

# CAIETELE AVANGARDEI

ANUL 13 / NR. 23

ILARIE VORONCA ȘI VICTOR BRAUNER – 120  
CENTENAR SUPRAREALIST

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

Coordonator

**IOAN CRISTESCU**, directorul Muzeului Național al Literaturii Române, București

Coordonator științific

**ION POP**

Redactori

**LUMINIȚA CORNEANU**

**LUANA STROE**

**ANIȚA GRIGORIU**

**VASILE GRIBINCEA**

Redactori asociați

**PAUL CERNAT**

**RODICA ILIE**

**EMILIA DAVID**

**RALUCA DUNĂ**

**EMANUEL MODOC**

Copertă

**MIRCIA DUMITRESCU**

Tehnoredactare

**EMILIA PETRE**

**Coperta 1:**

Ilarie Voronca și Victor Brauner, București, 1924.

(75 HP / Ilarie Voronca, Victor Brauner, Mihail Cosma, Editura Muzeul Literaturii Române 2018)

Francis Picabia, *L'oeil cacodylate*, 1921

ISSN 2344 – 2786  
ISSN-L 2344 – 2786

## Sumar

### ILARIE VORONCA – 120

Răzvan Voncu, *Ilarie Voronca, de la simbolism la avangardă.*

*Un traseu al modernismului românesc interbelic* / 5

Nicolae Tzone, *A doua avangardă* / 12

Ovidiu Morar, *Poetul „căii lactee de imagini”* / 34

Vladimir Pană, *Ilarie Voronca și grupul de la „unu”* / 43

Alexandru Ovidiu Vintilă, *Ilarie Voronca, Tristan Tzara și Benjamin Fondane*

*Câteva considerații* / 49

\* \* \*

### VICTOR BRAUNER – 120

Emil Nicolae, *Un „cititor monoftalmic”* / 57

Balázs Imre József, *The Brauner Notebook – 2023* / 63

\* \* \*

### CENTENAR SUPRAREALIST

Ion Pop, *Récapitulations: le surréalisme entre la Roumanie et la France* / 72

Dan Gulea, « *L'acte surréaliste le plus simple* » ou *Rivages du Surréalisme* / 81

Paul Cernat, *Suprarealism și (anti)psihiatrie la André Breton* / 86

Leo Butnaru, *Un poet suprarealist rus la Paris* / 92

\* \* \*

Nicolae Tzone, *Tristan Tzara, de la poemele românești către « Cabaret Voltaire »*,

« *La première aventure céleste de Mr. Antipiryne* » și « *Vingt-cinq poèmes* » / 99

### VITRINA

Rodica Ilie, *Michael Finkenthal, Grupul Infra-Noir, o reuniune de singurătăți (Suprarealismul literar românesc, 1940-1947)* / 109

Note bio-bibliografice / 111



Răzvan Voncu

## ILARIE VORONCA, DE LA SIMBOLISM LA AVANGARDĂ. UN TRASEU AL MODERNISMULUI ROMÂNESC INTERBELIC

*Abstract:*

*The article proposes a rereading of Ilarie Voronca's poetry, on the one hand, from the perspective of his relationship with the post-symbolist current in which he underwent his literary apprenticeship, and on the other, in relation to poets outside the avant-garde circle, with whom he shared affinities and toward whom he nurtured a collegial admiration. Beyond the programmatic avant-garde defiance, Ilarie Voronca is presented as a polyphonic poet who transcends the strict framework of radical-negating manifestos, integrating himself into the broader movement of Romanian modernism in the first half of the twentieth century.*

*Keywords: symbolism, avant-garde, modernism*

Istoricii literari sunt unanimi în privința rolului pe care îl are ruptura, în constituirea, după Primul Război Mondial, a poeziei avangardei. Ruptura și corolarul ei, și anume, aspirația către un orizont cu totul nou, nemaiațins până atunci.

Profesorul Ion Pop, în cercetarea sa fundamentală – care, în condițiile ocultării postbelice a curentului, a fost și de pionierat – *Avangarda în literatura română*<sup>1</sup>, o spune limpede încă din primul alineat al cărții: „Când se vorbește despre fenomenul avangardist, acordul pare general în a-l defini prin și în legătură cu două atitudini extreme: ruptura, negarea radicală a tradiției cultural-literare, și aspirația către o absolută înnoire a limbajului, către o construcție pe teren virgin, pe *tabula rasa*, în afara oricăror tipare moștenite”<sup>2</sup>.

1. Publicată într-o primă ediție cu titlul *Avangardismul poetic românesc*, la Editura pentru Literatură, în 1969; pe parcursul prezentei lucrări voi cita din ediția a III-a, definitivă, apărută cu titlul *Avangarda în literatura română*, Editura Cartier, Chișinău, 2017.

2. *Op. cit.*, p. 5.

Ruptura, desprinderea de orice tradiție și aspirația reîntemeierii figurează, explicit cel mai adesea, implicit alteori, în toate manifestele de avangardă, de la cele dintâi (*Manifesto del futurismo*, al minabilului Filippo Tommaso Marinetti, din 1909) la ultimul (*Dialectique de la dialectique. Message adressé au mouvement surréaliste international*, al compatrioților noștri Gherasim Luca și D. Trost, din 1945). Chiar și neo-avangardele recurente ale finalului de secol trecut – cum a fost klototrismul, din ceea ce era atunci Iugoslavia, curent structurat teoretic la începutul anilor 1980 de către poezii Adam Puslojić, Aleksandar Sekulić și Ioan Flora – conțin în filigran ideea de început absolut.

Acesta presupune, firește, pe de-o parte, îndepărtarea hotărâtă de tot ce fusese până atunci, refuzul continuității unei arte, în concepția avangardiștilor, epuizate, iar pe de alta, propensiunea unei întemeieri, a unei construcții. După cum o atestă chiar unele intervenții ale lui Ilarie Voronca însuși, acest refuz al continuității – care până la carnagiul din Primul Război Mondial constituise una dintre bazele culturii

europene – se va referi la întregul fenomen artistic, chiar și la cel ce urma a fi edificat sub semnul avangardei însăși, atunci când creativitatea inițială ar împietri într-o matrice previzibilă: „când formulă va deveni ceea ce facem, ne vom lepăda și de noi”, spune poetul în 1930<sup>3</sup>. Ca să nu mai vorbim de propoziția teribilă, aparent paradoxală, dacă nu de-a dreptul absurdă (pentru logica obișnuită), cu care se încheia *Manifestul activist către tinerime*, al lui Ion Vinea, din 1924: „Să ne ucidem morții!”<sup>4</sup>. Altfel spus, nimic nu poate scăpa elanului distructiv al rupturii, nici măcar „tradiția internă” a avangardei însăși. Nenumăratele dispute și polemici care au loc, la noi, în intervalul 1924-1937, între avangardiști ca și între diferitele școli și publicații de avangardă, atestă voința neostoită de delimitare, nu doar la nivel diacronic, ci chiar în sincronia strictă a creației contemporane. Un interval de numai nouă ani, câți se scurg între apariția revistei *Contimporanul* și despărțirea de Vinea a celor de la *unu*, este mai mult decât suficient pentru ca impulsul original „constructivist” să fie considerat mort, de către poet, în numele permanentei nevoi de înnoire și întemeiere. O foame adamică pare, astfel, a governa cronologia internă a avangardei, foame care descurajează chiar și astăzi tentativele de a căuta, sub aceste nisipuri aparent mișcătoare, unele permanente, corelații și, de ce nu?, filiații.

Însă intențiile, programele, manifestele și intervențiile teoretice ale scriitorilor sunt una, iar realitatea literaturii lor este altceva: nu întotdeauna structura convingerilor unui autor și structura operei sale se suprapun perfect, fără „marginii”, penumbră și excepții. Cu atât mai mult cu cât scriitorii adevărați sunt aceia care, în cele din urmă, se despart de programul estetic al curentului la care au aderat, pornind mai devreme sau mai târziu în căutarea formulei proprii și a vocii personale, inconfundabile.

Astfel, Ilarie Voronca – una dintre personalitățile ale căror nume ne vin imediat în minte atunci când pronunțăm cuvântul *avangardă* – ne apare și el astăzi, la judecata istoriei literare, mai degrabă ca un autor polifonic decât ca un megafon al unor convingeri mecanice, convingeri împotriva cărora se ridică, am văzut, însuși crezul său avangardist. Și n-am fi istorici literari dacă nu am cerceta în ce măsură, sub semnele complicate – tulburate de o mișcare subiacentă – ale „covorului” poeziei sale, se leagă nodurile unor

semnificații mai adânci și mai persistente decât fronda împotriva tradiției și bulimia noutății. S-a spus adesea, de către criticii cei mai diverși ca orientare literară, că avangarda ar trăi (cel puțin în literatură) mai mult prin manifeste decât prin capodopere: dacă ar fi așa, poezia lui Voronca nu ne-ar mai spune azi nici cât ne spune publicistica sa.

Or, constatarea empirică este suficientă spre a ne convinge de actualitatea poeziei lui Ilarie Voronca. Până și unii critici rezervați cu privire la valoarea estetică intrinsecă a literaturii de avangardă îi acordă acolada.

Primul dintre aceștia, E. Lovinescu – ale cărui rezerve se ghicesc instantaneu în titlul *Poezia extremistă*, sub care îi grupează pe avangardiști în *Istoria literaturii române contemporane*<sup>5</sup> – îi consacră totuși lui Voronca o pagină întreagă în sinteza sa, prima istorie de factură estetică din literatura noastră. Istorie în care, în pofida unor ironii la adresa activității poetului în revistele *Integral* și *unu*, îi recunoaște „o facilitate aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini”<sup>6</sup> și „o capacitate neîntrecută de creație imagistică – imaginile lui rămânând, totuși, autonome, chiar în cele mai organizate dintre poemele sale (*Ulise*)”<sup>7</sup>.

Nici G. Călinescu nu trece nepăsător, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), pe lângă opera lui Ilarie Voronca: gest cu atât mai semnificativ estetic cu cât presupunea un netăgăduit curaj civic. La ora tipăririi *Istoriei...*, România se afla în plin Holocaust, iar Voronca, scriitor de origine evreiască, deși aflat de mulți ani în Franța, era interzis. Însă Călinescu manifestase încă dinainte, din anii pregătirii monumentalei sale sinteze (1930-1938), un interes vizibil pentru literatura scriitorilor de avangardă, căreia i-a consacrat – spre deosebire de Lovinescu – numeroase cronici, din care s-au alimentat ulterior (prin relectură și revalorizare) capitolele din *Istoria literaturii române...* Ilarie Voronca beneficiază de două pagini, în formatul masiv, *in quarto*, al sintezei călinesciene, în care criticul îl definește ca „poet dificil pentru profani”<sup>8</sup>, dispunând de „o voluptuoasă receptivitate

3. Ilarie Voronca, *Lecturi pe o banchiză*, în *unu*, nr. 26, iunie 1930, *apud* Ion Pop, *op. cit.*, p. 13.

4. Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, în *Contimporanul*, nr. 46, 16 mai 1924.

5. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, în *Opere*, vol. II, ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion, Academia Română/ Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p. 711.

6. *Ed. cit.*, p. 713.

7. *Ibidem*, pp. 713-714.

8. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 782.

senzorială, un simț al plasticeii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție<sup>9</sup>. Călinescu merge mai departe decât Lovinescu nu doar în analiza poeziei, ci și în cea a publicisticii literare a lui Voronca (în cadrul căreia au fost formulate, pe rând, intervențiile cu conținut programatic avangardist) și, nu în ultimul rând, în combaterea unor stereotipuri critice cu substrat antisemit, cum ar fi insinuarea... necunoașterii limbii române. Criticul identifică limpede sensul avangardist, ținând de concepția integralistă a poetului, al ignorării regulilor gramaticale și ortografice:

E futurist, dadaist, suprarealist? Toate și niciuna. Lipsa copulației obișnuite între cuvinte, a ortografiei și arhitectura babilonică a paginii aparțin futurismului. Împerecherea întâmplătoare a imaginilor (scoaterea din pălărie) este a dadaismului. Iar pretenția de ocultism aparține suprarealismului. Dar nici ortografia nu-i așa de total absentă ca să vorbim de futurism, nici asociația reprezentărilor nu e lipsită de oarecare gând și nici gândul nu-i așa de inefabil ca să ne aflăm în fața unui hermetism, profesat la noi cu consecvență numai de Ion Barbu.<sup>10</sup>

Și, mai departe, comentându-i publicistica, subliniază sibilinic: „În *A doua lumină* (unu, 1930) și *Act de prezență* (*Carte cu semne*, 1932) Ilarie Voronca încearcă să-și definească teoreticește poziția în același stil babilonic, dar într-o limbă românească fără greș (s. m./ R. V.)<sup>11</sup>.

Nicolae Manolescu, în zilele noastre, în *Istoria critică a literaturii române* (2008, ed. a II-a, revăzută și adăugită, 2019), îi consacră și el un spațiu generos și analize strânse creației lui Voronca<sup>12</sup>. Un gest cu atât mai semnificativ, cu cât criticul face parte dintre cei care, prețuind cum se cuvine latura inovatoare a programelor de avangardă, nu creditează estetic prea multe dintre produsele acesteia. După ce, mai întâi, ia apărarea opiniilor lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (împotriva părerilor nefundamentate ale lui Marin Mincu), Manolescu începe o sistematică edificare a unui portret critic, în care pe primul plan stau operele de regulă

ignorare în favoarea manifestelor poetului, cum ar fi volumul de debut (*Restriști*, 1923), revenind în finalul capitolului la publicistica sa literară, pe care o consideră și el – din alte motive decât Călinescu – ca fiind semnificativă pentru desenul conceptual al avangardei în literatura română. Opera poetică este descrisă ca un relief inegal, în care vârfuri ca *Restriști*, *Colomba* (1927), *Ulise* (1928) și *Petre Schlemihl* (1932) coexistă cu cicluri mai puțin reușite.

La rândul său, Dumitru Micu, în *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism* (2000), plasează capitolul consacrat lui Ilarie Voronca în imediata consecuție a celui dedicat lui Ion Vinea. Istoricul literar îl consideră pe poet un „tipic reprezentant al avangardei, nu numai românești, atât prin militantismul publicistic, prin activitatea de animator, de organizator, cât și prin însăși producția lirică<sup>13</sup>, spre a conchide ulterior că „Oricâte și de orice natură ar fi, insatisfacțiile încercate în durata parcurgerii poeziilor lui Voronca sunt compensate generos de ceea ce acestea conțin cu adevărat nou: nou la modul trainic și fascinant. Asocierile deconcertante devin, adeseori, imagini de o rară, unele de o neegalată frumusețe.”<sup>14</sup>

În fine, ca să încheiem trecerea în revistă, chiar și Mihai Zamfir, în severa selecție din *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române* (2011, ediția a II-a, revăzută și adăugită, 2021), deși nu îi consacră lui Voronca un capitol de sine-stătător – preferându-i pe Tristan Tzara, Gellu Naum și, oarecum deconcertant, pe tradiționalistul B. Fundoianu –, îl menționează între cei care au susținut eșafodajul de dezbateri, pamflete, polemici și dispute care a conferit avangardei noastre interbelice ținută estetică și suprafață publică. Spre deosebire de ceilalți istorici literari, Mihai Zamfir face o distincție (binevenită) între activitatea febrilă de pe plan intern, lipsită însă de un ecou critic și public veritabil, și consacarea lui Voronca în cadrul mișcării internaționale de avangardă: „Cel mai volubil teoretician din primele reviste contestatate, Ilarie Voronca, alege în 1933 exilul la Paris și începe, abia după această dată, veritabila sa *carieră* [s. m./ R. V.] poetică<sup>15</sup>.

N-am procedat la acest excurs critic destul de larg spre a proba o deșartă erudiție, ci numai spre a verifica faptul că, spre deosebire de alți poeți de avangardă – care au devenit, după formula lui Nicolae

9. *Idem*.

10. *Idem*.

11. *Ibidem*, p. 784.

12. Nicolae Manolescu, „Ilie Voronca (31 decembrie 1903 – 5 aprilie 1946)”, în *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II a, revăzută și adăugită, Editura Cartea Românească, București, 2019, pp. 800-803.

13. Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I. O., București, p. 239.

14. *Idem*.

15. Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Polirom, Iași, 2021.

Manolescu, doar autori de dicționar –, poetul lui *Ulise* și al *Colombeii* este un autor canonic nu doar în interiorul paradigmei suprarealiste (cu care, să nu uităm, nu s-a aflat în cei mai buni termeni în ultimul deceniu și jumătate de viață, după „excomunicarea” de la *unu*, din 1931). Consultând istoriile literare, am fost frapat de o coincidență: într-un fel sau altul, fiecare din perspectiva sa, toți criticii citați îndeamnă la o relectură a operei lui Ilarie Voronca, eliberată de presiunea confruntării cu *credo*-ul suprarealist. Nu în temeiul despărțirii formale de grupare, care a urmat publicării *Incantațiilor*-lor (1931), ci în cel: 1) al unei mai bune înțelegeri a despărțirii avangardei de tradiție; 2) al transgresării cadrelor restrictive ale poeziei de grup, de către vocea personală.

