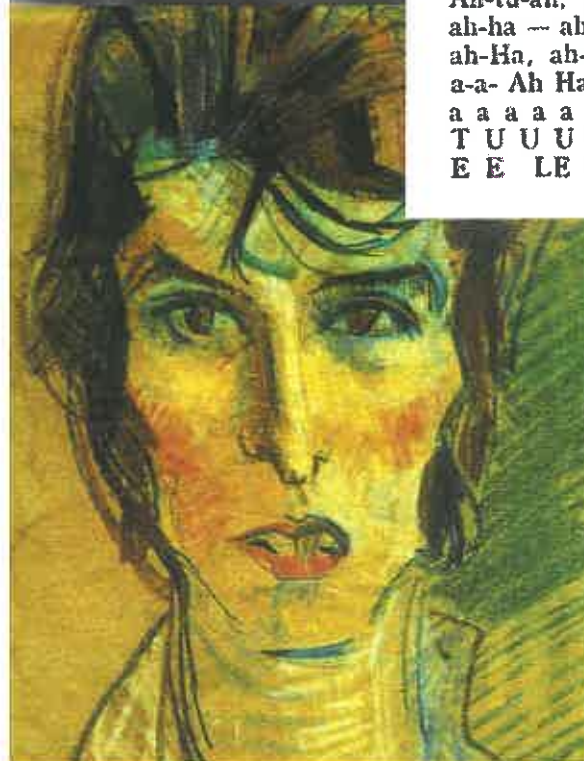
CAIETELE AVANGARDE

ANUL 9 / NR. 17 / 2021



ELEONORA

Tu o
Tu
Ah tu Ah tu
T U U U U U U U
Ah-tu Ah
T U U U U U U U
Ah-tu ah-tu ah-tu ah-tu ah
Tu Ah Tu Ah T U U U
Ah-tu-ah, ah-tu-ah, ah-tu-ah,
ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah-ha — ah
ah-Ha, ah-Ha, ah-Ha, AH
a-a- Ah Ha
a a a a a H
T U U U U u u u u u
E E LE e oo noo ra.



FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 9/NR. 17

FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

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

LUANA STROE

IOAN ES. POP

Tehnoredactor

EMILIA PETRE

Coperta 1: *Femeie cu craniu*, Domicelé Tarabildiené; Victor Brauner, *Hedei* (1924); *Eleonora*, poezie de Ion Vinea; Costum de balet, Léon Bakst; Marcel Iancu, *Dida Solomon* (1924); Perahim, *Victoria inevitabilului* (1970).

Coperta 4: François Angiboult, *Composition*, c. 1915-1916, huile sur toile, 161x176 cm. Fonds Serge Férat; M.H. Maxy, *Ilarie și muza* (1928), d'après Ilarie Voronca, Jurnalul sinuciderii [Le Journal du suicide], édition et traduction de Vladimir Pană, Tracus Arte, Bucarest, 2016, p. 150; Gellu Naum, *Avantajul vertebrelor* (doamne cu rochii de epocă); Madda Holda și Filip Corsa (detaliu); Vaslav Nijinsky în *Șeherezada*.

ISSN 2344 – 2786

ISSN-L 2344 – 2786

Sumar

FEMINITĂȚI AVANGARDISTE

- Dan Gulea, *L'avant-garde roumaine au féminin. Esquisse typologique* / 5
- Paul Cernat, *Feminități avangardiste: de la „anii nebuni” la lupta de clasă* / 22
- Mădălina Lascu, *Artiste și muze în avangarda română* / 29
- Irma Carannante, *O concepție mesianică asupra Eternului feminin în avangarda românească* / 38
- Florin Balotescu, *Genul transgresiv din avangardă – câteva ipoteze* / 45
- Giovanni Rotiroti, *Urmuz și alienanta alteritate a Femeii și a eternului feminin* / 58
- Al. Cistelean, *Mică vacanță urmuziană (Madda Holda)* / 66
- Ion Pop, *Fragments d'un discours amoureux « constructiviste »* / 68
- Andreea Apostu, *L'image de la femme dans la poésie de Geo Bogza : du corps exhibé au corps caché* / 73
- Michael Finkenthal, *Trost. La possédée (portrait d'une femme)* / 78
- Marieva Cătălina Ionescu, *Din nou despre Doamna Lygia* / 84
- Barbara Meazzi, *Hélène D'Ettingen, la guerre et la paix* / 88
- Serge Fauchereau, *Domicelē Tarabildienē* / 98
- Leo Butnaru, *Doamnele avangardei ruse și dragostea* / 101
- Livia Cotorcea, *Baletele ruse și imaginea femeii în primul sfert de secol XX* / 105

VITRINA

- Balázs Imre József, *Pădure, femei, avangardăi* / 116
- Ion Bogdan Lefter, *Istoria avangardei și-a avangardiștilor* / 119

ANEXĂ. INEDIT

Corespondență Tana Qvil / 124

Note biobibliografice / 131

Irma Carannante

O CONCEPȚIE MESIANICĂ ASUPRA ETERNULUI FEMININ ÎN AVANGARDA ROMÂNEASCĂ

SYNOPSIS

Starting from the messianic idea in Judaism, this article aims to demonstrate how the figure of the Eternal feminine becomes a principle of regeneration and access to knowledge in the works of some Jewish writers of the Romanian Avant-garde, such as Tristan Tzara, Geo Bogza, Gherasim Luca, Benjamin Fundoianu and Paul Celan. These authors have given ample space to the element of strangeness, being a specific trait of Judaism, which derives from their essential and original condition of "Heimatlosigkeit." Precisely by virtue of lacking a homeland, they were able to recognize the singularity and the typical otherness of the feminine that has in common with the stranger, being an unknown history that could never be truly unfolded, since it enjoys an ontology that would remain enigmatic forever.

Eternul feminin este, după cum se știe, o invenție a lui Johann Wolfgang von Goethe și poate fi întâlnită la sfârșitul poemului *Faust* (1808), când protagonistul izbutește să-și mântuiască sufletul datorită intervenției Margaretei și Fecioarei Maria: „Tot ce-i vremelnic / E numai simbol. / Inaccesibilul / Faptă devine-n ocol. / Inefabil deplinul / Izbîndă-i aici. / Etern-femininul / Ne-nalță-n țării”¹. Acest principiu concepe feminitatea ca pe un fel de călăuză a dorinței masculine spre transcendență. De fapt, conform concepției sacre antice, puterea feminină este cea care-l înalță pe bărbat spre cer, devenind astfel simbolul unei forțe mântuitoare, mistice și spirituale. De altfel în diverse culturi, atât în filozofie, cât și în religie, pe lângă faptul că a simbolizat dintotdeauna iubirea și viața, cum ilustrează, de exemplu, *Cântarea biblică a Cântărilor*,

principiul feminin a căpătat adesea și valența de mediatoare a cunoașterii divine, cum se întâmplă mai cu seamă în *Comedia* lui Dante.

Figura feminină a reprezentat, așadar, un principiu constant de interogare în literatură. În special pentru scriitorii avangardei românești, aproape toți bărbați (foarte puține scriitoare române s-au afirmat în perioada discutată, remarcă Ion Pop în *Call for paper* a acestei reviste), femeia era elementul celălalt, diferitul, corpul străin care neliniștește, dar totodată atrage și din acest motiv despre ea s-au creat texte literare de o noutate și măreție absolute. Sexul, ca motiv de întâlnire primordială cu femeia, constituia, deci, o temă foarte dragă acestor autori, chiar dacă uneori întrebuițarea literară pe care i-au dat-o a fost marcată de o intenție socială indiscutabil provocatoare. Să ne gândim, bunăoară, la volumul acuzat de „pornografie” și atentat la „bunele moravuri”, *Poemul invectivă*, apărut în 1933, pe care autorul său, Geo Bogza, îl apără în următorii termeni:

Fără îndoială, *Poemul invectivă* este un spectacol violent. Dar între el și pornografie e deosebirea de substanță și de tensiune dintre un fulger și o farfurie

1. J. W. Goethe, *Faust*, traducere în limba română de Lucian Blaga, prefață de Tudor Vianu, Editura de Stat pentru literatură și artă, București, 1955, p. 543. Expresia a fost introdusă apoi și în Italia de către Giosuè Carducci, cu *Eterno femminino regale* (1881), dedicat unei alte Margareta, mai precis Margaretei de Savoia, regină a Italiei, pe care laureatul Nobel o descrie ca „o imagine romantică în mijlocul unei descrieri veriste”: G. Carducci, *Eterno femminino regale*, în *Prose di Giosuè Carducci*, Zanichelli, Bologna, 1938, p. 870.

cu dulceață. Dacă pornografie e să pictezi o femeie goală într-o poziție lascivă, atunci *Poemul invectivă* e o femeie jupuită de vie într-o sală de disecție unde se mai găesc și alte cadavre de femei cu măruntaiele scoase afară, cu oasele sfărâmate până la măduvă. Nu e pornografie *Poemul invectivă*, nu e atentat la bunele moravuri. E un atentat la liniștea și confortul spiritual al lumii².

Poeziile lui Tristan Tzara din perioada anterioară Dadaișmului atestă aceeași intenție provocatoare ce urmărește scandalizarea poporului, artiștilor și poezilor decadenți de la finele veacului al XIX-lea: „Hai [iubito] în parcul comunal / până o cânta cocoșul / să se scandalizeze orașul”³. Sau, cum citim într-o altă operă a lui Bogza, *Poem ultragiant*: „O, servitoare cu care am făcut dragoste într-un oraș murdar de provincie [...], / Scriu despre tine poemul acesta / Pentru a face să turbeze de ciudă fetele burgheze / Și să se scandalizeze părinții lor onorabili”⁴. Aici figura feminină și actul sexual, consecința biologică a apropierei de sexului opus, reprezintă doar un pretext pentru a tulbura tihna micului-burghez din epocă, care trăia într-o lume bine-rânduită și fără spirit de aventură, a cărui alipire de propriile resurse economice și de propria bunăstare îi revolta pe membrii clasei sociale mai puțin înstărite și pe exponenții unei anumite intelectualități care critica lăcomia, îngustimea de minte și conservatorismul social, cultural și politic specifice burgheziei. La rândul lui, prin revista *Pulă*⁵, dar și alte opere, Gherasim Luca își propusese să dea peste cap și să demitizeze mentalitatea tradițională și conservatoare a acelor ani, cu scopul de a înfăptui o revoluție bazată pe „erotizarea proletariatului”, cum citim în mesajul adresat suprarealiștilor francezi:

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 [...] Même sous ses aspects les plus immédiats, nous croyons que l'érotisation sans limites du prolétariat constitue le gage le plus précieux qu'on puisse trouver pour lui assurer, à travers la misérable époque que nous traversons, un réel développement révolutionnaire⁶.