Astfel, se cade revăzută relația lui Voronca, pe de-o parte, cu curentul post-simbolist, în cadrul căruia și-a făcut ucenicia literară, iar pe de altă parte, cu poezii din afara cercului avangardist, cu care avea afinități și față de care nutrea o colegială admirație.

Născut în 1903 la Brăila, Eduard Marcus (cel care va deveni în literatura universală Ilarie Voronca) împărtășește o experiență comună cu un alt mare evreu român: Mihail Sebastian. Acesta din urmă a lăsat pagini de neuitat, în care a creionat moștenirea culturală brăileană și locul pe care spațiul natal îl ocupă în conștiința sa.

Chiar dacă nu aș comite eroarea de a lega opiniile artistice de locul nașterii, portul de la Dunăre a cunoscut, în perioada formării lui Voronca, o eferescență culturală și școlară aparte. Nu atât statutul de port a contat, cât mediul multicultural, în care etniile diferite – români, greci, evrei, armeni, bulgari, turci, tătari, lipoveni ș.a. – contribuiau la o viață culturală luxuriantă, deschisă către benefice influențe occidentale ca și către orizonturile tainice ale Orientului. Brăila era, înainte ca și după Primul Război Mondial, un oraș bogat, înzestrat cu teatre și biblioteci, cu societăți culturale și politice, cu saloane literare și muzicale și cu o viață confesională mai variată decât în aproape oricare alt oraș al României (inclusiv Capitala).

Nu trebuie să ne mire că poetul optează, după 1918, pe fondul emancipării evreilor români și al formidabilei deschideri culturale a României Mari, pentru modernism. Își face debutul în Cenaclul „Sburătorul”, în 1922, iar întâiul său volum de versuri, *Restriști*, din 1923, pare că urmează îndemnul critic adresat de E. Lovinescu literaturii române în 1919. Criticul, pe atunci, încă nu bănuia impactul pe care urmau să-l aibă Tudor Arghezi și Ion Barbu, nu sesizase (sau poate nu receptase favorabil) debutul lui Lucian Blaga și nici nu-și imagina că simbolistul acerb și abscons Ion

Pillat va deveni un mare tradiționalist. Criticul credea, imediat după război, că poezia noastră va continua să adâncească filonul liric de factură post-simbolistă. Și nu altfel arăta volumul lui Ilarie Voronca din 1923, caracterizat de Nicolae Manolescu ca fiind un „simbolism tematic și de atmosferă”<sup>16</sup>, care-l plasa pe poet în vecinătatea lui George Bacovia, a lui Adrian Maniu, a lui Ion Pillat, Tudor Arghezi și B. Fundoianu, „poezi pe care – ne mai spune criticul – el însuși îi ținea la loc de cinste în panteonul său personal, alături de Lautréamont și Urmuz”<sup>17</sup>.

Această legătură a viitorului suprarealism cu încă activul simbolism rezidual nu este caracteristică numai literaturii române și nu reprezintă nicidecum un factor minimalizator al acesteia. În cartea sa clasică, *De la Baudelaire la suprarealism* (1933, apărută la noi în traducerea lui Leonid Dimov, în 1970), Marcel Raymond arăta convingător cum demersurile înnoitoare ale avangardiștilor își au rădăcinile în gestul de-a dreptul revoluționar al precursorului simbolismului, prin care a fost anulată clasică separație dintre obiecte aprioric poetice și nepoetice, poezia fiind definită nu de calitatea obiectului, ci de cea a privirii care îl ia în posesie. Artificialitatea asumată înlocuia, pe această cale, fantasma naturalului, iar *diegesis* ocupa locul din care fusese alungat *mimesis*.

Alexandru Macedonski nu a fost, de acord, un Charles Baudelaire (și nici măcar un Paul Verlaine sau Arthur Rimbaud). Însă, după cum sesizează Mihai Zamfir, în aceeași *Scurtă istorie...*, „De la primele încercări ale adolescenților I. Iovanache (viitorul Ion Vinea) și Samyro (viitorul Tristan Tzara), în revista scoasă de ei, *Simbolul* (1912), și până la primele versuri nonconformiste ale lui B. Fundoianu, pornirea spre anularea prozodiei curente devine generală. Se va accentua în paginile *Contemporanului* lui I. Vinea (începând din 1922) și sub pana poezilor care au editat revistele *75 HP* (1924), *Punct* (1924-1925), *Integral* (1925-1927), *unu* (din 1928), ca și celelalte publicații suprarealiste”<sup>18</sup>. Or, dacă această ruptură de prozodia clasică a reprezentat întâiul pas al emancipării avangardei de sub tirania tradiției, suprarealiștii sunt departe de a fi fost primii care să fi recurs la ea. Și nu mă refer la dispariția întâmplătoare a rimelor în unele postume eminesciene, ci la adoptarea conștiință, fie și ca experiment, fie și ca joc, a versului liber, cu funcția pe care el o avea deja în poezia franceză a finalului de secol al XIX-lea. Acest

16. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 801.

17. *Idem*.

18. Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 708.

demers radical, adevărat certificat de naștere al noutății absolute în poezia română, i-a aparținut în mod vădit aceluiși Macedonski: „Reînnoirea radicală a poeziei prin renunțarea la rimă a părut încă de la început, la noi, o experiență riscantă. E drept că ea avusese loc și până atunci, dar sub o formă izolată și exotică: Macedonski, sub influența verslibrismului francez contemporan, compusese poeme precum *Hinov*, însă nu le acordase el însuși prea mare importanță”<sup>19</sup>.

Chiar în aceste condiții, în care poetul *Rondelurilor* nu a cultivat consecvent inovația pe care el însuși a încercat-o, e limpede că avem de-a face cu un câmp post-simbolist, în interiorul căruia are loc ecloziunea talentului lui Ilarie Voronca. Un Voronca legat prin fire strânse de Ion Vinea – în a cărui revistă, *Contemporanul*, s-a produs primul exercițiu teoretic sistematic al autorului lui *Ulise* –, de B. Fundoianu – care, în pofida unui fond sufletesc tradiționalist, făcea numeroase experimente stilistice și de versificație –, dar mai ales de post-simbolismul din care a purces, pe calea dezagregării prozodice, toată avangarda poetică interbelică.

Nu altul este, în paranteză, traseul unei avangarde poetice dintr-o literatură aflată în imediata noastră vecinătate. Este vorba de cea maghiară, în care întâlnim, în aceeași postură-cheie ca Ilarie Voronca al nostru, personalitatea centrală a lui Kassák Lajos, care între 1915 și 1917, în plină conflagrație mondială, va face și el saltul de la post-simbolismul de factură central-europeană la aventura care va debușa, în cele din urmă, după 1929, în suprarealism.<sup>20</sup>

Dar... ruptura este un demers care ține de poetică. De agregarea și structurarea textului, a viziunii și a mijloacelor retorice. Întemeierea unui nou limbaj, cea de-a doua miză a avangardei, ține, prin ricoșeu, de conținutul tradiției de care poezii își propun să se îndepărteze, de resursele prozodice ale limbii și, nu în ultimul rând, de orizontul cultural al receptării. Criticii rezervați față de valoarea estetică a avangardei, de la E. Lovinescu la Mihai Zamfir, tind ca, recunoscând însemnătatea experimentelor poetice ale acesteia, să vadă în fondul poeziei suprarealiste aceeași materie (și aceleași materii) ca în poezia post-simbolistă din primele două decenii de după 1900.

Nicolae Manolescu, de exemplu, citează abundent, în capitolul consacrat lui Voronca în *Istoria*

*critică...* din volumul *Restriști* („Îmi port ca pe un copil bolnav tristețea,/ prin parcu-n care frunzele, asemeni clopotelor, plâng;/ și-aud cum crește neliniștea începutului de toamnă departe/ și cum păsările ploii pe acoperișuri negre și se frâng [...]// E pretutindeni un aer apăsător, ca de spital,/ și pomii în despletiri își spun mâhniri știute./ Amintirea ta îmi închide drumul ca un mal,/ și-mi simt gândurile, în pietrișul umed, căzute.”<sup>21</sup>) și din *Ulise*, considerată „cea mai bună culegere a lui Ilarie Voronca și una dintre remarcabilele cărți de poezie din interbelic”<sup>22</sup> („îți închin un imn ție veac al mediocrității/ nu mai vânam ursul sus prin munții americii/ brațele noastre nu mai sângeră păduri sălbatice/ ne operăm visele ca intestine/ singuri ne închidem în mucegaiurile birourilor/ dimineața dactilografele își îmbrățișează logodnicii/ până la revederea din ceasul nopții/ când vor face dragoste pe saltele de paie/ dar în aer sufletele ni se sărută/ clădim un cer peste acoperișuri cu mădulare/ pe bulevarde sirenele autobuzele” ș.a.m.d.<sup>23</sup>). În legătură cu această primă parte a creației poetului, criticul vorbește, am văzut, despre „simbolismul tematic și de atmosferă” și despre o „elegie bacoviană despre întomnarea iubirii, în imagini mai degrabă frumoase decât șocante, deși noi nu le mai putem citi astăzi în cheia epocii în care au fost scrise și când vor fi sunat, cu siguranță, destul de îndrăzneț”<sup>24</sup>. Însă despre etapa asumării, mai întâi, a integralismului, apoi a suprarealismului, după ce afirmă tranșant că „poeme precum *Hidrofil* sau *Strofă I și II* din *75 HP*, reținute de mai toate antologiile, n-au altă valoare decât ilustrarea plictisitor-mecanică a programului”<sup>25</sup>, Manolescu nu ezită să conchidă: „Că G. Călinescu nu greșea văzând în Ilarie Voronca mai degrabă un sentimental și un descriptiv se poate dovedi și prin rapida abandonare de către autorul lui *Ulise* a scriiturii futuriste, recucerit mai degrabă de splendoarea unor comparații insolite decât de absurdul lor dadaist”<sup>26</sup>.

Nici E. Lovinescu, de altfel, cu decenii în urmă, nu se grăbea să îi recunoască lui Voronca – și, prin el, avangardei ca întreg – prea multe merite în zona experimentului și a rupturii lor textuale, preferând să vorbească despre debutul poetului la „Sburătorul”, ce se produsese „cu o poezie ușor influențată, mai ales,

21. *Apud* Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 801.

22. *Idem.*

23. *Ibidem*, pp. 801-802.

24. *Idem.*

25. *Ibidem*, p. 802.

26. *Idem.*

19. *Ibidem*, pp. 708-709.

20. Vezi *Avangarda maghiară în texte și portrete*, selecție, traducere și note de Kocsis Francisko, Editura Ardealul, 2008, în special *În loc de argument*, pp. 5-9 și poemele lui Kassák Lajos de la pp. 157-174.

de Camil Baltazar și Adrian Maniu, caracteristică și printr-o sentimentalitate răvășită și descompusă de «tristeți» și de «restricți»<sup>27</sup>. Poezia propriu-zis avangardistă, deși ocupă aproape un deceniu din perioada românească a lui Voronca (până la plecarea în Franța, în 1933), este redusă tot la fondul sufletesc și la atmosfera post-simbolistă: „poezia sa a rămas tot statică, tot poezie de atmosferă”<sup>28</sup>. Se poate observa, prin comparație cu observația prudentă a lui Nicolae Manolescu, citată anterior, că schimbarea epocii nu a modificat, în realitate, prea mult felul în care a fost receptată inovația lui Voronca: șocantă la nivel formal-prozodic, ea nu a reușit să camufleze totuși fondul sufletesc al poetului, tragic și apăsător de trăiri contradictorii, de crize latente și suferințe îndelung macerate. Prin versificație, Ilarie Voronca s-a aliniat experimentelor-limită ale avangardei; prin substanța poeziei sale, el a rămas profund ancorat în modernismul lovinescian, care, prin poeți ca Arghezi sau Barbu, se îndrepta – mai puțin șocant decât avangarda – către o poezie a lirismului obiectiv, ermetică și/sau de cunoaștere.

Ion Pop, exegetul cel mai autorizat al avangardei literare românești, leagă și el cele două ipostaze, cea de dinainte și cea de după *75 HP*, ale lui Voronca. Mai întâi, în debutul capitolului pe care i-l consacără în *Avangarda în literatura română*, criticul, examinând debutul poetului, vorbește despre „spațiul orașului de provincie bacovian”<sup>29</sup>, arătând mai departe că „Ipostaza definitorie a eului e cea a unui adolescent sentimental, bolnav sufletește, suferind de langori specifice poeziei simboliste a spitalelor [...], rătăcind pe itinerarii mereu aceleași, de romanță eminesciană trecută prin filtru bacovian”<sup>30</sup>. Ulterior, această viziune de tip post-simbolist, arată Ion Pop, va fi restructurată potrivit unei noi arhitecturi prozodice și discursive: „Redimensionarea «constructivistă» a viziunii se impune peste tot – și e interesant de urmărit felul cum elemente caracteristice imaginarului din *Restricți* apar valorificate în noi tipare vizând geometrizarea imaginii și tehnicizarea lexicului”<sup>31</sup>. Analizându-i creația din faza constructivist-integralistă, exegetul îl leagă pe Voronca nu numai de Bacovia, ci și de Vinea (ale cărui legături strânse cu simbolismul trebuie circumscrise momentului 1912-1913, de la revista *Simbolul*): „Tot dinspre volumul de debut pot fi identificate ușor reminiscențe bacoviene, reactualizând sentimentul de tristețe apăsătoare într-un joc al ambiguității învățat de

la Ion Vinea cu al său *Lamento*”<sup>32</sup>, spre a concluziona, spre finalul analizei, că „Exercițiul asociativ inaugurat în *Restricți* e continuat astfel pe suprafețe mult mai întinse, contribuind substanțial la îmbogățirea și diversificarea universului imaginar”<sup>33</sup>.

Cauza acestei aparente contradicții între, pe de-o parte, violența cu care este proclamată ruptura (căreia îi răspunde, în oglindă, violența cu care avangarda este atacată dinspre mediile de extremă dreaptă tradiționalistă) și, pe de altă parte, continuitatea unei viziuni lirice formate anterior (și la care Voronca va reveni în mare măsură în poezia sa franceză) ar fi de aflat, afirmă Mihai Zamfir, în caracterul prematur, la noi, al experienței avangardei. Un caracter prematur căruia i se adaugă, paradoxal, bogăția prozodică – mai puțin cunoscută în afara cercurilor de specialiști ai limbii literare – a limbii române: în timp ce literatură franceză a dispus, în formele ei culte, de aproximativ opt secole și jumătate pentru a exploata cele numai 512 tipuri posibile de rime, cea română avusese la dispoziție, la începutul „insurecției” avangardiste, numai două secole și jumătate, pentru a exploata cele 11.195 de rime posibile<sup>34</sup>. Înnoirea radicală prin renunțarea la rimă și practicarea versului alb era, prin urmare, spune criticul, „o experiență riscantă”<sup>35</sup>. Nu e de mirare că spiritele europene din cultura noastră, ca E. Lovinescu, au exprimat rezerve profunde față de miza și seriozitatea întreprinderii. Sau, cum spune același Mihai Zamfir:

Adepții înșiși ai suprarealismului au constatat că înnoirea totală nu rima cu situația de fapt a poeziei românești din acel moment. Conduși de propria lor intuiție, principalii avangardiști români s-au retras, unul câte unul, din scenă. Realizând că se înșelaseră asupra contextului cultural în care efectuau experiența lor, ei au părăsit treptat țara căutând refugiu acolo unde avangarda se afla încă la ea acasă, adică în Franța.<sup>36</sup>

Decurg, din afirmațiile criticului, o serie de concluzii pe care le putem asuma (și) în legătură cu

27. E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 713.

28. *Idem*.

29. Ion Pop, *op. cit.*, p. 149.

30. *Idem*.

31. *Ibidem*, p. 150.

32. *Ibidem*, p. 151.

33. *Ibidem*, p. 157.

34. Vezi, pe larg, demonstrația la Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 708, criticul citând, în sprijinul demonstrației sale, cercetările de referință ale lui Mihai Dinu, *E ușor a scrie versuri* (2004) și *Mică metodă de liră pentru începători* (2014).

35. *Idem*.

36. *Ibidem*, p. 709.

traseul de creație al lui Ilarie Voronca în literatura română. Un traseu subîntins de o sensibilitate și o viziune artistică pe care experimentele constructiviste, integraliste și suprarealiste nu aveau cum să o altereze la modul profund. Această viziune, provenind din acel moment post-simbolist, care a marcat literatura română în primele două decenii ale secolului trecut și în care s-a produs și formarea poetului, s-a ipostaziat, în timp, în mai multe formule poetice, încercate de Voronca în temeiul imperativului avangardist al rupturii (de tradiție) și întemeierii (unui nou limbaj). Însă materialul liric asupra căruia s-a exercitat actul de reformă prozodică a rămas, la poetul *Restriști*-lor (spre

deosebire de alți avangardiști), în mare măsură, același, într-o remarcabilă continuitate artistică întinsă pe mai bine de două decenii, până la tragicul sfârșit survenit în 1946.

Opera lui Ilarie Voronca ne oferă cel mai bun argument pentru a nu situa avangarda în afara modernismului și, totodată, pentru a arăta că și în literatura română, nu doar în cea franceză, din „rădăcina” simbolistă au crescut două trunchiuri, nu unul singur. Atât modernismul unor Tudor Arghezi sau Ion Barbu, cât și avangarda unor Ion Vinea sau Ilarie Voronca își au originea în îndepărtatul gest macedonskian de a scrie, cu orice preț, altfel decât pe tiparul eminescian.