Pornind de la această declarație, care proclamă iubirea drept „principală metodă de cunoaștere și de acțiune”, figura feminină dobândește o altă valență. Funcția sa nu mai este exclusiv cea de obiect sexual menit să scandalizeze masele și să pregătească o revoluție proletară, ci, cum preconizaseră deja Goethe sau Dante, alteritatea ei posedă *in nuce* o mediere a științei de o amploare capabilă să zdruncine, să atragă și să pună în discuție. De fapt, Eva îl împinge pe Adam spre cunoaștere încă din Eden, când îl îndeamnă să mănânce din fructul oprit. De atunci încolo, lumea nu mai e cârmuită de Pomul Vieții, cum fusese la început, ci de Pomul cunoașterii, unde există spațiu atât pentru bine, cât și pentru rău, și de aceea frământatul poet al *Priveștiștilor*⁷, Benjamin Fundoianu, adresându-se unei femei, se întrebă:

seara asta e ultima din toamnă, / și toamna asta, poate, e cel din urmă an, / e cel din urmă soare și cea din urmă poamă; / și s-ar putea, femeie, să fiu un Canaan, / urât și sterp, când încă ți-s țâțele cu lapte? [...] Când s-ar putea să are iar boii în April, / și să-nnoim natura! Dacă ar cădea în tine, / în carnea ta fierbinte, ca într-un câmp fertil, / un singur sâmbur putred din toamnă și din mine⁸.

Evreul, locuitor în „Țara Canaanului”, după ce a mâncat „cea din urmă poamă”, într-un scenariu ce

2. G. Bogza, „Însemnări pentru un fals tratat de pornografie”, *Azi*, nr. 29, 1937, pp. 2627–2636.

3. T. Tzara, „Înserează”, *Contemporanul*, III, 45, mai 1921. Acum în Tristan Tzara, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich*, prezentată de Sașa Pană, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 28.

4. G. Bogza, *Poemul invectivă, cu amprente digitale ale autorului*, ediție îngrijită și prefață de N. Tzone, Editura Vinea, București, 2009, pp. 83–84.

5. *Pulă. Revistă de pulă modernă. Organ universal*, G. Luca, P. Păun, S. Perahim, A. Baranga, număr unic, 1 oct. 1932. Pentru aprofundare, *vide* G. Rotiroți, *Introduzione. Gherasim Luca e l'Inventore dell'Amore*, în G. Luca, *L'Inventore dell'amore*, traducere și a cura di G. Rotiroți, Criterion, Milano, 2018.

6. Gherasim Luca, Dolfi Trost, *Dialectique de la dialectique. Message adressé aux mouvement surréaliste international*, postface de Luc Mercier, La Sociale, Montréal 2011, pp. 13–14. [„Noi proclamăm iubirea, eliberată de constrângerile ei sociale și individuale, psihologice și teoretice, religioase sau sentimentale, ca principala noastră metodă de cunoaștere și de acțiune [...]. Noi credem că erotizarea fără limite a proletariatului constituie garanția cea mai prețioasă care se poate găsi pentru a-i asigura, în epoca mizeră pe care o traversăm, o reală dezvoltare revoluționară”. În limba română din Marin Mincu, traducerea textelor de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2006, p. 579–580.]

7. B. Fundoianu, *Vedute. Poesie 1917–1923*, a cura di G. Rotiroți e I. Carannante, note e traduzione di I. Carannante, Joker, Novi-Ligure 2014.

8. B. Fundoianu, *Privești. Poeme 1917–1923*, în *Opere I, Poezia Antumă*, ediție critică de P. Daniel, G. Zărafu și M. Martin, Editura Art, București, 2011, p. 154.

amintește parcă de seara de dinaintea Căderii, pare să se teamă de sterilitatea sa, știind că femeia lui, din contra, este încă fertilă în cunoaștere. Însă venirea primăverii, „tânără ca o frunză”, promite fecundarea și reînnoirea vieții și a cunoașterii. Astfel, în căutarea continuă a unei răscumpărări după păcatul originar, figura femeii, cu funcția ei multiplă de călăuză, amantă și mamă, e așteptată simbolic ca o primăvară, ca un prilej de regenerare și transformare radicală a vieții. Într-un anumit sens, valența principiului feminin ajunge aici să capete trăsături aproape mesianice, deoarece reflectă consumarea progresivă a unui timp trecut, cel al Paradisului pierdut, în direcția unei reînnoiri depline prin cunoaștere.

În toate formele și manifestările religiei iudaice mesianismul se bazează pe un concept de răscumpărare înțeles ca eveniment vizibil, manifestat public în istorie, pe câtă vreme creștinismul, dimpotrivă, concepe răscumpărarea ca pe un fenomen spiritual și invizibil, un eveniment care se oglindește în suflet și produce o schimbare interioară care nu corespunde neapărat unui element exterior: în aceasta constă deosebirea substanțială dintre atitudinea creștină și iudaică față de mesianism⁹. Chestiunea mesianismului în iudaismul istoric se situează în câmpul de acțiune a trei forțe: forțele conservatoare (care vizează păstrarea situației existente și sunt cele evidente și vizibile), forțele restauratoare (care urmăresc reînnoirea și recrearea unei condiții trecute, percepute ca ideale) și forțele utopice (care aspiră la reînnoire, sunt orientate spre viitor și sunt inspirate de o utopie, tind spre o stare de lucruri care nu a existat încă). Forțele enumerate mai sus, combinându-se, ba câteodată intrând în conflict unele cu altele, dau viață ideii mesianice care se naște ca revelație a unei aserțiuni abstracte privind speranța de răscumpărare a neamului omenesc¹⁰, iar în iudaism această răscumpărare se realizează prin păcat¹¹. Cum spuneam, în iudaism nu există răscumpărare interioară și în afara timpului, prin urmare nu există nici un feminism absolut, pentru că, în realitate, nu există un vehicul metafizic care să-l poată duce pe mistic deasupra dimensiunii spațio-temporale „religioase”:

Bărbatul istoriei nu poate avea un feminin, ci trebuie să aibă o femeie, deoarece creația e văzută

doar ca fizică, nu și spirituală, iar asta fiindcă nu poate exista un sistem spiritual și mântuitor care să se ridice deasupra istoriei. În asta stă, de exemplu, deosebirea radicală dintre Vechiul și Noul Testament sau cea dintre Vechiul Testament la Cabala¹².

Cu toate acestea, figurile feminine dintr-un anumit segment al literaturii avangardiste românești – mai ales dacă ne gândim că unii autori erau evrei sau de origine evreiască, de pildă Tristan Tzara, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu, Paul Celan, ca să cităm numai câțiva – întrupează caracteristicile unui Etern feminin goethean îmbogățit cu o valență mesianică de matrice iudaică: femeia, care după Cădere îl călăuzește pe bărbat spre Cunoaștere, îi garantează acestuia răscumpărarea și reînnoirea vieții, tocmai ca urmare a mușcării din fructul oprit, devenind ea însăși vehiculul și locul transformării lui. Femininul devine astfel viața care transmite conștiința regenerării și hrănește, în același timp, spiritul¹³.

Acest Etern feminin, identificabil în figurile ce inspiră operele avangardiștilor români, poate fi câteodată obiectul unei acțiuni transgresive și violente de creație, ca în cazul operei lui Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii*¹⁴, publicat la București în 1945 și ilustrat cu cinci cubomanii non-oedipiene (volumul cuprinde alte două texte semnate de Luca, *Parcurg Imposibilul și Marea Moartă*):

Îmi place să plimb acest cuțit pe corpul iubitei mele în unele după amiezi prea calde când par liniștit, mai inofensiv, mai tandru. Corpul îi tresare ușor, exact ca atunci când mă primește între buzele lui ca într-o lacrimă. Sunt atât de sensibil la zbaterea ei scurtă, atât de înduioșat de durerea ei ascunsă pe care o bănuie atroc, atât de bun! Ca și cum aș lăsa

12. M. Barracano, „Eterno femminile e philosophia perennis”, *Linfort*, 23 aprilie 2016, <http://linfort.blogspot.com/2016/04/9851-eterno-femminino-e-philosophia.html>, pp. 6-7.

13. *Ibid.*, p. 6.

14. Un text ce trebuie citit în cheie alegorică și libertară, al cărui protagonist este „Non-Oedip”, adică încarnarea noului subiect amoros care se plasează deci în antiteză cu Oedip din psihanaliză. „Non-Oedip” se contrapune, așadar, „fantasmei regresive a complexului Oedip” care, potrivit lui Gherasim Luca, nu e altceva decât formațiunea carcerală a unui inconștient social, reacționar, care s-a sedimentat progresiv în inconștientul omenesc. Obiectivul declarat în *Inventatorul Iubirii* e cel de a elibera subiectul de legăturile sufocante ale „poziției oedipiene”, pentru a permite crearea unui spațiu inedit în care să poată fi eliberate dorințele cele mai insolite (Cf. G. Rotiroți, *Introduzione. Gherasim Luca e l'Inventore dell'Amore*, în Gherasim Luca, *L'Inventore dell'amore*, Criterion, Milano, 2018, p. 39).

9. G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo e altri saggi sulla spiritualità ebraica*, a cura di R. Donatoni e E. Zevi, Adelphi, Milano, 2008, p. 13.

10. *Ibid.*, pp. 14-16.

11. Cf. G. Scholem, „La redenzione attraverso il peccato”, în *L'idea messianica nell'ebraismo*, ed. cit., pp. 87-141.

să-mi atârne mâinile într-o apă în cursul unei plimbări cu barca, pielea ei se desface de o parte și de alta a cuțitului, lăsând să treacă prin cărnuri această plimbare onirică de sânge, această barcă suavă de sânge pe care o sărut cu toată gura¹⁵.

În aceste rânduri se vedește tehnica suprarealistă și delirantă a prozei lui Gherasim Luca. Autorul îl silește pe cititor să asiste la o adevărată disecție-descompunere a corpului feminin, un gest sângeros – născut tot din spiritul artistic al cubomaniei – prin care protagonistul poemului, în actul său extrem de iubire, taie cărnurile iubitei. Acest sadism, care pune în scenă o etică pulsională de tip pervers, fusese teoretizat de André Breton în Franța și reglementat parțial de Sașa Pană în România cu textul *Sadismul adevărului* din 1936 și chiar mai înainte, de către Geo Bogza cu *Poemul invectivă* din 1933¹⁶.

De altminteri cubomania însăși este rezultatul unei mișcări provocatoare, subversive și violente; este o metodă suprarealistă cu ajutorul căreia se realizează colaje din bucăți tăiate din opere celebre pictorice și fotografice. Decupajele sunt asamblate apoi în mod aleatoriu cu scopul de a crea ceva nou. Într-adevăr, gestul distructiv e „însoțit de o voință de recompunere care are sarcina de a face opera desfigurată, tăiată, ciopârțită să mai spună totuși ceva”¹⁷. După cum observă Rotiroți, practica reia doar în aparență tehnica de provocare dadaistă descrisă de Tristan Tzara în *Le Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*¹⁸, întrucât obiectivul cubomaniei este, de fapt, cel de a arăta exclusiv capacitatea subversivă a dorinței¹⁹, pe câtă vreme la Tristan Tzara provocarea intenționează clar să denunțe social lumea burgheză.