Nicolae Tzone

## A DOUA AVANGARDĂ

*Abstract:*

*The article undertakes an analytical exploration of the realm of the so-called “second Romanian avant-garde”, which emerged after the establishment of the constructivist group around the journal *Contimporanul* in 1924 and the *unu* group (1928-1932), followed by the Romanian Surrealist Group of the 1940s. Along this trajectory, the programs articulated in the journals *75 HP* (1924), *Punct* (1924-1925), and *Integral* (1925-1928) are examined.*

*Keywords: avant-garde, second Romanian avant-garde, surrealism*

Prima avangardă se contopește, în concepția noastră, cu apariția și evoluția revistei *Contimporanul*. A doua avangardă debutează prin *75 HP* și se împlinește prin *Integral*, încheindu-se cu dispariția acestuia. Revista *Punct* este ca o vietate cu două capete, unul îndreptat spre *Contimporanul*, prin poemele și desenele publicate aici de Vinea și de Iancu (contribuția directorului, Scarlat Callimachi, este neconcludentă, ca valoare, dar i s-a îngăduit un loc de onoare fiind finanțatorul), celălalt către iminentul *Integral*, prin Brauner, Voronca și Roll. A treia avangardă este dată de revista *unu* și de celelalte reviste, cu merite evidente, *Urmuz*, *XX*, *Literatură contemporană*, *Radical*, *Alge*, *Muci*. În fine, a patra avangardă sau ultima avangardă<sup>1</sup>

---

1. Dan Gulea, în volumul *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, unde propune o foarte interesantă analiză având ca punct de plecare noțiunea de „câmp literar”, urmărind evoluția raporturilor de putere din cadrul acestuia, are un capitol distinct intitulat chiar așa: „Ultima avangardă: Grupul suprarealist român”.

este reprezentată de activitatea Grupului Suprarealist Român.

Orice clasificare reprezintă o dificultate în sine, iar în cazul avangardei române este destul de greu de stabilit niște granițe precise, pentru că avem de-a face cu un exod permanent al mai multor autori de la o publicație la alta. Și îi vedem, într-adevăr, sărind dintr-un pătrat în altul, dar aceste deplasări se fac nu în mod gratuit, pasul următor, la viitoarea publicație, aducând cu sine un câștig de personalitate.

Nouă însă ne e destul de limpede că această hartă a avangardei s-a desenat în timp, fără surprize. Prin *75 HP* avem o ruptură și un salt, chiar dacă a fost vorba de un singur număr. Când echipa de aici trece la *Punct*, distanțarea de *Contimporanul* a lui Victor Brauner, Ilarie Voronca și Roll este tot mai vizibilă. Scarlat Callimachi, după fuziunea<sup>2</sup> cu revista lui Vinea și Iancu,

---

2. În ultimul număr din *Punct*, 16, din 7 martie 1925, se anunță pe prima pagină: „Scarlat Callimachi, Marcel Iancu, Ion Vinea,

publică în continuare în *Contimporanul*. Dar cine e Callimachi? *Punct* are încă un merit, de prim ordin, care el singur i-ar fi justificat, dincolo de numele directorului său (a avut inteligența de a-i avea ca redactori pe Victor Brauner la numerele 1-9 și pe Stephan Roll la numerele 10-13; dispar din casetă și din sumar în cele trei numere care au urmat, ultimele, 14, 15 și 16), apariția și importanța, și anume publicarea de inedite din *Urmuz*<sup>3</sup>.

Voronca și Roll trec la *Integral*, făcând echipă cu Maxy, Fundoianu și ceilalți de aici. Și al doilea cerc se închide, și *75 HP*, și *Integral* rămânând împliniri serioase, majore. După dispariția *Integralului*, Voronca și Roll rămân practic șomeri ai avangardei. Al treilea cerc mare este deschis de Bogza, cu revista *Urmuz*. I se adaugă aproape imediat *unu*. Voronca și Roll vin aici ca vedete, ca invitați deja aureolați cu faima de veterani ai avangardei. Brauner este pictorul principal al *unu*-lui, așa cum Iancu fusese și era încă pentru *Contimporanul* și cum fusese Maxy pentru *Integral*<sup>4</sup>. Bogza vine și el la *unu*, chiar când încă mai scotea *Urmuz*. Se încheagă o echipă, imperfectă, e drept, dar totuși se încheagă o echipă veritabilă și cei patru, Roll, Voronca, Pană și Bogza, dau *unu*-lui o consistență reală, noua revistă fiind cu totul altceva decât predecesoarea, *Integralul*.

### 75 HP – o capodoperă a avangardei românești

Ceea ce susținea Adrian Marino, cu pertinentță, în *Dicționar de idei literare*<sup>5</sup>, și anume: „Avangarda nu poate nici să se «dogmatizeze», nici să «blocheze» mișcarea de «ruptură», deoarece ea este determinată, prin însuși mecanismul său de negație, să se anuleze în serie continuă”, trebuie considerat ca regulă generală. Astfel, apariția, chiar în plină recunoaștere și glorie a *Contimporanului*, a revistei *75 HP*, la începutul lunii octombrie 1924, nu trebuie tratată ca o surpriză ori ca o trădare. Ar fi facil ca aceasta să fie considerată, la propriu, „viermele” din miezul mărilor strălucitor. Mai adecvat și mai elegant este să o numim „calul

directeurs du *CONTIMPORANUL* et du *PUNCT* désirant unir leurs forces de propagande afin de mieux soutenir l'effort moderne en Roumanie, ont décidé la fusion des deux revues en une seule sous le nom de *CONTIMPORANUL*, qui paraîtra augmenté, une fois par mois et se viendra au prix de 3 lei”.

3. „Emil Gaik”, în nr. 9, din 17 ianuarie 1925, p. 2; „Plecarea în străinătate”, în nr. 10, din 24 ianuarie, 1925; „Codadi și Dragomir”, în nr.11, din 31 ianuarie 1925, p. 4.

4. Marcel Iancu și Vinea lipsesc din *Integral*. În paginile sale, *Contimporanul* nu este niciodată menționat.

5. Editura Eminescu, 1973, p. 207.

troian” din interiorul cetății în sărbătoare. Căci în momentul în care apare *75 HP*, greii *Contimporanului*, Vinea, Iancu și Maxy, erau preocupați de organizarea Marii Expoziții Internaționale.

Toți acești trei mari și orgolioși artiști<sup>6</sup> sunt însă prezenți în *75HP* – Ilarie Voronca, Victor Brauner și Stephan Roll le-au cerut colaborarea și au obținut-o, arătând, pesemne, fie și de fațadă, că-și știu lungul nasului. Pentru că, ne întrebăm, cum oare vor fi reacționat „bătrânii contimporani” când au citit, la pagina a 2-a: „75 HP l'unique groupe d'avantgarde de Roumanie [...]”. Era, evident, un pumn izbînd direct în plex „adversarul”.

Coperta era de-a dreptul excepțională. Culorile, masive, trei la număr: negrul, roșul și galbenul, par tineri gimnaști împietriți în coregrafii impredictibile ochiului comun. Gândite anume cu ostentație pentru a bulversa, ba chiar pentru a șoca în cel mai înalt grad, ele transformă prima pagină a revistei *75 HP* într-o veritabilă bijuterie a graficii de avangardă, nu numai din România<sup>8</sup>.

Negrul e predominant și împrumută, la acea încă tânără vîrstă a secolului (ne aflăm în anul de grație 1924, la București), corporalitatea sa severă cifrelor „75”. Două „acolade” și un „cerc” cu partea dreapta

6. Ion Vinea publică o poezie mai veche: *Svon* („De miresme aerul e greu/ în Mai/ precum uleiul sfânt./ De muzici parcurile metropolii/ se leagănă/ ca o cireadă migratoare/ de elefanți prin dunele natale./ Treci, gând, printre culorile ce țipă/ odată cu viorile-n grădini/ și tăvălește-te ca o pisică/ în artă, -n cupe, în fraze și venin/ prin flora tropicală de afișe/ în grindina fântânilor, în vise/ și în rufe vapoase de batistă...// Oraș cu paratrăsnetele-n stea/ și-aprins de gală-n bezne ca o navă,/ dăruie-ți scările, mansardele, terasele,/ barăcile ce se răsfăță-n slavă/ și spulberă-mă-n ritmul tău făcut/ și-n șoaptele și-n tufele cu razii/ pe urma îngerilor tăi de ceară/ și-a hohotului tău pierdut./ Dans îndârjit al vremii care moare”). Este un poem de o valoare indubitabilă, pătruns de vocabularul avangardei, fără a trăda specificitatea liricii lui Vinea, interioritatea catifelată și tandră. Poemul va mai fi republicat de Vinea cu titlul *Cosmopolis*. Marcel Iancu are un desen ingenios, pus alături de poemul lui Vinea, iar Maxy are două gravuri pe lemn, „Construcție senzuală” și „Peisagiul cu sondă”.

7. Toți aveau aceeași vîrstă, 29 de ani (Vinea – n. București, 17 aprilie 1985; Iancu – n. București, 24 mai 1985; Maxy – n. București, 25 octombrie 1895).

8. „Aici [în România], ca și aiurea, în epocă, dar și astăzi, *75 HP*-ul se impune, înainte de toate, ca o «operă vizuală».” Am desprins acest fragment din articolul „75 HP – Revista pictopetică”, pe care Marina Vanci-Perahim îl publică în ediția anastatică a publicației, realizată la Paris la „Jean Michel Place”, în 1993.

retezată întregesc artileria celei mai puternice culori dintre toate cele care îi pot sta pictorului la îndemână.

Roșul este ales ca haină lejeră pentru cele două litere, „H(orse) P(ower)”, ca și pentru „pedestalul” de sprijin al acestora și pentru construcția geometrică elegantă din centrul paginii.

Galbenul este oglinda, în patru elemente grafice, care îmblânzește întreg ansamblul și care îi conferă, cu maximă eleganță, ceea ce am putea numi organicitatea, indestructibilitatea sa. Prin el, întreaga construcție capătă densitate, soliditate, nepierzînd, în mod miraculos, mai nimic din dinamicitatea pe care o aduce utilizarea elementelor geometrice (includem între ele și cifrele romane „75”) ale desenului.

Poate că este o simpă întâmplare, dar numărîndu-le, observăm că negrul este alcătuit din cinci elemente, galbenul din patru, iar roșul numai din trei, „HP”-ul constituind un singur element, verticala literei „P” fiind, totodată, al doilea turn al literei „H”.

Impactul vizual este, în orice caz, în presa literară românească a primului pătrar al secolului, cu totul neobișnuită. Înnoirea tipografiei este radicală. Este totală. Avem de-a face, deja, prin coperta în sine a publicației, cu un prim poem vizual. Cu o atenționare a posibilului lector, dar și a posibilului degustător de artă plastică, obișnuit să peregrineze de la o galerie de pictură la alta, pentru ceea ce peste câteva pagini siamezii Ilarie Voronca și Victor Brauner, vor numi „pictopoezie”.

Dar dincolo de aspectul grafic, și conținutul este năucitor. Este prima dată când la noi se îndrăznește, fără rezerve, totul. De aceea ruptura de *Contemporanul* e categorică. Este, *75 HP*-ul, într-un fel, revista *Dada* a avangardei noastre<sup>9</sup>. Ilarie Voronca, directorul, Stéphane Roll, redactorul, Victor Brauner, probabil

9. Este de neînțeles ineleșanța și răutatea cu care un coleg și prieten în acea perioadă, Ion Călugăru, se va referi la revistă, 12 ani mai târziu, în articolul „Modernismul românesc”, publicat în două părți, în *Vremea* (nr. 360, din 21 octombrie 1934, respectiv 361, din 28 octombrie): „În toamna anului 1924 se deschide expoziția internațională de artă modernă. Sunt expuse câteva capete ale maestrului Brâncuși, pânze sau desene, nu prea caracteristice, ale tinerilor maeștri apuseni. Expoziția s-a deschis cu jazz și o conferință a d-lui Eugen Filotti./ Cam în timpul expoziției a apărut revista lui Ilarie Voronca *75 HP*, **imitație servilă a dadaismului din perioada eroică** [s.n.]. Revistă care n-aduce nimic nou pentru inițiați, dar stârnește un val de indignare și de iritare./ Multă lume a confundat vibrația tipografică, amuzamentul de acolo, farsa nu prea de înaltă calitate, cu modernismul. Unica revistă dadaistă românească a încetat după un singur număr.”

patronul publicației, cu siguranță că s-au inspirat din Tristan Tzara, dar produsul rezultat, mai ales grafic, eclipsează cumva publicația soră de la Zürich. Acea nebunie marca Tzara o întâlnim în *75 HP*, parcă și mai teribilă:

Pour collaborer à *75HP* il faut : / savoir bien danser / uriner sur tout / respecter ses parents / avoir souffert un accident d'avion / ne pas faire de la littérature / avoir un certificat de bonne conduite / boire de l'acide sulfurique / connaître la boxe / se décapiter deux fois par semaine / LE CANDIDAT DEVRA DÉMONSTRER : / Qu'il a au lieu du Cœur un chapeau de paille qu'il a utilisé la gutta-percha pour intestines qu'il a des manies religieuses.

A bea acid sulfuric și a urina pe toți, a ști să boxeze, a-și tăia capul de două ori pe săptămână, plus alte calități neobișnuite – iată cerințele pe care trebuia să le îndeplinească oricine voia să devină colaborator la nouă publicație bucureșteană de avangardă.

Voronca, de 21 de ani, Brauner, de asemenea de 21 de ani, și Roll, de 22 de ani, par a fi puși pe fapte mari. Vor să organizeze un teatru antiteatral:

Le GROUPE 75 HP organise un grand théâtre anti-théatral avec des représentations foudres asphalts hépatisme diatermie acid carbonique LES SPECTATEURS DOIVENT VENIR EN TOILETTES SPECIALES PREVUS de gants de boxe de chaussures de pommes de terre de claxons trompettes signaux de revolvers préférables browning des perruques d'asbest

și un uriaș laborator pictopoetic cu sală de lectură:

Le GROUPE 75 HP organisera au cors du mois décembre : / UN GRAND LABORATOIRE PICTOPOÉTIQUE AVEC SALLE DE LECTURE : on pourra lire avec accompagnements de cablocardostepp sur les mur des pictopoesies polynationales.

Miza numărului, din păcate unic, din *75 HP* este propunerea, ca relizare fără precedent („ultimul strigăt la ora actuală”, a Pictopoeziei, care este văzută ca „sinteză” a curentelor de până la acea dată, futurismul, dadaismul și constructivismul:

LA PICTOPOÉSIE invention du peintre VICTOR BRAUNER et du poète ILARIE VORONCA est le dernier-cri de l'heure actuelle. Tous les dandys doivent

se tailler leurs habits d'après la coupe pictopoétique. La pictopoesie revivifie tous les courants révélateurs d'art nouveau. LA PICTOPOÉSIE réalise enfin la vraie synthèse des futurismes dadaïsmes constructivismes.

„La synthèse” – iată cuvântul cheie pe care Voronca, Brauner și Roll îl vor căra după ei la *Punct* și apoi la *Integral* și care va deveni definitiv pentru această a doua avangardă a noastră.

În ceea ce privește invenția PICTOPOEZIEI, de către Brauner și Voronca, dincolo de mult citatele „legi” ale sale: „Pictopoezia nu e pictură / Pictopoezia nu e poezie / Pictopoezia e pictopoezie”, ea este redată și grafic, prin două reproduceri distincte, „Pictopoezia nr. 5721” și „Pictopoezia nr. 384”. „Cifrele nu se află în nici un fel de raport cu imaginile pe care le identifică – ne asigură Marina Vanci, în studiul amintit, „75 HP Revista pictopetică”, însă lasă bănuiala că ne aflăm, cu umor, în prezența a două numere de inventar ce repertoriază o operă excesiv de prolifică [...]”.

Victor Brauner mai atrage atenția asupra și a altei descoperiri, a „celei mai mari invenții a secolului, Pictofonul, muzica colorată”.

Erau – suntem nevoiți o dată în plus să recunoaștem – extrem de inspirați cei doi băieți abia desprinși din adolescență. Suntem martorii, nemijlocit, al unui joc ale cărui atribute principale sunt inteligența și miza pe surpriză. Pe pagina ultimă, pe diagonală, suntem atenționați că ni se propune un „repertoriu abstract și suprarational”. Degustătorii sunt chemați anume să între în intimitatea filelor voit încurcate și să le descrie. Nu numai pictura, „pictopoelele” trebuie descrise, dar și poemele scrise cu litere de diverse mărimi, versurile fiind dispuse discontinuu.

În sine, *75 HP*, este o capodoperă a avangardei noastre. Privirea ei cu atenție, cercetarea ei presupune un ochi curios, un ochi antrenat, bun cunoscător al culturii secolului al XX-lea. Faptul că a apărut la București, în 1924, poate fi trecut, fără nicio rezervă, în cadrul surprizelor de proporții. Azi încă, prospețimea ei se păstrează intactă, iar valoarea ei o înscrie în rândurile realizărilor-tezaur.