15. Gherasim Luca, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de I. Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 233.

16. G. Rotiroți, *Introduzione*, ed. cit., p. 46.

17. *Ibid.*, p. 44.

18. „Că să faceți un poem dadaist / Luați un ziar / Luați niște foarfeci. / Alegeți din acest ziar un articol de lungimea pe care intenționați s-o dați poemului dumneavoastră. / Decupați articolul. / Decupați apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol și puneți-le într-un sac. / Scuturați ușor. / Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta. / Copiați cu conștiinciozitate. / În ordinea în care au ieșit din sac. / Poemul o să semene cu dumneavoastră. / Și iați-vă un scriitor nesfirșit de original și de o sensibilitate fermecătoare, deși neînțeleasă de vulg.” T. Tzara, *Manifesti del dadaismo*, Prefazione di S. Volta, Edizioni Ghibli, Milano 2014, p. 56. (Cf. Tristan Tzara, *Șapte manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ (1925-1930)*, versiuni românești, prefață și note de Ion Pop, Editura Univers, București, 1996, pp. 42-43.)

19. G. Rotiroți, *Introduzione*, ed. cit., pp. XXXVI-XXXVII.

Putem găsi acest Etern feminin supus uneori acțiunii sadice și violente a tiranului și în opera lui Benjamin Fundoianu, chiar dacă intenția poetică diferă de cea care animă scriitura lui Gherasim Luca sau a lui Tristan Tzara. O astfel de compoziție este, spre exemplu, *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*²⁰, rescris în franceză pornind de la textul românesc *Psalmul Sulamitei*²¹, aceeași Sulamita care apare și în poemul lui Paul Celan *Tangoul Morții*. În *Ulysse*, pe lângă vrăjitorul-îmblânzitor de șerpi („dresseur de serpents”), element recurent și în poemul celanian („un om stă în casă se joacă cu șerpii și scrie”²²), există și câteva referințe la pogromuri și la evreii izgoniți din orașe. Printre ei figurează Sulamita, într-o stare deplorabilă, aproape de nerecunoscut pentru cititorul obișnuit să o vadă în splendoarea din *Cântarea Cântărilor*:

Sulamite, je t'ai vue. Tu gisait sur la terre russe / ouverte comme un jeune melon, parmi le bric-à-brac / d'un univers hagar jeté sur le marché aux puces ! / Elle chante encore en moi ta chevelure rousse [...] / Sulamite, si jamais je t'oublie... C'est là que / mon enfance este morte / sous les yeux de mon père. Oh ! que j'avais sommeil. / [...] À Itzkani voici un poste frontière dans le monde. / L'auberge, dans la nuit, une île de corail. / La valse viennoise ouvrait la vanne au songe / pour la première fois j'ai vu du poivre rouge...²³

Sulamita este, după cum se știe „mireasa” poporului evreu, protagonista feminină a *Cântării Cântărilor*, *Shir ha-Shirim*, text scris, potrivit tradiției iudaice, de Solomon, rege al lui Israel din secolul al X-lea a.Ch.²⁴ A rămas în istorie ca unul dintre cele mai lirice și senzuale texte din Sfintele Scripturi, iar în iudaism face parte din cele cinci *Meghillot* (Suluri), fiind citit în a opta zi a sărbătorii *Pesah*. Sulamita, care în „cântarea sublimă” apare ca „un ciorchine de ienupăr”, „ca mădul între copaci”, ca un „crin între spini”, în compoziția *Ulysse*, *Le mal des fantômes*, asumă tonalități slabe și fatale; din înfocată și plină de pasiune, Sulamita lui Fondane devine sângeroasă: „frêle bergère, l'épouse, / la fiancée promise et noire

20. B. Fondane *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*, édition établie par P. Beray, M. Carassou, Verdier Lagrasse, 2006.

21. B. Fundoianu, *Poezii*, vol. II, Editura Minerva, București, 1983, pp. 81-84.

22. P. Celan, „Tangoul Morții”, *Contemporanul*, București, 1947.

23. B. Fundoianu, *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*, ed. cit., pp. 34-35.

24. *Il Cantico dei Cantici*, a cura di G. Ceronetti, Adelphi, Milano, 1993, p. 1.

du Cantique / des Cantiques”²⁵, „Sulamite, si jamais je t’oublie... C’est là que / mon enfance est morte / sous les yeux de mon père”²⁶, „Sulamite, je t’ai vue. Tu gisais sur la terre russe / ouverte comme un jeune melon”²⁷.

În *Ulysse*, figura sluțită a Sulamitei îmbrățișează mâhnirea perpetuă a poporului evreu, încleștat încă o dată în durerea persecuțiilor. Cum am spus, sunt evocate dezastruoasele pogromuri ucrainene: „les pogroms de l’Ukraine vous ont chassés des villes”²⁸, „[...]mon père est là / [...] / En esprit il parle à Dieu, mais il pense au pogrom”²⁹, și exodul peren al acestui popor care nu ajunge nicicând la destinație: „vous n’arrivez jamais et vous partez toujours / quel âcre paradis / roule dans votre biles, / où courez-vous, assis / sur le pont, immobiles”³⁰. De asemenea, versurile citate evocă și un alt eveniment traumatic, cel legat de pierderea manifestată atât în viață – cu marile masacre petrecute în istoria poporului evreu –, cât și în poezie, în practica scrierii. Această pierdere determină efecte devastatoare încadrabile în dimensiunea exilului³¹ și a dezrădăcinării³², care, din acest punct de vedere, pot fi puse în relație cu *dorul* tipic românesc. Mai mult, copilăria memorată în acest lung poem rescris de mai multe ori de Fondane la Paris se referă probabil la perioada moldovenească în care poetul își petrecea zilele împreună cu sora sa, Lina³³, căreia îi este dedicată partea a IX-a a acestei compoziții și care îmbracă aici caracteristicile prietenei și surorii regelui Solomon din *Cântarea* biblică: „Sulamite, si jamais je t’oublie... C’est là mon enfance est morte sous les yeux de mon

25. B. Ulysse, IX, în *Le mal des fantômes*, ed. cit., p. 33.

26. *Ibid.*, p. 34.

27. *Ibidem.*

28. *Ibid.*, p. 32.

29. *Ibid.*, p. 33.

30. *Ibid.*, p. 32.

31. „La poésie devient, chez Fondane, le *Mal des fantômes*, récréation fantasmagique du pays et des êtres perdus. On retrouvera, chez Celan, ce même mouvement vers une Ithaque mémorielle, rendue plus tragique encore par la disparition de sa famille et, plus en général, par les morts du génocide juif, ou le destin assigné à Fondane lui-même une place inéluctable”. G. Vanhese, *Sous le signe d’Ulysse. L’errance dans l’écriture chez Benjamin Fondane et chez Paul Celan*, Helix Media Editore, Palermo, 2002. <http://www.phantasma.ro/caiete/caiete/caiete11/03.html>

32. M. Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périphe d’Ulysse*, Nizet, Paris, 1989, pp. 102–107.

33. Lina, asemenea Sulamitei din poem, va deveni, împreună cu fratele ei, victima sacrificială arsă pe obscurul „altar” al nazismului. Fondane va hotărî să nu-și părăsească sora și să meargă curajos alături de ea spre inevitabilul *Tangou* ritmat de pașii ușori ai morții. Ambii au fost deportați la Auschwitz și uciși în camerele de gazare de la Birkenau în 1944.

père. Ah que j’avais sommeil”³⁴, cea invocată de poporul evreu în rugăciune: „ont nagé lourdement dans l’eau de la prière / et appelé dans leurs cœurs racornis, la jeune, / [...] la fiancée promise et noire du Cantique des Cantiques”³⁵. Pe câtă vreme în versurile celui alt poet evreu, Paul Celan, obișnuit să recurgă în compozițiile sale la alegorii iudaice, chipul aceleiași personaj feminin se preschimbă în cenușă. Cum am menționat mai devreme, în poemul la care ne referim, faimosul *Tangoul Morții*, prezența spectrală a Sulamitei se contrapune bălaiei Margarete faustiene și se conturează ca o umbră a ei: „Un om stă în casă se joacă cu șerpii și scie / el scie în amurg în Germania Aurul părului tău Margareta / Cenușa părului tău Sulamith o groapă săpăm în văzduh și nu va fi strîmțată”³⁶. Cu acest poem, devenit una dintre capodoperele lirice ale secolului XX, Paul și-a dat mărturia personală despre suferința cauzată poporului evreu de persecuțiile antisemite naziste³⁷.

Poporul evreu are într-adevăr o istorie îndelungată a persecuțiilor, iar poetul Fondane, în creația *Ulysse* denunță într-un vers – pe care îl pune în paranteze – „repetarea” continuă și infinită a opresiunii propriului popor, asemenea unui destin ineluctabil:

J’ai voyagé avec vous dans le train, mon père est là / (qu’il est beau dans ses yeux le maïs de la terre moldave). / Il est l’agent d’une Compagnie maritime du Havre, / il a la charge de ce convoi d’émigrants / il soigne ces galets de mer comme des diamants, / il gémit de temps en temps Ribono Schelolom ! / En esprit il parle à Dieu, mais il pense au pogrom, / il pense à cette histoire (que de fois répétée) / d’exodes de vieillards fuyants avec leur thora, leurs éredons et les enfants à la tétée / que de fois faudra-t-il que la mer Rouge s’ouvre, / que nous criions vers

34. B. Fondane, *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*, ed. cit., p. 34.

35. *Ibid.*, p. 33.

36. P. Celan, *Tangoul Morții*, ed. cit.

37. Sulamita, împinsă de forța iubirii, cum apare în *Cântarea* biblică, reușește să elibereze ființa umană de frica primordială de moarte, restaurând în mit relația edenică desăvârșită cu Dumnezeu înainte de păcatul originar. Prin intermediul acestui personaj, atât Fondane în *Ulysse*, cât și Celan în *Todesfluge* reușesc să restabilească, în poezia lor, o ordine umană a iubirii care se pierduse în anii persecuțiilor naziste. Așadar poezia, înțeleasă ca act de iubire, este singura forță care izbuteste să destrame intrigile indisolubile ale morții. Cf. I. Carannante, „«Forte come la morte è l’amore»: Amurgul Sulamitei tra Paul Celan e Benjamin Fondane”, în *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, 2 vol., coordonate de D. Octavian Cepraga, C. Lupu, L. Renzi, Editura Universității din București, București, 2013, pp. 152–167.