Să parcurgem, pe pagina a treia, articolul program redactat de Ilarie Voronca. Este intitulat: „AVIOGRAMA (ÎN LOC DE MANIFEST)” și tipărit foarte ingenios. Suntem nevoiți să întoarcem revista în mână de câteva ori, numai așa putând reface cursivitatea textului. Plasată lateral pe pagină, propoziția „CETITOR, DEPARAZITEAZĂ-ȚI CREIERUL!”, poate fi considerată și ca un „pamflet” de sine stătător,

un fel de „paznic” al întregului manifest, dar și ca entitate separată.

Așadar:

HERMETIC SOMNUL LOCOMOTIVEI  
PESTE BALCOANE EQUATOR/ PULSEAZĂ  
ANUNȚ VAST **TREBUIE** DINAMIC SERVICIU  
MARITIM/ ARTISTUL NU IMITĂ ARTISTUL  
CREEAZĂ/ LINIA CUVÂNTUL CULOAREA  
PE CARE N-O GĂSEȘTI ÎN DICȚIONAR/ VI-  
BREAZĂ DIAPAZON SECOLUL/ HIPISM AS-  
CENSOR DACTILO-CINEMATOGRAF/ **IN-  
VENTEAZĂ INVENTEAZĂ/ ARTIA SURPRIZĂ/**  
GRAMATICA LOGICĂ SENTIMENTALISMUL  
CA AGĂȚĂTOARE DE RUFE/ PE FRÂNGHII  
CHEAMĂ ÎMPĂRĂȚIA AFIȘELOR LUMINOASE/  
CHERRI-BRANDY VIN TRANS-URBAN CĂI  
FERATE CEA MAI/ FRUMOASĂ POEZIE:  
FLUCTUAȚIA DOLARULUI/ TELEGRAFUL A  
ȚESUT CURCUBEE DE SĂRMĂ/ IRADIATOR  
DECLANȘEAZĂ STIGMAT a c d ALFABET  
DENTAR/ STENOGRAFIE ASTRALĂ SĂ VIE  
SÂNGERAREA CUVÂNTULUI/ METALIC LE-  
PĂDAREA FORMU-/ LELOR PURGATIVE ȘI/  
CÂND FORMULĂ VA DEVENI/ CEEA CE FACEM  
NOI ÎN AERUL/ ANESTEZIAT CABLOGRAME/  
CÂNTĂ DIASTOLA STELE-/ LOR DEVALIZAT  
GÂNDUL/ PIANUL MECANIC SERVEȘTE  
CAFEAUA CULAPTE ELEGANT/ O! RECITĂRILE  
O! SERBĂRILE DE BINEFACERE UN PERMIS  
DE SINUCIDERE/ 3 DINARI TROTUARUL  
ȘI-A PLOMBAT DINȚII ÎN SPIRALĂ/ REGIM  
LACTAT MANIVELA ÎN TYMPAN/ BULEVARD  
CITEȘTE ORIENT EXPRES ANTRACIT  
AUTOBUZ EMBRION/ MIRAJ CLORHIDRIC  
IMPOSIBIL REALIZAT CE OCHI MĂRUNȚI/ CA  
ZAHĂR PISAT INCEST CORTEGIU/ ABSTRACT  
AGENȚIE DE SCHIMB TRANSATLANTIC  
VEȘTILE/ SE CIOCnesc CA LA BILIARD  
AVIOANE/ **TSF / PARIS LONDRA NEW-YORK  
BERLIN/** COBOARĂ CA BAROMETRE ARDE  
COLIERUL DE FARURI EUROPA/ ARE CRAMPE  
ÎNGHITE STĂLPILII COMUNALI INUTIL CÂT  
POȚI CONFORTABIL/ INFINITUL ÎN PANTOFI  
DE CASĂ ANUNȚĂ/ BISEXUALITATE ATLET  
URMĂREȘTE DISCURSUL RECIPROC GAZE-  
TELE SE DESCHID/ CA FERESTRE ÎNCEPE  
CONCERTUL SECOLULUI/ ASCENSOR SUNĂ  
INTERBANCAR JAZZ SALTIMBANC CLA-  
XON/ FABEMOL/ RE/ FABEMOL/ ÎN/ PIJAMA/  
FOOTBALL.

Întregul text este un vârtej, libertatea cuvintelor, pe urmele lui Marinetti, pare și, în mare măsură, chiar este, fără margini. Cititorului i se servește, practic, haos. Dacă nu înțelege că trebuie să accepte convenția, sau dacă înțelege convenția și pur și simplu nu vrea să intre în joc – efortul a fost făcut în zadar. Riscul lui Ilarie Voronca este asumat, căci știe că trebuie să aibă neapărat înaintea sa un intelectual instruit, ba chiar și inteligent<sup>10</sup>. De altfel, aceasta este tragedia avangardei noastre, că n-a avut publicul avizat, care să-i justifice înaintarea, dezvoltarea organică, eficiența. Aceste noutăți, aceste jocuri subtile de inteligență erau ca și când s-ar fi strigat în pustiu. Diferența de instrucție, de cultură, între, de pildă, marea masă de cetățeni francezi sau italieni, și frații lor latini de la „marginea Orientului”, românii, era izbitoare. Aici nu numai că se predica avangarda în gol, pentru un public aproape inexistent, dar s-a ajuns și la o ostilitate acerbă față de avangardă. Așadar, neputința publicului cât de cât numeros, de a înțelege ceea ce i se propunea, sincron sau aproape sincron cu ceea ce artiștii novatori realizau în țările europene cât de cât așezate într-o brumă de cultură sedimentată, plus isteria naționalistă declanșată încă de pe vremea lui Macedonski și Minulescu împotriva oricărui proiect de înaintare, erau obstacole imense în calea scriitorilor noi, exasperați de micimea, incultura și răutatea, nu o dată fățișă, a semenilor.

Cât de exact explică, firește cu exagerările sale, nu puține, rămânerea noastră în ruină, inadecvarea noastră la Europa, Emil Cioran, în *Schimbarea la față a României*<sup>11</sup>:

Fără forme, adică fără Europa (minus substanța ei), toată România n-ar fi decât o sumă de presimțiri de cultură. Ele au acutizat și au pus în mișcare atâtea energii nebănuite, încât mersul nostru – oricât de exterior și de superficial – în ultimele decenii

10. Șerban Cioculescu, într-un articol târziu, a pus diagnosticul exact când s-a referit la dificultatea unor astfel de texte: „Dificultățile externe stau în racordarea publicului la o revoluție care, după cum s-a arătat, a fost efectuată printr-o evoluție înceată, organică. Dar nu e mai exact de a spune că, în realitate, aceasta echivalează cu o educație artistică a publicului, care rămâne un deziderat, atât în ceea ce privește celelalte ramuri ale activității literare, cât și ale artelor plastice în general? Și ce este educația artistică, decât stabilirea unui ritm nou, de reciprocă apropiere și înțelegere, între artiști și public?” („Poezia românească în 1933”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an I, nr. 4, aprilie 1934).

11. București, Editura Vremea, [1937], fragmente de la paginile 102-112 și 207-215.

răscumpără ceva din somnolența atâtor secole. Formele occidentale, și nu fondul oriental, au fost salvarea noastră. Așezați la periferia Europei, în cel mai mizerabil climat spiritual, nici Orient și departe de Occident, singura ieșire au fost ochii îndreptați spre Apus, vreau să spun: spre răsăritul nostru. Este greu de conceput și greu de înțeles cum au existat unii ideologi care au găsit o originalitate valabilă așa-zisului orient al nostru. Nu s-a putut observa că sud-estul Europei are o origine spirituală dintre cele mai ne semnificative? Apartenența noastră exterioară și geografică la lumea sud-est europeană a fost unul dintre cele mai mari blesteme [s.n.]. Cerc de cultură de Asia Mică, eredități turcești și grecești în moravuri, agonie de cultură bizantină, incapabilă să ne vitalizeze spiritual, toate alcătuiesc componente ale acestui blestem balcanic de care va trebui să ne elibereze viitorul [s.n.]. Orientarea spre Orient? Dar acesta este păcatul nostru, aceasta este plaga noastră seculară. [...] Exploatându-și disponibilitățile de modernism, ea se va salva rând pe rând exterior, pentru ca mai târziu să-și închege un sâmbure lăuntric.

Cu câteva paragrafe mai înainte de acesta, Emil Cioran se referea, cu accente de ton care amintesc virulența avangardei, în speța a lui Vineanu, din articolul program din 1922 al *Contemporanului*, și de „fondul nostru”:

Dacă ne-am fi abandonat lui, eram și astăzi una dintre ultimele țări ale lumii. Viziunea reacționară nu înțelege paradoxul istoric al culturilor mici și care consistă în faptul că ele nu pot să refacă etapele de evoluție ale culturilor mari, ci trebuie să se integreze unui ritm, fără continuitate și fără tradiție. De am fi rămas consecvenți fondului nostru, astăzi ar fi trebuit să creăm epopei și mituri eroice, iar pe Proust să așteptăm câteva secole pentru a-l citi și-al înțelege „organic”. În definitiv, cine este de vină dacă ne-am descoperit prea târziu? Și cu ce este de vină Europa, dacă am descoperit-o atât de târziu? Problema fondului și a formei a fost pusă de reacțiunea noastră la descoperirea tardivă a Europei. În speța a Occidentului. După „evoluția firească” a organicismului, și astăzi ne încăluiam în pravile, în cronici, și astăzi eram preistorie. Este o notă bună pentru adaptabilitatea și spiritul de orientare al nostru că am putut sări din preistoria tuturor secolelor noastre de întunec în ritmul problemelor – dacă nu al realităților – universale. *România este fructul*

*unei pasiuni moderniste* [s.n.]. Fără prejudecățile moderniste ale liberalismului românesc, andantele devenirii noastre devenea funebru. Ceea ce în Apus era revoluție, la noi era modernism. Deosebirea este semnificativă. Căci, pe când o revoluție se naște dinlăuntru, o răsturnare modernistă se întâmplă din afară. Occidentul ne-a făcut „revoluționari”. Lucrul acesta nu este totuși atât de întristător. Important este gradul în care am fost electrizați și scuturați de cutremurul declanșat de contactul nostru cu Europa. [...] Reacțiunea României față de Europa este unul din fenomenele cele mai îmbucurătoare ale vieții noastre. [...] Dacă secolul trecut nu era dominat de o sete oarbă de imitație, de superstiția modei, a arderii etapelor, a „ajungerii” celorlalte neamuri, am fi rămas un popor obscur și lamentabil, care a înțeles universul prin doină și chiuțuri. Voința însă de a avea totul deodată, de a te pune în rând cu lumea exprimă o *sete de istorie* la un popor care n-a trăit, o dorință arzătoare de a-și umple golurile cu o iuțea maximă, de a se împlini prin salt. Dacă românii ar fi gustat cât de puțin – în trecutul lor – din fructul istoriei, care le-a fost interzis printr-un blestem satanic, rezerva în imitație lua caracter de reprobare sau de distanță stilizată. Cum totul le-a fost oprit, renăscuți la viață, au vrut să cucerească totul. Frenezia imitației, în acest caz, are un caracter de *imperialism vital* [s.n.], este o dovadă a unei sete adânci de viață. [...] *Obsesia Occidentului a fost marea noastră fericire* [s.n.]. Păcatele liberalismului românesc au fost răscumpărate îndeajuns de furia modernistă, care a lansat România artificial în lume, pentru ca viitorul s-o poată integra substanțial. [...] Cine vrea o Românie puternică și modernă, o națiune în drum spre putere, trebuie să recunoască „formelor” un dinamism pe care nu-l vor găsi niciodată în acest fond. „Junimea”, cu teoria ei reacționară a culturii românești, reprezintă o viziune profesorală a României. Când compare elanul inconștient și reformator al lui Eliade-Rădulescu, ce s-a „compromis” cu atâta zel pe toate terenurile, imitând și inventând, îndemnând și construind, cu luciditatea rece, distantă și paralizantă a lui Titu Maiorescu, atunci ești obligat a recunoaște că primul este o piatră unghiulară a României, pe când ultimul un profesor mare și onorabil, pe care memoria națională îl va înregistra, cu timpul, tot mai înspre periferie. Începuturile unei culturi, ca și amurgurile, se desfată într-un haos pe care nu trebuie să-l disprețuim, fiindcă eferescența lui se purifică în epocile ei clasice. Eforturile stupide și absurde, ininteligibile, ale lui Eliade-Rădulescu, schimbarea

limbii și filosofia lui îndoielnică, multilateralitatea confuză și en-grosismul lui cultural sunt de o mie de ori mai semnificative pentru destinul nostru decât toate junimismele, semănătorismele și alte isme retrograde.

O propoziție precum „România este fructul unei pasiuni moderniste”, chiar și scrisă în 1937, vine și acoperă, ca rădăcina unei plante o apă hrănitore, întreg cuprinsul „Manifestului activist către tinerime” din 1924, al aceluiași Ion Vinea: „România se construiește azi./ În ciuda partidelor buimăcite, pătrundem în marea fază activistă industrială./ Orașele noastre, drumurile, podurile, uzinele ce se vor face, spiritual, ritmul și stilul ce vor decurge nu pot fi falsificate de bizantinism, ludovicism, copleșite de anacronisme”. De asemenea, îl adeverește și M.H. Maxy, care, scriind despre apropiata Mare Expoziție Internațională Contemporanului, vedea în ea „o demonstrație a mișcării comune și simultane de la noi și din celelalte țări ale patriei europene”. Această sintagmă, „patriei europene”, pentru că este uzitată într-o revistă de avangardă, justifică însăși avangarda.

#### „Europa are crampe înghite stâlpii comunali...”

Să ne întoarcem după acest ocol necesar, care are în subsidiar ideea că avangarda a avut un rol însemnat în formarea unui gust nou pentru literatură și artă, în găsirea și antrenarea unui public care să dorească să fie asemeni, fie și în parte, publicului din țările europene care s-au bucurat de creștere și dezvoltare organică, la AVIOGRAMA lui Voronca și la țipătul teribil de pe aceeași pagină: „Cetitor, deparazitează-ți creierul!” Spuneam că „textul” de aici era destinat numai și numai unui posibil grup restrâns de intelectuali, deopotrivă instruiți și inteligenți. Deși modul cum este el paginat creează impresia de haos și ininteligibil, lectura foarte atentă conduce la rezultate neașteptate. Putem vedea că, totuși, un fir logic există, ba chiar că avem de-a face cu un discurs care conține fie un „manifest” în manifest: „SĂ VIE SÂNGERAREA CUVÂNTULUI...”, fie câte un vers surprinzător: „GAZETELE SE DESCHID CA FERESTRE/ ÎNCEPE CONCERTUL SECOLULUI...” sau imposibil prin straniețea sa à la Urmuz (acesta se prăpădise cu doar un an în urmă, în 1923): „PIANUL MECANIC SERVEȘTE CAFEUA CU LAPTE ELEGANT” ori: „INFINITUL ÎN PANTOFI DE CASĂ...”, fie câte un enunț cu statut de crez literar: „ARTISTUL NU IMITĂ/ ARTISTUL CREEAZĂ LINIA CUVÂNTUL CULOAREA PE CARE N-O

GĂSEȘTI ÎN DICȚIONAR” sau: „SENTIMENTALISMUL CA AGĂȚĂTOARE DE RUFEE PE FRÂNGHII...”, fie câte o glumă acidă, deloc inocentă: „EUROPA ARE CRAMPE ÎNGHITE STĂLPII COMUNALI...”

Mai putem desprinde încă fragmente care se pot citi ca enunțuri de sine stătătoare: „INVENTEAZĂ INVENTEAZĂ ARTA SURPRIZĂ...”, „O! RECITĂRILE O! SERBĂRILE DE BINEFACERE UN PERMIS DE SINUCIDERE...”, „CEA MAI FRUMOASĂ POEZIE: FLUCTUAȚIA DOLARULUI...”, „TELEGRAFUL A ȚESUT CURCUBEE DE SĂRMĂ...”, ceea ce ne permite să vedem că poetul, care are o capacitate extraordinară de a forța limba memorabil, nu e chiar un extraterestru. Până la urmă, este vorba de conținuturi create de o sensibilitate autentică și atârinate în pagină după o inginerie (am putea spune și: o știință) al cărei scop este să creeze surpriza. Ermetismul, așadar, este formal, și nu de adâncime cum este de întâlnit la un Ion Barbu, de pildă.

Ilarie Voronca are o inteligență specifică, care îi permite relativ cu ușurință să scrie texte cu caracter programatic. Publicațiile avangardei noastre, de la acest miraculos *75 HP*, la *Punct*, la *Integral* sau *unu*, sunt doldora de texte teoretice („manifeste”) ale lui, mai toate reținute de antologiile realizate de-a lungul timpului.

Aici, în *75 HP*, pe lângă AVIOGRAMA de la pagina a treia, avem la pagina a unsprezecea și articolul „1924”, scris ca și aceasta, cu propoziții sacadate în care uimesc (și, uneori, și obosesc) comparații care de care mai pretențioase:

E triumful cerebralității music-hallului acrobaticului elegant politicos până la gazometru. Viața carburator încins cade pe capul vânzătorului de castane. Și cuvintele cu intestinele despletite aleargă prin foburg înlănțuindu-se în jazzul frazelor vertiginose. Literatura nu mai prinde rugină ca frunzele toamna nu mai supurează la intervale ca un flegmon ci pneu rostogolit vulcanizare în danțul cetățitor se prăvălește./ Automobil autocamion cazan imens manometru catran toate s-au revărsat tumultuos peste pânzele vindicate de imbecilizare. Pictura nu mai este onania academică a tuburilor de culoare. Virilă s-a rupt mai presus de prejucii în erecțiunea masivă constructivistă./ Desigur INVENȚIA INVENȚIA INVENȚIA. De atâtea secole flămândă arta și-a deschis brațele celor cinci continente. E o artă de INTELIGENȚĂ. VITEZA de INTELIGENȚĂ cu 60 de etaje ascensor. Teatrul e un tic nervos, scena

trebuie coborâtă în public sau în cabinele de toaletă. Rupte toate cortinele să ne lăsăm invadați de stradă, de cetății, de noi. Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. *De aceea invenția domnilor Victor Brauner și Ilarie Voronca PICTOPOEZIA e sinteza artei noi și ar putea fi ea singură justificarea grupării 75 HP* [s.n.]/ Din concertul mașinilor fără idioția principilor *75 HP* a pornit spre înfăptuiri dure. Deasupra: personalitatea fulgerătoare incorijibilă neformulă a pictorului Victor Brauner. Alături îndrăzneți Ilarie Voronca, Stéphane Roll, Miguel Donvil./ Cu asemenea elemente arta va rămâne neîncetat nouă.

Semnat cu pseudonimul său, Alex. Cernat, Voronca reiterează, până la un punct, ideile expuse de Vinea în *Manifestul activist către tinerime*, vorbind de literatura care „nu mai supurează la intervale ca un flegmon”, despre pictura care „nu mai este onania academică a tuburilor de culoare”, despre teatru („e un tic nervos”), despre scena care „trebuie coborâtă în public sau în cabinele de toaletă”. Sloganul găsit și repetat este „INVENȚIA”. Firește că își laudă abia enunțata PICTOPOEZIE și se descrie pe sine, pe Brauner, pe Roll ca pe niște zei atotpotenți. Ce găsim noi că este spus mai adânc, este cuprins în acest fragment: „E o artă de INTELIGENȚĂ<sup>12</sup>. VITEZA de INTELIGENȚĂ cu 60 de etaje ascensor”. Într-adevăr, inteligența este o trăsătură definitorie a artistului de avangardă. Când aceasta este la înălțimea sensibilității reale, cum se întâmplă și la Brauner și la Voronca, se poate vorbi fără greș de artiști cu adevărat importanți.

12. Șerban Cioculescu, în același articol amintit („Poezia românească în 1933”, în *Revista Fundațiilor Regale*, an I, nr. 4, aprilie 1934), reliefează ceea ce Voronca, în acest articol, sau Vinea, evidențiau extrem de explicit: „Toate inovațiile din ultimii treizeci de ani se mai disting prin aceea că teoria precede creației, ceea ce echivalează cu un spor de inteligență artistică și o deficiență de sensibilitate, de emoție. S-a putut imputa cu oarecare dreptate lipsei de emotivitate a unei poezii, de altă parte împuștinată de suflu, ecoul ei restrâns la public. Cum însă, din examinarea obiectivă de mai sus a cauzelor acestui fenomen, reiese că de bunăvoie poezia modernă și-a tăiat punțile de comunicare cu publicul, se adevărește încă o dată intelectualizarea progresivă a creației. [...] Adevărul este însă că, spre a ne exprima vulgar, inima s-a mutat la cap. Sau, în limbaj propriu, poezia s-a transformat din modalitate sentimentală a expresiei în mod intelectual de emoție plastică și numai subsidiar de emoție psihologică. După cum se vorbește azi de economie dirijată, se poate vorbi de o poezie dirijată de inteligență. [...] așa fiind, interesul pentru artist s-a deplasat de la obiect la instrument”.

Chiar dacă ambii au doar 21 de ani, se vede la ei, deja, capacitatea dublă de a rămâne în artă și a crește până la a deveni performanți.

În paginile 13-14 al revistei, Voronca publică unul dintre primele portrete critice, valabile încă și astăzi, ale lui Brauner.

Artistul însă e înainte de toate inventator – scrie el în articolul care chiar numele confratelui său, „Victor Brauner”. Gestul lui e sigur, netemător până la, chiar dincolo de absurd. Mai presus de limite sau de școală, creația lui e inedită, fulgerătoare. Numai astfel arta e salvată de înecul platitudinii și repetării care o amenință prin formulă. Perfecțiunea[,] tiparul vor fi așadar refugiul mediocrității. Artistul e neîncetat plămuitorul unor noi înlănțuiri de sunet cuvânt culoare./ Era desăvârșirilor e sfârșită. Acum a sunat ceasul tuturor încercărilor îndrăznețe[,] fie chiar cele mai absurde. Principiul gravității învins de avion în spațiu trebuie învins și în timp. *Iată fără îndoială de ce opera D-lui Victor Brauner capătă o largă și intensă însemnătate. Criza trebuie considerată încă acută. Contribuția D-lui V. Brauner vine la timp* [s.n.]. De la cele dintâi cercetări Dl. V. Brauner a fost preocupat de crearea unor noi și personale raporturi culoare linii. Și fructul deplin al acestor cercetări EXPOZIȚIA DE LA MAISON D'ART va mărturisi izbutirea. Din toate etapele de evoluție, expresionism, cubism, și mai cu seamă cea din urmă, superior și abstract ordonată – constructivism – personalitatea D-lui V. Brauner se distinge cu luciri de metal, cu opriri sigure de stilet.

Mai departe Voronca evidențiază, cu un aplomb care intrigă, apartenența pictorului nostru la „rasa marilor inovatori”, care sunt „marii vestitori ai secolelor”:

Opera D-lui V. Brauner trebuie văzută în întregime fără sinuozități, ca o rupere de torent. Dintre pânzele multiplu și sigur desfășurate pictorul Victor Brauner apare un adevărat artist creator cu rare elemente de invenție. *Dl. Victor Brauner e din rasa marilor inovatori. O rasă fecundă, în fața căreia porțile inteligenței și ale subconștientului cad zdrobite. Sunt marii vestitori ai secolelor* [s.n.]. Cuvântul lor înainte de a fi meșteșug și pasiune, pasul lor sgarie sângeros scoarța veacului. Arta nu e pentru ei un repaus duminical cu cafele și table zornăind lenevos. Ci o preocupare continuă care consumă, aprinde. Frumos, plăcut, util, sunt noțiuni veștede de care aceștia știu să se lepede. Abstracția, construcția personală, nouă în gândire

și formă, nemaivăzutul, îi urmărește. Toate acestea sunt departe de confortabil, de facil, spectatorii vor afla odată că acești premergători nu sunt nebuni. Că în conștiința lor stăruie o hotărâre mai precisă, mai luminată decât s-ar crede, că duritatea pe care o manifestă, lepădarea de sentimentalism și de logică e tocmai chezașia acestei conștiințe suprasenzaționale.

Parafrazându-l pe Șerban Cioculescu (a se reciti nota dinainte), iată că și în plastică, „inima s-a mutat la cap” și că „se poate vorbi”, pe lângă „o poezie dirijată de inteligență” și de o pictură în care inteligența are rolul fundamental.

Finalul portretului este extraordinar:

Desigur pentru rasa aceasta e nevoie de o aristocrație a sensibilității și inteligenței. E o rasă de cele mai multe ori de sacrificii, cel puțin până în clipa acceptării unei formule adoptate de toți. E o convingere: D-l Victor Brauner nu va îmbrăca niciodată academisme. În atitudine și privire[,] în linie și culoare Dl. Victor Brauner poartă fulger. De opera lui, imbecilii vor trebui să se apropie cu paratrăznet. Însăși noutatea și abstractul creațiunii sale vor deslănțui cele mai aprige apostrofări. Și totuși în ciuda tuturor[,] prin personalitatea deplină a D-lui Victor Brauner alături de acele ale D-lor M. Ianco și Maxy[,] pictura românească va intra în cadrul marelui arte europene.

Este extraordinar pentru că un copil minune de 20 de ani scriind despre un alt copil minune de 20 de ani folosește temeni care dincolo de formularea în sine exprimă necesități indubitabile. Altfel spus, era nevoie la 1924, în România, de o „aristocrație a sensibilității și inteligenței”? Sigur că era. Și aceasta nu era o himeră, dacă Vinea, Iancu, Vinea și Maxy organizau la București o expoziție de avangardă de anvergură, de răsunet continental, „o demonstrație a mișcării comune și simultane de la noi și din celelalte țări ale patriei europene”. Lucian Blaga, alături de Tudor Vianu – care nu pot fi decât reprezentanți ai aceleiași „aristocrații a sensibilității și inteligenței” – se exprimă generos, la acea dată, despre manifestarea de la *Contimporanul*.

Voronca folosește și verbul rău contra „imbecililor”: „... Dl. Victor Brauner poartă fulger. De opera lui, imbecilii vor trebui să se apropie cu paratrăznet.” În contrapondere, afirmă cu nonșalanță că „pictura românească va intra în cadrul marelui arte europene.

Observăm că și el, ca și Vinea, Iancu sau Maxy, vorbește de Europa nu ca de o nălucă. Vorbește de

Europa ca de o prezență, ca de o realitate. Este și el un artist al „patriei europene”, chiar dacă în jurul său, în societatea românească, domină tradiționalismul cel mai cras. Își asumă și el, cu riscurile de rigoare, statutul de european civilizator într-un peisaj dominat de masivitate periferică.

Să mai amintim, din *75 HP*, poemul lui Roll, „Metaloid/ Noi infuzăm atomului dinamică”<sup>13</sup>, dezlânat și neconcludent, formulările șfichiuitoare ale lui Mihail Cosma: „LITTERATURE”/ LE MEILLEUR PAPIER HYGIENIQUE DU SIECLE», respectiv ale lui Miguel Donville: „ARTA E UN CASTRAVETE TOȚI ARTIȘTII CASTRAȚI”, ca și un text prea de tot urmuzian, „Răzbunarea lui Papufili”<sup>14</sup>, semnat F. Brunea. Este cel ce va deveni un combatant de cursă lungă la *Integral*, și, mai ales, cel mai important reporter al interbelicului nostru, la concurență cu viitorul „evadat” din avangardă Geo Bogza, atunci adăugându-și la nume și supranumele „Fox”.

În numărul 3, din martie-aprilie 1928, al revistei *Urmuz*, Geo Bogza scrie, la pagina a 3-a, articolul „Ilarie Voronca” (sub titlu se precizează: „cu ocazia recentului său volum *ULYSE*”) care începe astfel:

Domnul Ilarie Voronca – împreună cu Victor Brauner – este inventatorul pictopoeziei./ PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ/ PICTOPOEZIA NU E POEZIE/ PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE./

13. „elastici constructivi/ plămâni orașelor/ vertebre de bronz/ mușchii schije de platină/ suntem aorta zilei/ mâine vor veni alții/ sportșmani/ vom răscoli straturi geologice/ cu râvnă de metal/ vibrații/ prin latitudini/ artere de magnet/ sânge/ vertigiune/ incandescență/ respirație/ viața ruptă din fuse/ oțel/ flexibilă necontestată/ sinteză în vine cetății/ centimetru atmosferic/ etc., etc.”

14. „Papufili, adică omul care și-a pierdut memoria într-o marți, după ce-și consultă nodul batistei, se adresă infailibilului său prieten:/ – Scumpul meu Filipapu, crezi tu că sunt fericit?/ – Cred./ Papufili se grăbi să-și oglindească emoția în verigheta soției sale./ După șapte ani de conviețuire plană, am aflat azi, draga mea, că-s fericit. Mulțumesc discreției tale, greu încercate în șapte ani de conviețuire plană./ Și Papufili făcu conștiincios un nod în batisă ca să nu uite că-i fericit./ Era într-o marți, tocmai când aniversa două decenii de la pierderea memoriei surprinse într-o chelie, o gură, o singură gură, cu patru buze adulterine. Gura purta fracul lui Filipapu și decolteul soției sale./ A doua zi demisionă din funcția de manechin la fabricantul de sicrie./ Se duse la baie unde jură să se răzbune, împușcându-se pe cadavrele celor doi mizerabili./ Și pe când se îmbrăca, conform unui vechiu obicei, ca să NU UITE hotărârea, își făcu un semn la tâmplă cu revolverul.”

Gest care indignază creierul burghezesc, dar aprinde un bec nou în Univers. Dl. Ilarie Voronca a semnat AVIOGRAMA Manifest a *75 HP*[.] eroica bombă de acum 4 ani, care a transformat capul tuturor stârpiturilor într-o imensă pădure de bidinele cu cari aveau să-și văruiască singuri cavoul.

Deși Voronca era cu doar cinci ani mai mare, Geo Bogza îl va recunoaște ca model și maestru al său. Îi va uni o mare prietenie. Când va fi, cândva, expulzat de la *unu*, Bogza va refuza să mai publice aici o perioadă, în semen de solidaritate.

### „Marele neajuns totuși sunt informatorii tâmpiți ai acestui public de vată.”

*Punct*, subintitulat „revistă de literatură artă constructivistă”, îndeplinește, cum spuneam, rolul de punte între prima și a doua noastră avangardă. Primul număr se tipărește la 15 noiembrie 1924, ca un afiș unde se regălesc un linoleum al lui Brauner, un poem, redactat după același tipic<sup>15</sup> cu „Aviograma” din *75 HP*, al lui Voronca, „L'orreille à careaux” (se mizează, la un moment dat, pe versul voluntar bâlbâit: „Da Domnilor acest filosof născut la începutul veacului da doamnelor da domn da dom da doooooomn da doooooo re...”, ce va fi consacrat în avangarda noastră de Gherasim Luca, în poeme precum *Passionnément*; modul cum sunt introduși în poem, pe rând, Roll, Ion Vinea, Marcel Iancu, Maxy și Brauner, este nu numai ingenios, dar arată și o îndrăzneală vecină cu obrăznicia; se sugerează, astfel, o deplină democrație în interiorul noii publicații, în momentul în care se părea că

15. Poemul este foarte interesant, deși ca metodă este oarecum tributar lui Tzara, finalul, în care colegii avangardiști devin personaje, fiind suculent: „...în oglindă/ jurnal subsecretar fugărit și/ toate clopotele joacă biliard/ (asta începe să devie plictisitor)/ atențiune domnilor globetrotter-/ ul e 10 % virginal de ce nu mă/ înțelegi nu vreau nu mă înțelegi/ nu mănânc nu nu nu alb. Le ser-/ gent de ville: Da Domnilor acest/ filosof născut la începutul vea-/ cului da domnilor da doamnelor/ da domn da dom da doooooomn/ da doooooo re (bemol) warum/ regnăst du? – pour résoudre/ le problème de la mécanique/ uxor mercatoris urcă marca la/ etaj aproximativ qui peut dire/ io amo tu ami egli ama. Clary/ Clary est-ce-qu'il être sen-/ timental?... Nem tudom. Creerul:/ aici începe rolul meu, ficatul: & ici commence mon rôle, eso-/ fagul: hier fangt meine rolle an/ ochiul stâng qui commincia il/ mio roll Stefan roll: aici începe/ inima mea ion vinea: trebuie să/ schimbăm/ pe A marcel iancu: trebuie să-l/ schimbăm pe B maxy: trebuie/ să-l schimbăm pe C victor brau-/ ner: il faut changer le 3 asta/ îmi este absolut calendar”.

miza nu o mai constituia *Contimporanul*, iar eclatantul *75 HP* nici nu apăruse bine că și devenise trecut) și un poem al directorului publicației, Scarlat Callimachi, *Aeved*<sup>16</sup>, care, în ciuda paginării eficiente, formidabile, am spune, este lipsit de orice valoare. Sau, ca să fim generoși, să concedem că este un lizibil poem simbolist, la mare prețuire cu vreo două decenii înaintea.

În linia *75 HP*-ului, se mai reține construcția cu litere masive: „CONSTRUIRE/ CONSTRUIRE/ CONSTRUIRE/ Détruire/ Détruire/ Rien = / = Rien”, ca și propoziția-manifest: „La lit[t]érature a besoin d'injections frigorifiques”.

Pe cât de spectaculos grafic a fost acest număr-afiș, pe atât de în linia *Contimporanului* vor fi toate celelalte 15 numere care urmează. Se pare că finanțatorul Callimachi a înclinat balanța, decisiv, către predecesora *75 HP*-ului.