toi du fond de notre gouffre, / la sortie de l'Égypte
n'étaient-elle que une figure / de cette fuite éperdue
le long de l'histoire future, / et Jérusalem n'étaient-il
que symbole et que fable / de ce havre qu'on cherche
et qui est introuvable ?³⁸

În aceste câteva versuri subiectul poetic reparcurge, cu un sentiment puternic de apartenență la propria stirpe, istoria care i-a condamnat pe evrei să rățească călăuziți de Dumnezeu lor spre o destinație ce va rămâne totdeauna provizorie. Cum scrie Monique Jutrin: „Puțin câte puțin Fondane descoperă măsura în care destinul său individual e legat de destinul poporului său. Întreaga istorie a poporului evreu, înscrisă în Vechiul Testament, pare să repete aceeași experiență până la sfârșitul timpurilor”³⁹. „Odiseea” și în același timp „Exodul” lui Ulise fondanian se orientează, așadar, spre o existență nudă în lume, spre un exil perpetuu, în care subiectul poetic, în urma proiecției de sine de către un terț – în speță Fondane trimite la *The immigrant*, scurtmetrajul lui Charlie Chaplin din 1917 –, reușește să-i înțeleagă mai întâi pe semeni și apoi, mai târziu, să se înțeleagă pe sine însuși, cum citim în versurile: „Plus tard j'ai vu Charlot et j'ai compris les émigrants, / plus tard, plus tard moi-même... / Émigrants, diamants de la terre, sel sauvage, / je suis de votre race / j'emporte comme vous ma vie dans ma valise, / je mange comme vous le pain de mon angoisse”⁴⁰.

În legătură cu acest aspect nu trebuie uitat că, în istoria iudaismului, cum atrage atenția Scholem, influența ideii mesianice s-a manifestat aproape exclusiv în condițiile exilului ca realitate principală

38. B. Fondane, *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*, ed. cit., p. 33.

39. Monique Jutrin, *Benjamin Fondane ou Le Périphe d'Ulysse*, ed. cit., p. 107.

40. B. Fondane, *Ulysse*, IX, în *Le mal des fantômes*, ed. cit., p. 35. La fel ca figura emigrantului, evreul e mereu în călătorie, e un „vagabond” chaplinian pe care un alt scriitor român de origine evreiască, Mihail Sebastian, l-a amintit la întâlnirile asociației culturale Criterion. De fapt, printre alte „simpozioane” organizate de Generația '27, Eliade amintește serata dedicată chiar lui Chaplin, în cadrul căreia Sebastian luase cuvântul ca să vorbească despre actorul britanic. În timpul discursului a fost întrerupt însă de cineva de față, care a ținut să sublinieze originea evreiască atât a actorului, cât și a vorbitorului. Atunci Sebastian a hotărât să nu-și continue discursul, ci să vorbească despre Chaplin ca evreu, propunând un paralelism între singurătatea personajului Charlot, interpretat de Chaplin în filmele sale, și singurătatea evreilor în ghetou. Discursul său a fost aplaudat și a stârnit aprobarea publicului din sală (Cf. M. Eliade, *Le promesse dell'equinozio. Memorie I. 1907-1937*, a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano, 1995, p. 243).

a vieții și istoriei evreiești⁴¹. Așadar, dacă până acum ideea mesianică de regenerare a fost corelată cu figura Eternului feminin – femeia care-l ghidează pe bărbat spre cunoaștere după Cădere, garantându-i răscumpărarea și reînnoirea vieții –, am putea eventual să formulăm și ipoteza că, în operele acestor autori români de origine evreiască, figura femeii și Eternul feminin care o caracterizează își găsesc locul și în conceptul de exil: acești scriitori, aproape toți bilingvi, în rătăcirea lor din țară în țară pentru a scăpa de persecuții, în afară de faptul că rătăcesc dintr-o limbă în alta, nu au făcut decât să povestească și să sublimeze exilul primordial survenit după separarea de prima femeie întâlnită în viață.

Din acest motiv, în operele lor putem desluși câteodată ecoul unui geamăt deznădăjduit în căutarea unei făpturi feminine pierdute pentru totdeauna, cum citim, de pildă, în versurile lui Tristan Tzara: „Și simțeam sufletul tău strâns și umezit de durere / Ca o batistă în mâna în care picură lacrimi, / Iar astăzi, când sufletul meu vrea să se piardă în noapte, / Doar amintirea ta îl ține”⁴². Sau, din aceeași culegere: „O, te-ai dus, te-ai dus, iubito, într-o iarnă după-masă / Și mi-e inima o floare ofilită / O hârtie-poezie veche și de mult mototolită / Și-aruncată în cutie sau sub masă / [...] / Puii altădată se strângeau în jurul tău, iubito, nechemați / [...] / N-o să le mai dai mâncare, n-o să te mai duci să-i culci”⁴³, unde se percepe lipsa profundă a acelei femei care posedă o valență ancestrală de mamă și căreia i se adresează subiectul poetic – poate chiar în manieră zeflemitoare – ca să-i ceară atenție și dragoste: „O, iubito, mă doare că ai plecat în străinătate / N-or să aibă puii de mâncare – ești departe / [...] De ai ști ce rău îmi pare că nu ești acuma lângă mine / Să mă întrebi: dar ce te doare, ai răcit, și ți-e mai bine...”⁴⁴.

În *Priveliștile* lui Fundoianu, esența impenetrabilă a elementului feminin e întrupată de natura țării de baștină, doar în aparență înzestrată cu o anumită ușurătate bucolică. De fapt, în aceste compoziții latura obscură și inexplorabilă a florei și faunei moldovenești capătă o semnificație ce evocă misterul atavic ascuns în spatele oricărei femei capabile să dăruiască viață. Într-o poezie de Fundoianu, *Femeie luminoasă*, corpul feminin, izvor nesecat de dorință, e reprezentat alegoric de un teren pe care subiectul poetic vrea să-l „are” și să-l „semene”:

41. G. Scholem, *L'idea messianica nell'ebraismo*, ed. cit., p. 14.

42. T. Tzara, *Primele poeme*, ed. cit., p. 40.

43. *Ibid.*, p. 45.

44. *Ibidem*.

Femeie luminoasă ca șesurile-n toamnă, / dă-mi
gâtul tău, cuib moale cu paseri de azur, / dă-mi
mânele, mai pure ca pietrele din râuri – / femeie cu
gândirea ca un polen netrebnic / și carnea ca oricare
gândire mai zămoasă. / Femeie, pământ negru, te
vreau și te iubesc, / te vreau, cum vreau, femeie,
pământul bun și negru, / pământ proaspăt în care
dormiră toți ai mei, / pământ tânăr în care mi-i
tânără chemarea, / pământul unde-n urmă vreau să
adorm și eu. / Și vreau în ciuda celui ce seamănă-n
deșert / nisip și foc, cu umbra la brâu și soare-n ceafă
– / grăuntelui lumină să-i dăruiesc și apă; / aș vrea
să-l ar, să-l seamăn, să-l secer și să-l macin, / și-aș
vrea s-adorm cu grâul cel bun la căpătâi, / pământ,
matrice dată din ziua cea dintâi, / în care mă așteaptă,
ca-ntr-o oglindă, chipul⁴⁵.

Și în unele versuri românești ale lui Tzara femininul
e zugrăvit în imagini din natură, femeia fiind asociată
cu un teren de cultivat. Emblematică din acest punct
de vedere este compoziția *Am sădit în corpul tău*:

Am sădit în corpul tău, iubito, floarea / Ce-o
să-ți împrăștie pe gât pe-obraji pe mâini petale / Și
o să-ți înmugurească sânii mâine – primăvara / Îmi
plac sprâncenele și ochii tăi cu luciul de metale / Și
brațele ce ți se-ndoaie ca șerpilor, valurile, marea // Din
corpul tău aș vrea să fac palate, / arhitectonice grădini
/ Și raiuri pământeste monumentale / Și să mă îngrop
în carnea ta când voi muri / Și în pământul lor să
mă îngrop când voi muri // În părul tău eu simt
mirosul de struguri de portocale / În ochii tăi cerniți
văd soare și-n buze pofta de mâncare / Cu dinții
tăi ai vrea să rupi din suflet carne / Și unghiile să le
prefaci în gheare // Aș vrea să mușc din sânii tăi cum
mușcă pâinea / Înfometajii ce culeg pe-asfaltul stră-
zilor parale / Aș vrea să-ți înfloresc privirea cu-arhi-
tectonice grădini / Și să-ți aliniez gândirea cu visuri
pământeste, mamie⁴⁶.

Atât în versurile lui Fundoianu, cât și în cele ale
lui Tzara, femininul, asociat cu imaginea unei naturi
fertile și, așadar, în stare să procreeze, asumă rolul
de intermediar între uman și divin; femininul, fiind
singurul sex capabil să îngrijească și să hrănească viața
încă din primele ei clipe, dobândește trăsăturile naturii,
devine un „pământ negru” fondanian. Și, dat fiind
că pentru lumea sacră capacitatea de a crea aparține
exclusiv divinului, femeia care generează devine o
punte între lumea oamenilor și cea a lui Dumnezeu
– în plus, situația aparte a acestei poziții intermediare
poate fi pusă în relație cu atribuțiile îndeplinite de
femeie de-a lungul istoriei omenirii, mai exact de
mamă și doică.

Tristan Tzara, Benjamin Fundoianu, Gherasim
Luca, Paul Celan, printre alții, scot deci în evidență
chiar această alteritate tipică femininului și pe care
femininul o are în comun cu străinul și diferitul,
o istorie necunoscută care nu va putea fi niciodată
explicitată pe deplin, deoarece ontologia lor va rămâne
pentru totdeauna indescifrabilă. În operele acestor
scriitori evrei – care au găsit ospitalitate în Franța și
în limba în care au locuit ca străini – în stăpânirea
pe care au avut-o asupra limbii, în lirismul pe care
l-au căutat printre cuvinte sau pe care îl creau, ca în
cazul lui Tzara, Celan și Luca – se întrezărește o mare
sensibilitate și înțelegere față de celălalt, manifestate
tocmai prin utilizarea unei limbi străine sau prin
utilizarea propriei limbi în care acești autori se simt
oricum străini. Tocmai acest sentiment de „străinătate”
a făcut să se ivească în poezia lor condiția esențială și
originară de „Heimatlosigkeit”, de absență a patriei,
„Heimat” – care constituie, de altfel, trăsătura specifică
a culturii ebraice –, fiindcă tocmai în virtutea acestei
lipse au reușit să identifice singularitatea femininului,
manifestată în funcția multiplă de călăuză, de amantă
și de mamă a unei femei ale cărei trăsături „mesianice”
promit regenerarea și transformarea radicală a vieții,
prin cunoașterea și depărtarea de timpul fericit al
Edenului.

45. B. Fundoianu, *Priveliști*, ed. cit., p. 149.

46. T. Tzara, *Primele poeme*, ed. cit., pp. 84–85.