Dar Victor Brauner rămâne ca redactor și semnează următoarele lucrări: „Construcție” (p. 2, în nr. 2, din 30 noiembrie 1924; pe prima pagină Iancu are portetul lui Scarlat Callimachi); „Ilarie Voronca” (prima pagină, nr. 3, din 6 decembrie 1924; pe pagina a 3-a, Iancu are „Construcție”, iar Maxy, „Formă”); „Construcție” (pagina a 4-a, nr. 4, din 13 decembrie 1924; tot o „Construcție” are Iancu pe prima pagină, pe pagina a 2-a este un „Linoleum” de Milița Petrașcu, iar pe pagina a 3-a un desen de Dida Solomon, „Om de zăpadă”); „Marcel Iancu” (prima pagină, nr. 5, din 20 decembrie 1924; Iancu are la pagina a 2-a o „Construcție”); „Echilibru” și „Linoleum” (la paginile 5 și 6, nr. 6-7, din 3 ianuarie 1925; pe prima pagină este un „Linoleum”, de Milița Petrașcu, pe pagina a 2-a este „Normalbühne Merz”, de Kurt Schwitters și „Linoleum” de Iancu, pe pagina a 4-a este un al doilea „Linoleum” de Iancu, din 1915, pe pagina a 5-a este un „Desen” de Dida Solomon, pe pagina a 7-a încă un „Linoleum” de Milița Petrașcu); „Linoleum” (pagina a 2-a, nr. 8 din 9 ianuarie 1925 (pe prima pagină este un „Linoleum”, de Iancu); „Linoleum” (pagina a 3-a, nr. 9, din 17 ianuarie 1925; pe pagina a 2-a este un „Desen” de Dida Solomon; la pagina a 2-a este un „Linoleum” de Iancu; la pagina a 4-a, tot un „Linoleum” de Mattis Teutsch); „Linoleum” (prima pagină, nr. 10 din 24 ianuarie 1925; mai sunt alte trei linoleum-uri, la pagina a 2-a, de Milița Petrașcu, la pagina a 3-a, de Iancu, la pagina a 4-a, de Teutsch); „Dida Solomon” (prima pagină, nr. 12, din 7 februarie 1928;

pe pagina a 4-a, se află „Construcție”, de Iancu). În numerele 11, 13, 14, 15 și 16 din *Punct* Victor Brauner nu mai apare.

Sunt, așadar, unsprezece prezențe ale pictorului, între care portretele, în stil cubist, sunt remarcabile. Pusă în cumpănă cu ceea ce publică Marcu Iancu, creația tânărului artist rezistă, dar „greutatea” maestrului este evidentă.

Și totuși, de ce nu a mai apărut un nou număr din *75 HP*? Să fi fost vorba numai de lipsa mijloacelor materiale? De ce nu s-a publicat volumul promis de Pictopoezii? Tinerețea și valoarea lui Brauner și Voronca ar fi fost argumente să continue.

Ilarie Voronca își continuă ascensiunea, ca prestață și ca reputație, și în *Punct*. După insolitul textului din primul număr, în cel de-a doilea, din 30 noiembrie 1924, vine cu articolul „Constatări”, radical, violent peste măsură. Fiind scris doar la o lună după publicarea *75 HP*-ului, nu uită șă-și laude izbânda abia reputată:

De la apariția revistei *75 HP*, problema curentului nou a devenit, pentru toate publicațiile bucureștene, acută. Nici una nu a avut modestia să înregistreze mișcarea pasiv, toate s-au grăbit să acorde ceremonios diagnostic, rețete de circumstanță. *Dadaism, constructivism, futurism, au fost rostite de reporterul grăbit cu aceeași ușurință ca urcarea prețurilor la tramvaie. Și, pretutindeni, o neliniștitoare nepricepere, o ignoranță penibilă. Caracteristic, totuși, un fapt: 75 HP a deschis brusc la noi chestiunea unei mișcări* [s.n.]. Înaintea lor nu cunosc nici o revistă aici reprezentând o ideologie proprie; aiurea, în Franța de pildă, fiecare etapă de evoluție sufletească sau artistică își are tribuna ei. Pentru generația lui André Gide, *Nouvelle Revue Française*; pentru aceea anterioară, *Mercur de France*; pentru cea de azi, *Feuilles libres*. Caut revista însemnând la noi naturalism, romantism sau neoclasicism. Caut. Nici una. Toate se prăvălesc într-un amalgam noroios, împrumutându-și reverențios versurile stereorene sau proza băloasă, ca plăcintării pentru vitrine emblema. *Nicăieri cuvântul izbucnind în salt mortal, dansator pe frânghii, peste case! Cincizeci de ani de sforțări literare n-au zgâriat cu nici un diamant sticla vremii* [s.n.]. Taxe mari pe import n-au stăvilat aducerea șunței de Praga, și totuși importul cuvintelor, lăsat liber, n-a răzbit încă: nici un strigăt larg de peste graniți n-a ajuns până aici. Lamentabila ignoranță a scriitorului nostru e deci lesne de înțeles.

Ca orice vânător tânăr, Voronca își ridică trofeul (revista *75 HP*, desigur) deasupra capului și îl agită ca

16. „Și sânge și nebulie/ Veacuri și albe mari/ credinți și/ cadavere parfumuri/ Neant tăceri necunoscute/ și umbre... umbre.../ O frunte și sânge pe spini de aur.”

un steag. Probabil că această dezinvoltură l-a făcut, pe drept, suspect în ochii înaintemergătorilor Vinea și Iancu. Afirmații precum: „75HP a deschis brusc la noi chestiunea unei mișcări...” nu sunt pentru adversarii numeroși ai avangardei. Dar și acestora, dușmanilor, le servește o lecție de modernism novator, scoțând din mânecă note de istorie literară conspectate pedant, Voronca fiind, în ciuda vârstei, tobă de carte. În plus, verbul îl ajută, în acest sens poetul fiind un prestidigitator. Dintr-o simplă alunecare de condei, el izbutește să aprindă scânteia pamfletului, să aștearnă derizoriul în calea înrăitului sau iminentului adversar: „Taxe mari pe import n-au stăvilit aducerea șuncii de Praga, și totuși importul cuvintelor, lăsat liber, n-a răzbit încă [...]. Lamentabila ignoranță a scriitorului nostru e deci lesne de înțeles”.

Atacul furibund al lui Voronca împotriva „publicului” vremii sale atinge aici, în aceste „Constatări”, apogeul, scoțând din tolbă, împotriva acestuia, un cuvânt tare, mai obraznic decât se putea admite într-o publicație decentă: „pissoir”. Dar iată citatul în toată splendoarea incisivității sale:

Pentru mulți, arta e o alviță uriașă din care oricine se socoate îndreptățit să mestece. Nici un necunoscător nu va avea pretenția să judece o epură de geometrie descriptivă sau o planșă de anatomie. În fața unei realități artistice însă, această reținere a necompetenței cade. Zaraful ori vânzătorul de galoși care și-au închis la 7 ore teigheaua, studentul care a pus deoparte cursul de Economie Politică sau de Drept Comercial, opriți dinaintea unui tablou, au păreri, emit sfaturi, se scandalizează sau aplaudă. De ce? Pentru aceștia, literatura, pictura sunt un pissoir public.

Dar sintagma această strivitoare, „pissoir public”, tot nu acoperă setea de răzbunare a războinicului Voronca. Ceea ce urmează este și mai necruțător:

Pentru spiritele de aci, *Contimporanul* și *75 HP* au fost avalanșă de gheață care, brutal căzând, a rupt șira spinării literaturii trecânde./ *Marele neajuns totuși sunt informatorii tâmpiți ai acestui public de vată. Bolul nutriției cerebrale e dat lui, însalivat, de cronicarul îngâmfat și incapabil* [s.n.]. Anul trecut, două admirabile expoziții, acelea ale d-lor Marcel Iancu și Maxy (singurele expoziții de anul trecut), anul acesta deplina expoziție a d-lui Victor Brauner au fost trecute aproape sub tăcere./ Nepregătirea scriitorului de la noi pentru lucruri de mult prețuite aiurea

e din cele mai dureroase. Nicăieri învățătorul acestor spectatori înapoiați și insensibili. Căci, desigur, între artistul creator și spectatorul, nu vom avea curajul să o spunem, cel de al doilea e idiotul.

Bătăiosul Ilarie Voronca de la începutul activității sale probabil că nu lua în calcul faptul că agurida de pe limba sa va stârni deseori în presa vremii avalanșe de reacții nedorite. Pentru că la virulență se va răspunde cu virulență. Și „informatorii tâmpiți” vor deveni fiare. Iar „publicul de vată”, încoronat/ încornorat și cu adjectivul oribil „idiot”, va prefera să întoarcă, încă mai indiferent, spatele avangardei.

Greșeala de tactică a lui Voronca, și a avangardiștilor, în general, este că au atacat „la grămadă” și nu meticolos, diferențiat, cum ar fi fost necesar. Astfel au fost îndepărtați, din capul locului, și cei care, probabil, ar fi fost, la o adică, dispuși să înțeleagă și să învețe.

Alteori, avangardiștii au atacat, iarăși nediferențiat, și aproape în haită (a se vedea viitoarele rubrici „Vestiar”, „Acvarium” ori „Frigidaire”, din *unu*, „cealaltă” lume a literaturii, mai moderată și nu orientată neapărat împotriva avangardei.

Să revenim la o afirmație de la începutul „Constatărilor”: „75 HP a deschis brusc la noi chestiunea unei mișcări.” Or, *Contimporanul* avea deja doi ani de luptă la baionetă și cu publicul românesc, și cu oficialitatea, și cu penița otrăvită a adversarilor din interiorul breslei. Să nu uităm să amintim și de revistele *Chemarea* sau *Simbolul*, din 1915, respectiv 1912, unde Vinea, Tzara și Iancu prefigurează cumva opțiunile lor viitoare nete către nou și intransigent.

Voronca, evident, atacă. Mușcă, fără prejudecăți, mâna/mâinile care l-a/l-au protejat. Lipsa de eleganță, de respect față de „prieteni” săi mai vârstnici și mai cunoscuți, notorii deja, este clară. Dar Ilarie nu vrea să se lipsească de această satisfacție. Și atunci joacă, pervers, la două capete deodată. După ce „înjură” cu lejeritate în prima parte a unui text, în partea secundă a aceluiași text „laudă”. Înjurătura am văzut-o. Se bazează pe minciună, căci este o minciună că „75 HP a deschis brusc la noi chestiunea unei mișcări”. Revista *Contimporanul*, da, o făcuse.

Dar iată lauda:

Singur temperamentul de arc deplin al dlui Ion Vinea n-a căzut răpus de mediocritatea națională; pumnul lui a izbit în croșet dârz, de sârma ghimpată a talentului său pantalonii criticei mereu se vor rupe. „Contimporanul” dlui Ion Vinea a răspuns cu antene sigure semnalelor apusene. Și o vom spune aci (orice

ar surveni): dl Ion Vinea, alături de cei 5-6: Arghezi, Minulescu, Adrian Maniu (din *Paharul cu otravă*), Bacovia, Urmuz sunt singurii pe care efortul semi-centenar pomenit mai sus i-a creat literaturii europene. În afara lor nici un glas n-a vibrat diapazon, nici un fulger nu a cicatrizat pe veacuri. E drept, în vremea lui Mallarmé și a lui Rimbaud, la noi erau cele dintâi încercări de stihuire. Cele 6 nume de mai sus înseamnă desigur o izbândă. Lor, generația nouă le va alătura altele. Până atunci însă e nevoie de o pregătire.

De altfel, nu credem că scrierea, peste câțiva ani numai, a articolului „Coliva lui Moș Vinea”, în revista *unu*, de același Voronca, ține cumva de întâmplare. Nu e vorba de labilitate. E vorba de calcul, de o amoralitate vinovată, dacă nu chiar de lipsă totală de moralitate.

Articolul „Constatări” se încheie în trombă: „Literatura și plastica nouă cer o sensibilitate și o inteligență aparte. În plus, comerțul cât mai repetat cu sufletul de azi. Dar, orice s-ar spune: în secolul automobilului și al avionului, poate oricine călători cu carul cu boi: noi vom stăruii însă să utilizăm avionul”.

Așa este. Voronca are verb, are talent, are întotdeauna „avionul” cu el.

Despre Vinea, adăugăm că în acest număr 2 din *Punct* publică, pe prima pagină, scrisă direct în franceză, sigur, încă o capodoperă (asta à propos de opinia unora sau a altora că avangarda nu dat capodopere!) a avangardei române, *Victoire en bleu*:

La grande folie de ma libération/ allume lampes au fond de ma tête/ où des nageurs font leurs plongeurs/ parmi les rires mineurs des crocodiles./ Me situer au milieu de l'Europe/ sous les trajectoires lisses des avions de M. Biank/ on entend dans la nuit les crapauds du Danube/ quand il fait clair comme un cliquetis de squelettes/ – me dilater vers la mer Noire et la Lune.

Două versuri de aici sunt emblematice și ele vorbesc, pe lângă talentul imens, și despre orgoliul, de asemenea imens, de a fi cetățean de prim rang, atunci – chiar atunci, la 1924! – al „patriei europene”: „Me situer au milieu de l'Europe/ [...] me dilater vers la mer Noire et la Lune.”

Versuri scrise de un român direct în limba franceză și tipărite într-o publicație din România!

Conform teoriei lui Adrian Marino ar trebui să azvârlim acest poem Franței. Am împlini, dacă am proceda așa, o nedreptate crasă, impardonabilă.

### O perioadă de apogeu: revista *Integral*

Celelalte articole pe care Ilarie Voronca le publică în *Punct*, în afară de unul, dedicat lui Iancu<sup>17</sup>, sunt, de fapt, antrenamente în forță pentru *Integral*. Căci dacă am așeza „Gramatică”<sup>18</sup>, cu îndemnul binecunoscut: „Faceți greșeli de gramatică!”, în noua revistă,

17. „Vremea, chirurgian abil, își fecundează singură creerii pe care și-i prețuește. De aici se va desprinde mai târziu omul minune./ [...] Cunoscându-l pe d-l Marcel Iancu, îi înțelegi mai îndeaproape opera. Pentru că opera d-lui Marcel Iancu e ruptă din el, cum din pământ ferigă. Fiecare tablou al d-lui Marcel Iancu e ploaie, parfum, furtună, izvor sau piatră./ Arta d-lui Marcel Iancu e naturală ca însuși [sic!] natura. Adevărat artist[,] d-nul Marcel Iancu nu imită, nu fotografiază, nu bălbăie sterp. D-nul Marcel Iancu creiază. Cu el, alături de Arp, Tristan Tzara, Souppault, Dessesaignes, și alți câțiva din străinătate (*unde inițierea publicului se face de oameni serioși, nu de gorile ca la noi* – s. n.) a început, sunt 10 ani de atunci, o fremătare nouă în idei. D-nul Marcel Iancu e dintre cei ce au cercetat ținuturi necunoscute. Stindardul lui flutură și acum pe cea mai înaltă culme. La noi d-nul Marcel Iancu, fără d-nii Maxy și Victor Brauner, ar fi singur. Pe acelaș drum cu aceiaș vigoare și hotărâre în invenție, vine cu pași siguri d-nul Victor Brauner./ Talentul și sensibilitatea d-lui Marcel Iancu au lovit ca un ciocan dârz pe nicovala vremii. Numele lui înseamnă o frământare a unei epoci, o desăvârșire de artă.” („Marcel Iancu”, în *Punct*, nr. 5, din 20 decembrie 1924, p. 1.)

18. „Creatorul nou a sfărâmat deci și regulile cunoscute ale gramaticii. Imaginea nouă a cerut și o construcție nouă. Și cât de admirabile imagini rezultă uneori din o greșeală gramaticală. Poezii au cunoscut întotdeauna (desigur, în mai mică măsură decât azi) bogăția de expresie pe care o aduce o asemenea eroare. De aici a rezultat pe vremuri licența poetică. Pentru sensibilitatea de acum, licența, cum era concepută înainte, ar fi o idioție. Nu licență, ci liberă înșiruire a cuvintelor. Verbele descojite de simbol capătă adevărata vitalitate. În afară de asta, cuvintele sunt intraductibile. Există, pentru noi, o savoare aproape senzuală a înlănțuirii, în ciuda sensului, a cuvintelor. Aceleași noțiuni în diferite limbi se schimbă mereu. Pentru mulți: *drum, chemin, weg, cammino* înseamnă același lucru. Inexact. *Chemin* e cu totul altceva decât *drum* sau *cammino*, pentru că și drumul de la noi e cu totul altfel decât drumul din Italia, și acesta altfel decât cel din Franța. Mai presus de stilul și noțiunea fiecărei expresii, este stilul și noțiunea unei epoci sau a unui ținut. Fiecare cuvânt în sine înseamnă, mai prețios decât înțelesul lui, sensibilitatea și sonoritatea epocii./ [...] Cert e că sfidarea și dărârnarea logicei și gramaticii înseamnă înăvuierea sensibilității, a artei în genere. Din eforturile și sfărâmurile acestea vor naște glasul și gestul sensibilității viitoare. Strigătul lui Heliade Rădulescu «Scrieți, băieți» trebuie reeditat deci, săpând însă în el semnificația vremii: «Faceți greșeli de gramatică!»” (*Punct*, anul 1, nr. 6-7, 3 ianuarie 1924, p. 3).

nici nu s-ar observa că nu-i de acolo. În ce privește „Glasuri”<sup>19</sup>, acest articol putea să apară foarte bine și ca articol de fond al *Integralului*. Cu el revenim hotărât, după dispariția 75 HP-ului, în miezul a ceea ce noi am numit a doua avangardă.

În prima sa parte, în directa continuitate a afirmațiilor acide din „Constatări”, Voronca nu încează din a transforma în țintă „personalitatea imbecil impersonală a spectatorului” și ajunge la concluzia că acesta „trebuie siluit” pentru a înțelege arta nouă:

Opera de artă devenită dintr-o dată pe placul spectatorului nu e cu nimic mai presus salatei provocând spontan entuziasmul consumatorilor. Opera de artă adevărată va avea mereu farmecul unei virginități reînnoite./ Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuie neîncetat violate. Opera de artă trăiește numai prin ignorarea tuturor regulilor cunoscute. Tabloul, poezia, unice, vor domina personalitatea imbecil impersonală a spectatorului. Opera de artă nu poate fi o ușă deschisă prin care ghetele murdare ale publicului să tropăie insolent. Uimirea spectatorului va provoca timiditatea sau îndrăzneala lui: de aici, cumplitul efort cerebral va aduce pura, abstracta înțelegere de artă. Spectatorul deci trebuie siluit. Cu chipul acesta, arta e salvată de platitudinea necurmat amenințătoare. Fiecare cuvânt va izbucni dinamică, fiecare linie va tresări fecund.

Partea a doua a articolului, mai puțin evidențierea, din nou, a *Contimporanului* și a *Punct*-ului, ar putea, cum ziceam, să fie transferată direct în *Integral*:

Poezia, plastica, drama, muzica, și mai ales arhitectura, toate converg într-un acord abstract pe același drum arcuit ca o coardă: sinteza. [...]. Astăzi, realizările de artă sintetică, poezie, construcție, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ./ În plastică, România, prin cele câteva elemente puternice, se află pe un plan perfect european<sup>20</sup> [s.n.]./ În poezie, aceeași siguranță se anunță./ Comprehensibil sau nu, efortul acesta universal sfârșeamă și construiește pretutindeni, ca un torent în țărâm. Contestarea și ignorarea acestor realizări începe să devie ridicolă./ E asemenea ignorării unui continent înălțându-se persistent. Desigur, despre arta nouă s-a scris și

s-a vorbit mult. Și încă foarte mult rău. Cu atât mai bine. Ribemont-Dessaignes spunea pe drept că o lovitură de ciomag e mai eficace decât o alinare untdelemnă. Războiul pornit împotriva literaturii și artei de azi (reprezentată la noi prin *Contimporanul*, 75 HP și *Punct*) dovedește însăși tăria și temeinicul acestei arte./ Cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârz cerc: SINTEZA./ Toate străduințele omului de azi și de totdeauna, toate realizările din orice făgaș, matematică, astronomie, medicină, chimie, inginerie, toate s-au cumulat fecund în arta aceasta al cărei nume îl vom striga în plin: SINTETISM.

Formulările lui Voronca: „artă sintetică”, „SECOLUL-SINTEZĂ”, „SINTETISM” vor deveni stindarde în noua publicație ce pornește la drum la 1 martie 1925, sub conducerea fermă a lui M.H. Maxy. Finalul articolului program, a cărui redactare i se atribuie acestuia și lui Ion Călugăru, pare o frântură din articolul lui Voronca din care tocmai am citat din belșug: „NOI: sintetizăm voința vieții din totdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia și le bănuiește. / Surzii n-au auzit nici acum./ Îndrăzneții s-au alăturat de noi!”

Că Voronca își asumă rolul de primă vioară<sup>21</sup> este în afara oricărei discuții, în paginile 4 și 5 ale noii reviste el publicând un articol incendiar, care va fi reluat de-a lungul timpului în toate antologiile dedicate avangardei române. Se intitulează „Suprerealism și integralism” și în interiorul său asistăm la un spectacol halucinant. Abia născutul suprerealism, curent în vogă în clipa aceea la Paris, este trecut aici, la București, în plan secund și decretat ca lipsit de orice virtuți. După ce declară că are „rezerve infinite” pentru „posibilitățile și fecundarea lui”, Voronca trece la un atac cumplit împotriva acestuia:

Față de avuția de inedit a curentelor precedente, suprerealismul nu cuprinde nici un aport propriu. Dimpotrivă. Doctrina lui înseamnă o întoarcere târzie spre un izvor în trecut. Instituirea hașîșului și visului ca principii de artă, dezagregarea excesivă aparținuseră încă de mult expresionismului, acesta, la rândul lui, reeditor al complângerilor nazale

19. *Punct*, nr. 8, din 9 ianuarie 1925, p. 2.

20. O dată în plus, apartenența la Europa majoră e aclamată cu toată convingerea. Aprecierea că ne aflăm „pe un plan perfect european” în privința plasticii noi trebuie reținută.

21. Maxy va reuși, peste temperamentul lui Voronca, să asigure publicației un echilibru fecund și să-i imprime un aer de mare revistă.

romantice. Pledoaria de susținere a suprarealismului devine deci însuși actul lui de acuzare./ Eroarea era comisă de la început. Teoriile de psihiatrie ale lui Freud nu puteau inițial sluji la realizări de artă. Transpunerea lor pe un plan străin însemna o denaturare./ [...] Ca doctrină, suprarealismul deci prezintă un principiu cunoscut. Paralel principiilor, realizările de artă suprarealiste se reduc la o neschimbată repetare a cercetărilor dadaiste. De altfel, suprarealismul – ca doctrină – nu-și cere dreptul la realizări proprii. Efortul lui se mărginește la o „etichetare” a realizărilor premergătoare sau actuale. În sensul acesta, sunt „etichetați” suprarealiști: Shakespeare, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud (acesta într-adevăr suprarealist), Mallarmé, Jarry etc. În același sens trebuie socotiți suprarealiști Adrian Maniu, în *Paharul cu otravă*, și uneori Urmuz. / Deplin suprarealist, și acela căruia suprarealismul îi datorește mascat sistemul, e Tristan Tzara, – incontestabil poet. Suprarealismul e însă (ca dinamică) inferior dadaismului. Suprarealismul e în analiză feminin expresionist./ Dadaismul era viril. Suprarealismul nu zdruncină. Și apoi *esențialul: Suprarealismul nu răspunde ritmului vremii*. Acest caracter trebuie subliniat. E singurul care ne interesează.

Nu este doar o impresie că Voronca este cuprins de o febră prea tare. Appetitul de teoretizare îl conduce acolo unde, probabil că în clipa în care s-a așezat să scrie, nici nu bănuia. Ca un „motor” cu turaj crescândă debitul textual sporea la infinit, devenind incontrollabil. Am putea privi lucrurile în acest mod, dar ar fi facil și neconvingător. Pentru că și aici este vorba, în cele din urmă, de o tactică bine pusă la punct. Acest năucitor nou atac la baionetă este pregătit cu grijă, pentru că mai înainte de a-l declanșa, Voronca scrie:

Vizionarii de azi ne conduc fiecare cu un pas mai aproape de India sufletească actuală. Dintre premergătorii aceștia se va înălța mâine Columbul unei lumi cu existența virgină. Sub beția energiilor despletite coarde, pasul lor zgârie carnea secolului. Și fiecare deschide drum spre inima acestui ceas./ Suprarealismul e încă din seria străduințelor sus-amintite./ Pentru efortul acesta, entuziasmul nostru i-l dăruim întreg.

Cât de „real” este acest „entuziasm”, ne dăm seama după explozia verbală desconsideratoare care urmează. Pesemne că Voronca a găsit că e prea neînsemnat un „război” inter-bucureștean. El voia un război european.

Dacă acceptăm că era sincer și negația aceasta eroică era născută din gânduri îndeajuns de bine sedimentate, înseamnă că pur și simplu îi citise pe Breton și pe ceilalți suprarealiști fără să înțeleagă nimic. Ori noi suntem înclinați să-i punem la îndoială nu competența, nu înțelegerea, ci sinceritatea.

Dacă îl comparăm cu Bogza, bunăoară, a cărui miză maximă este, în viața și în literatura sa de până la tipărirea accidentului numit *Poezia pe care vrem să o facem*, sinceritatea absolută, va trebui să conchidem că Voronca, încă de devreme, era tentat să facă (și a făcut!) negoț cu sinceritatea. Voronca este foarte inteligent, foarte instruit, are o ușurință de a scrie ieșită din comun, dar o labilitate de comportament îl face să scrie deseori interesat. Oricum, senzația noastră este că el nu s-a lăsat mai niciodată pradă unei libertăți interioare absolute de exprimare.

Dar să redăm și finalul articolului său:

La glasul *secolului integral*, suprarealismul însemna deci o absență. Azi ora înfăptuirilor e plină. Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate merg înlănțuite integral spre o gară definitivă și înaltă. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigând: INTEGRALISM. După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv. Nu dezagregarea bolnavă romantică suprarealistă, ci *ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală*. Să nu uităm totuși că în Galileea profetul din Nazareth nu a fost singurul. Din toate părțile Iudeei, în vremea aceea de frământare a provinciei romane, veneau cu glasul iederă spre cer aducătorii de credințe. Totuși, peste peisagiul timpurilor, cuvântul lui Crist, cuvântul unic, a răzbit singur, de-a pururi. Și cuvântul lui era *cel mai abstract și cel mai pur*. Mucenicia celorlalți rătăciți în vreme nu a fost nici ea inutilă./ În aspectul artistic contemporan, integralismul se va rosti dârz. Gestul lui, firește, nu e singurul. Dar în fața spectacolului de adio suprarealist, un lucru îl vom striga cu tărie: *Integralismul e în ritmul epocii; integralismul începe stilul veacului XX*.

Idea nou enunțată, a integralismului (trebuie citit efectiv: integralism = sinteză), este însă în măsură să justifice, măcar parțial, exagerările „programatice” din restul articolului. Entuziasmul nefurișat al tânărului poet și teoretician ni-l face, în cele din urmă, simpatic. Nu-i rău, la o adică, să fii la București și să faci praf Parisul suprarealist. Voronca are, iată, comportament de imperialist. Nici gând să se simtă cumva intimidat de Europa marilor capitale. O discuție cu subiectul

centru-provincie, centru-periferie, plecând de la acest articol ne-ar curăța cumva obrazul și tâmpilele de idei preconceptuate.

Trebuie subliniat și „curajul”, aproape fără limite, al lui Voronca. El nu țipă împotriva suprarealismului pentru că se teme de suprarealism. Nu. El țipă cu tupeu, pentru că are în mână un nou „ism”, care este invenția și jucăria lui magică, integralismul.

Obrăznicia, în cele din urmă, a lui Voronca, ține îndeaproape de „strategia” sa. Și atunci ea se justifică, chiar dacă este pusă serios între paranteze sinceritatea sa. Altfel spus, sinceritatea sa este subjugată interesului imediat și, credea el, de durată: impunerea integralismului în România și aiurea, neluând în calcul cât de fărâmițos era Bucureștiul și cât de ostilă și de înrădăcinată în răutate și vetustețe era atmosfera românească. Putea oare Voronca, la vârsta sa, să înțeleagă că Breton, propunând un nou „ism”, nu o făcea doar să-i arate, în primul rând lui Tzara, cât de grozav este? Că, de fapt, el acționa terorizat de constatarea rațională că dadaismul era complet epuizat la 1924 și că era nevoie, ca de aer, de o altă idee majoră de continuitate în reformarea literaturii și artei secolului său. Când publica „Primul manifest suprarealist”, Breton era departe de a fi autor de artificii. El pornea, în fapt, o mașinărie uriașă, un tăvălug fără precedent. Și de amploarea acestui mecanism pe care, fără doar și poate, îl punea în mișcare, sigur că Voronca nu era conștient.

Realitatea este, acum, la 1925, că un tânăr bucureștean, Ilarie Voronca, face, într-un articol programatic, țândări suprarealismul. Să fie, acest articol al lui Voronca, ca și un altul, asemănător, al lui Ernest Cosma, la care ne vom referi imediat, cauza pentru care, în România, nu se va putea vorbi de suprarealism veritabil decât de-abia în 1940, prin Grupul Suprarealist Român?

### „Lumea e la fel de proastă la București ca și aici?”

Numărul al doilea al revistei *Integral*, din care Voronca lipsește, este unul realmente extraordinar. Aici Fundoianu are două texte în franceză, un interviu cu Cocteau și un articol despre Pirandello. Tzara scrie, de asemenea în franceză, despre „Le secret de «Mouchoir de nouages»”, iar Brâncuși este evocat în două pagini de Ion Minulescu.

Interviul cu Jean Cocteau îi prilejuiește lui Fundoianu obținerea, între altele, a unor opinii extrem de tranșante ale acestuia despre Tristan Tzara:

Ați vrut, o, prieteni ai mei, să fac să ajungă la voi, direct, fără nici un comentariu, vocea autorului

„Mirilor Turnului Eiffel” („Mariés de la Tour Eiffel”).  
Iat-o./ [...] Teatrul – dar teatrul nu înseamnă poezie: i-am spus-o și lui Tzara, care s-a supărat – Max Jacob și Tristan Tzara, iată scriitorii pe care îi iubesc cel mai mult... *Batista de Nori* („Le mouchoir de Nuages”) era poezie, poezie mare – dar nu teatru, înțelegeți? El spune, de exemplu, că *munții primesc un pachet de ciocolată (les montagnes reçoivent un paquet de chocolat)* – asta e poezie; la teatru trebuie să vezi munții primind pachetul de ciocolată. Dacă se recita Hérrand era bine, asta era fiindcă Tzara este un mare poet. Este singurul scriitor de astăzi care știe să scrie franceza. Îi spuneam asta lui Max Jacob, care îmi cerea *dovezi*. I le-am dat – nu a vrut să se lase convins. E ceva angelic în poemele lui Tzara; l-am cunoscut acum mult timp, la începuturile „Dada”... a fost furat ca-n codru, înțelegeți? poate v-a spus: acum îl fac român, metec./ [...] Lumea e la fel de proastă la București ca și aici? [...] Când am plecat, Jean Cocteau se bărbiera<sup>22</sup>.

Instructive aceste opinii ale lui Cocteau. Compartimentul nostru, Tristan Tzara, care este numit de câteva ori „mare poet”, nu numai că a fost „furat ca-n codru” de confrății aflați acum în tabăra suprarealistă, dar suportă și teroarea acestora, reproșându-i-se că este român și metec. Cât despre întrebarea acestuia: „Lumea e la fel de proastă la București ca și aici?”, aici însemnând Parisul, mărturisim că nu putem să ne oprim un zâmbet generos.

Ion Minulescu găsește calea de a vorbi „popular”, dar memorabil, asemănându-l cu Dumnezeu, despre veritabila noastră vedetă europeană, Brâncuși:

Se spune că în ziua a șasea Dumnezeu a desăvârșit creația, făcând pe „om” după chipul și asemănarea sa și că în ziua a șaptea s-a odihnit.../ Probabil însă că Dumnezeu, în cele șase zile de lucru, obosise așa de mult, că de-atunci și până astăzi, n-a mai făcut nimic și continuă să se odihnească./ Dar iată că după câteva mii de ani, un om cu numele de Constantin Brâncuși și cu chipul aidoma ca al marelui creator – un țaran din județul Gorj – se hotăra să îndrepte rânduiala creației divine, pe care maeștrii atâtor veacuri de înflorire artistică o copiaseră cu atâta îndemânare că aproape o stricaseră cu desăvârșire<sup>23</sup>.

22. Jean Cocteau, în *Integral*, nr. 2/ aprilie 1925, p. 3. Traducere în română de Claudiu Soare.

23. Constantin Brâncuși, în *Integral*, nr. 2, din 1 aprilie 1925, pp. 8-9.

Minulescu, vechi combatant pe tărâmul poeziei și al artelor ultimelor două decenii, găsește acele expresii care parcă sunt anume rostite pentru a intra definitiv în istorie:

Mă feresc să spun că sculptorul Constantin Brâncuși este un artist. Poate că e ceva mai mult. Dar ce anume este, rămâne să hotărască sensibilitatea omenirii de mâine și nu concepția artistică de azi./ [...] Un artist, de altfel, trebuie să fie totdeauna elevul cuiva. Este o fatalitate de care nu ne putem descătușa. Orice copil trebuie să aibă un tată. În artă însă, există și „copii din flori” sau dacă această formulă juridico-populară vă pare prea trivială, există afinități spirituale cu anume înaintași, de opera cărora însă, nu te poți simți legat, după cum numele tău personal nu are nici o legătură cu numele unui tată necunoscut./ La noi mai ales, opera unui artist se judecă prin comparații, prin deducții și prin reproduceri din Enciclopediile streine. Ești bun fiindcă descinzi – adică sameni cu cutare mare artist și ești prost fiindcă nu sameni cu nimeni, sau nu prea se vede cu cine anume ai putea semăna. Marelui public mai ales, trebuie să-i explici totdeauna că pâinea albă se face din făina de grâu și mămăliga din mălai de porumb.

După ce servește lecția care se cuvinea pentru un public nepregătit să priceapă valoarea artistică de excepție, Minulescu lansează, vulpoi bătrân, sintagma „copil din flori”, pentru ca peste câteva paragrafe să ofere definiția de mare efect, pe care numai un poet veritabil o putea face, și anume că Brâncuși este „copilul din flori” al „primului creator”:

Opera lui Constantin Brâncuși exclude însă până și cea mai minuțioasă cercetare de ascendență artistică. Constantin Brâncuși nu este copilul nimănui, sau dacă vreți, el este „copilul din flori” al primului creator. Opera lui nu se aseamănă, nu se confundă și nu se întregește cu nici una din formulele frumosului controlat, decretat și etichetat în rafturile tradiției artistice./ [...] Constantin Brâncuși exclude din opera lui acordul frumosului cu utilul.

Numărul 3 al *Integralului*, din 1 mai 1925, constituie o lovitură de imagine de proporții în ceea ce privește vizibilitatea sa imediată. Este consacrat lui Arghezi. Fundoianu și Voronca, precum doi concurenți impecabil pregătiți, se întrec în a-l prezenta pe poet. Iată finalul articolului lui Fundoianu<sup>24</sup>:

24. „Omagiul lui Tudor Arghezi”, în *Integral*, nr. 3, din 1 mai 1925, p. 3.

De departe, suntem bucuroși, că-i putem trimite lui Arghezi, pneul acesta omagial; omagiul nu ne-ar fi fost însă întreg dacă am fi voit, fără pudoare să-l măgulim; Arghezi n-are nevoie să fie măgulit. De departe suntem bucuroși că prieteni, cu memoria teafără, ne dau și nouă posibilitatea unui toast. Am fi răspuns oricând, după oricâți ani de tăcere, după oricâtă izolare de un mediu pe care l-am urî, dacă patria, ca un panglicar dibaci, nu și-ar scoate steagul prin geniul câtorva. Un artist ca Arghezi e unul din rarele cazuri cari demonstrează că puțuri de păcură mai pot izbucni dintr-un pământ crezut sterp. O limbă ca a lui Arghezi pledează pentru viabilitatea unei limbi. O poezie ca a lui Arghezi crează ceva care nu se poate rupe între tine și o bucată de moșie./ Îi doresc lui Arghezi – așa cum și-a dorit-o și el cândva – ca gândirea lui, în țelina românească, să nu fi fost decât „un plug ce fața solului o schimbă.

Voronca nu se lasă mai prejos, își așază și el generos în pagină tolba de imagini, deja recognoscibile tocmai prin imprezibilitatea lor:

Sub lovitura de ciocan a lui Arghezi, bolți vuiesc, vorbe se trezesc șerpi, șuieratul lor îl simți în măduvă./ Pentru mulți cuvântul e un element sterp, jucându-l pe mâini, minge găurită, fără aer. Sub nervii lor, nici o vietate nu svâcnește; ignoranți ai chimiei cuvintelor, desconsiderarea lor duce la moartea prin inaniție a poemului, a literaturii. Pentru creatorul adevărat însă, cuvântul e un organism viu, cal sălbatec spumegând în zăbala scrisului. Fier, piatră, plămân cu respirație dezordonată în fugă. Poemul nu trăiește decât pe nicovala fierarului de cuvânt./ Sub mușchiul vânjos, cuvântul tresare, pește spintecat viu./ Firește, numai prin efortul acesta de alăturare proaspătă a cuvintelor, ideea scânteie în creștere ca mercurul în termometru. De aici, plăsmuire abstractă, imaginea: raport pur, a două elemente cât mai depărtate (sau cât mai apropiate) între ele. De aici poemul construit integral inaccesibil oficialității. Fraza Arghezi în poem sau în proză țâșnește viril răsturnând sertarele creierului, spintecând testiculele critice<sup>25</sup>.

Sigur că este delir imagistic aici, dar, cu siguranță că este și conținut consistent, pe care Arghezi le va fi gustat. Dar avalanșa de imagini percutante este departe de a se termina:

25. „Arghezi – fierar al cuvântului”, în *Integral*, nr. 3, din 1 mai 1925, p.3.

Te oprești la Arghezi ca la o cascadă rupând arbori. De ce te superi, dacă în trecere, bolovani îți cad în cap? Cu atât mai bine./ [...] Arghezi aparține întreg realizărilor moderne. Discuția ar fi inutilă. Mirarea lui Tudor Arghezi în fața spectacolului actual constructivist nu dovedește nimic. Se va mira încă odată aflând că, dimpotrivă, constructivismul îl cuprinde. Pentru frază gramatica Arghezi; pentru Arghezi alchimist al imaginii; pentru Arghezi fierar al cuvântului. / La noi, ca și aiurea, există în clipa de față, o pronunțată criză artistică. Idei se zbat, glasuri se întretaie lăncii, drumuri noi se descuie. Logica n-a ajutat niciodată la nimic, de prisos ar fi și de data aceasta. Pentru refacerea noastră sufletească trebuiesc poeți duri, îndârjiți, sângerând cuvintele călărind tușea fulgerelor.

**„... reclamăm titlul de campion al tradiției; fiindcă tradiție numim a merge în pas cu vremea.”**

Fiecare număr din *Integral* care va urma, până la ultimul, 15, va fi dens, divers și își va arăta vădit europeneitatea. Ceea ce și-a propus încă de la început să fie, și anume „Revistă de sinteză modernă/ Organ al mișcării moderne din țară și străinătate”, Maxy și echipa sa din București (F. Brunea, Ion Călugăru, Voronca, Brauner, Roll, Cosma) și Paris (Fundoianu/ Fondane și Mattis Teutsch), au împlinit.

Un număr precum 13-14, din iulie 1927, în fapt un duplex Franța-România, constituie o performanță care în istoria avangardei noastre mai este întrecută doar de Marea Expoziție Internațională de la *Contemporanul*, reflectată în numărul 50-51 al acesteia, din decembrie 1924.

Antologia franceză, prefațată de B. Fondane, îi cuprinde pe G. Ribemont Dessaignes, cu poemul *C'est du dehors*, pe Joseph Delteil, cu textul „La poésie fille de la terre”, pe Max Jacob, cu poemele *Roman de chevalerie* și *Commentaire*, pe Roger Vitrac, cu poemul *Conjuration*, pe Tristan Tzara, cu un fragment din *L'homme approximatif*, pe Marcel Raval, cu poemul *Autour du cou*, pe Céline Arnould, cu poemul *Le Bocage des Cygnes*, pe Paul Dermée, cu poemul *Signes*, pe Pierre Reverdy, cu poemul *Peut-être personne*, pe B. Fondane însuși, cu poemele *S.O.S.*, *À madame Sonia Delaunay* și *Scènes de la vie des lapons*, și pe M. Seuphor, cu poemul *Prince du sang*.

Calitatea semnăturilor și a poemelor, ca și apariția lor într-un singur număr al unei reviste românești, pare aproape incredibilă. Este de-a dreptul un festin.

Despre fiecare autor și despre fiecare text publicat se poate scrie și nuanța.

Secțiunea română este prefațată<sup>26</sup> de cine altcineva dacă nu de Voronca. Scrie el:

O înstelare de nume./ [...] Caut, caut în ochii poetului neliniștea./ Poetul comunică cu Dumnezeu; glasul lui are răsfrângeri de dincolo; de aceea într-un poem nu se poate pătrunde cu înțelegerea, ci printr-o exaltare ca injecția de morfină./ Jeanne d'Arc, le poète entend des voix./ [...] Un cordon ombilical leagă poezia lui Stéphane Roll de o cerească substanță; sensibilitatea lui e hrănește de-a dreptul din pântecul dumnezeirii./ O antologie pentru autori tineri./ Voronca: où allez-vous mon cher Ernest?/ Cosma: J'ai rendez-vous avec un nuage./ Deschide de aici antologia ca o cutie cratiană.

Urmează: Voronca, cu două fragmente consistente din *Colomba*, F. Brunea [Fox], cu *Poem de buzunar*, *Cazino* și *Expediție*, A. Philipide, cu poemul *Exercițiu*, Ernest Cosma cu poemele *Prefață pentru un Baedeker* și *Reportaj*, A. I. Zissu, cu proza *Monte Carlo* și poemul *Saint-Moritz*, Roll cu poemele *Bassorelief* și *Hidrogravură*, și B. Florian cu textul „Lanternă magică. O nouă sinteză”.

Partea noastră nu egalează, ca diversitate de nume și ca substanță, din păcate, antologia franceză. Dar dincolo de Voronca, găsim că Roll, în *Bassorelief*<sup>27</sup>, își dezvăluie, cu adevărat clasa:

Fiindcă era prea de dimineață peșterile căscău de nesomn/ lupii flămânzi umblau cu coastele cusute cu ață albă/ și ești silit să spui fiecărui pom – prea iubite domn/ când de jur-împrejur pădurea e făcută din lemn de privighetoare./ [...] Aici începi dimpotrivă,/ pe culme brazii recruți alergau în loc/ în Lisabona unde e revoluție macii cresc pe stradă/ dealul mai face un pas și iarăși stă/ primăvara se uită împrejurul ei/ și pe câmp vitele umplute dinadins cu lapte/ miroso mai departe planeta, // Tîrziu – cerul e învelit cu piei de lună/ aerul întins pe arbori s-a uscat ca rufe/ iată-ți frumos orînduite rinichii rozi și celelalte ustensile/ dedesubtul tău. // Și mai tîrziu/ glasu-mi dispăre sub urechi ca Iancu Jianu după codrii/ întunericul plesnește în iarbă/ îngerii mă bat peste pulpe/ în ocol pământul duce ca țărâncile oceanele pe cap/ și

26. „Note despre poem și antologie”, în *Integral*, anul III, nr. 13-14, p. 14.

27. *Integral*, an III, nr. 13-14, iulie 1927, p. 22.

unul câte unul, în drumul lor -/ plopii încep încet să fiarbă.

De altfel, Roll este o prezență asiduă în *Integral*. Textele din viitorul volum, *Poeme în aer liber*, sunt publicate aici. Și Brunea publică multe proze dintr-un ciclu care se intitulează *Supraamericanul*, care trebuiau să apară într-un volum, dar care nu au apărut nicio dată. Ernest Cosma, ca poet, tot aici, în *Integral*, își dă măsura. Reproducem doar *Scrisoare deschisă*:

pe bulevardul acesta cresc copaci automați/ și stele obișnuite au apărut avioane./ vântul se privește în oglinda vitrinelor albe/ clipa care trece e un automobil de 60 H.P./ reclama unei fabrici de becuri electrice/ luna./ ai putea câștiga 2 dolari pe zi vânzând ziare/ la starea civilă s-au înscris trei industrii noi/ și un trust./ iată-l pe domnul Rokfeller întorcându-se/ acasă ca un lucrător/ viața e simplă și cinematografele ieftine/ tu ce mai faci scumpul/ meu Stéphane Roll<sup>28</sup>.

Aminteam de atenția pe care Maxy a acordat-o *Integralului*. Era copilul său, iar portretele, desenele, pictura pe care le publică aici îl fac egalul lui Iancu și al oricărui nume important din avangarda europeană. Ce nu a fost îndeajuns comentat în legătură cu el este apetitul teoretic deosebit, articolele sale dovedind spirit analitic și convingeri care nu au coincis totdeauna cu ale congenerilor. Analizând *Integralul*, nu se poate face abstracție de lungul său articol programatic, „Precizări”<sup>29</sup>, dedicat, zeflemitor, „Lui Cezar Petrescu și etc.”. Comentează, în cuprinsul său, negațiile continue la adresa avangardei:

Împotriva modernismului se aruncă invective, se ascut acuzații. „E paralogic; eliptic; obtuz; obscur; dement; antitraditional; importat; rodnic în teorii și steril în opere de artă”./ Răspundem:/ Știm: inteligența și mai ales mecanismul ei sunt alogice, după cum există gândire în afară și deasupra imaginii și chiar a cuvântului./ Însăși viața e incoherentă și lipsită, cele mai adeseori, de fenomenul logic. Poezia care o oglindește, firească, va purta stigmatul tuturor acestor caracteristici. Gândirea, sentimentul etc., circulând lăuntric cu o viteză de 125 H.P., devine eliptică – ceea ce negreșit se traduce în exterior prin cel mai strâmt eliptism verbal. Contemporanii cari au negat sau ignorat opera pozitivă a simbolismului

și-au împrăștiat epigonii până la noi. O enumerare a scriitorilor de la Jean Cocteau și Max Jacob până la Tristan Tzara și Joseph Delteil sau de la Alfred Jarry și Marinetti până la Franz Werfel și Herwarth Walden, ar fi inutilă.

Dacă ceea ce afirmă până aici ar fi cumva previzibil, la un moment dat intervenția sa ia o turnură imprevizibilă, pentru că introduce în ecuație noțiunea de „tradiție”, un cuvânt îndeobște odios în vocabularul avangardei:

Apoi: reclamăm titlul de campion al tradiției; fiindcă tradiție numim a merge în pas cu vremea. Respingem cu energie falsă tradiție a solului, și ne închinăm tradiției nesfârșite a omului. Prima e conservatorism; a doua civilizație; și dacă ieri am cântat inspirându-ne de la plug, boi, ogor, pădure, lună, amurg, – astăzi compunem jazz-band-uri pentru uzul cetățeanului care trăiește în anul 1925, privind cargoboturi, bulevarde, avioane, boxeuri, pietoni, jocuri valutare. E o simplă transformare de valori și o ușoară inversiune a lor.

Putem să-l contrazicem? Nu, pentru că în mediul autohton românesc al timpului „falsa tradiție a solului” nu era doar o metaforă, ci o cruntă realitate. Este însă și o un gest cu desăvârșire insolit să reclami pentru avangardă „titlul de campion al tradiției”.

Maxy se referă apoi la discuțiile aprige din interbelic referitoare la importarea la noi a culturii Vestului. Tema, abordată de Vinea în articolul „Modernism și tradiție”, în 1924 (Vinea răspundea aici ideilor susținute de Octavian Goga în conferința „Idea națională”, ținută în decembrie 1923 în fața studențimii clujene), continua să fie obsedantă pentru directorul *Integralului*:

Dar vina (dacă vină se poate eticheta aceasta) importului culturii occidentale nu se poate arunca în nici un caz în sarcina moderniştilor. Adevărații delincvenți sunt predecesorii, de la Grigore Alexandrescu, Vasile Alecsandri și Eminescu până la simbolişti. Ei și numai ei au transplăntat și împământat singurul și intransigentul „neologism sufletesc”.

E printre puținele dați când și Eminescu este numit ca piedică în evoluția organică a avangardei. Dar, în principiu, Maxy are dreptate.

Azi însă ne găsim în plină tradiție – continuă el./ Acel pretins import al „temperaturii morale” moderniste

28. *Integral*, nr. 9, din decembrie 1926, p. 4.

29. *Integral*, nr. 5, din 1 iulie 1925, pp. 2-3.

de aiurea, rămâne deci o postumă judecată și o greșită interpretare a situației literare./ *Nu împământănim nimic. Cântăm* [s.n.]. Cântăm bulevardul Elisabeta și calea Victoriei; cântăm conglomeratul de oameni de la Moși, cântăm tramvaiul 14; și, mai presus de toate, cântăm Strada, Uzina, T. F. F., Inteligența, Omul – fie că s-ar numi Cezar Petrescu, Charlie Chaplin, Wiking Eggeling sau Phillippe Soupault. Totuși, civilizația în eternă acțiune și invenția de fiecare clipă, ne-au silit la o intervertire de noțiuni: în locul tradiției statice a istoriei, am instituit tradiția dinamică a geografiei.

Maxy își presară expunerea cu ironii precum aceasta: „Nietzsche a călătorit numai cu brișca” sau replici pe care le-ar vrea definitive: „[...] uragane de inteligență fără hotare, împing corăbiile modernismului [...]./ De aceea nu mai suntem nicăieri străini [...].” El insistă, încrezător, asupra ideii de integralitate ca soluție de intrare în normalitate, în sfârșit, și în România:

INTEGRALISMUL, echilibrând ambele viziuni în doze potrivite și îndelung premeditate, construind din nou pe om și așezarea lui socială și estetică, îl ridică îndrăzneț la gradul de demiurg, creator de valori ex-nihilo, supremă chimie a pragmatismului cotidian, înghețată într-o formulă interplanetară. – Aceasta nu se cheamă antitraditionalism și revoluție; aceasta se numește, credem evoluție a spiritului./ Și, în cadrul acestei evoluții, ne revendicăm, ca precursori sau chiar ca activi combatanți, pe însăși [sic!; de altfel am lăsat necorectate și abundența de virgule răspândite aiurea (n. n.)] maeștrii criticilor modernismului, de la Baudelaire – primul poet, în cronologia civilizației, al vieții citadine – până la Pirandello; de la Paul Claudel până la Bernard Shaw; de la Walt Whitman până la Tudor Arghezi; de la Kipling până la Maniu.

În final, Maxy scrie cuvinte care plesnesc de ironie, fiind aduși în prim plan „feciorul lui nenea Tache arhivarul” sau „feciorul lui Badea Ion”:

Alături de această mare, adevărată și singură posibilă tradiție, șerpuește insinuant, nenorocit, buimac și redus, simulacrul unei alteia; o fantomă care vrea să fie amenințătoare, o poruncă geloasă suprimând neguri inexistente. „Feciorul lui nenea Tache arhivarul” ar face mult mai bine să rămâe la tradiția familiei, mobilându-și, mai departe, plămâni cu praful

și șoarecii istoriei naționale; „feciorul lui Badea Ion din cătunul Valea cu râpi” își poate continua nestânjenit manevrele ancestrale la coarnele plugului, cerând, sub inspirația acelorași boi, și alte exproprii./ Din prototipi ai unei clase sociale, vor ajunge prototipii unei patologii./ Creerul lor, atrofiat de neîntrebuințare și de muncă manuală meschină, zilnică și pe care generații, înaintea lor, o suportă fără revoltă, și inteligența lor lent roasă de neuz, azi sunt organe fără rost anatomic în corpul lor, anacronisme destinate extirpării, la prima jenă, ca apendicele./ Asemenea organe sunt menite să dispară./ Asemenea oameni, neadaptându-se mediului și vremii lor, sunt sortiți distrugerii. – Noi, însă, vom continua să ardem arhivele, să arăm primăverile cu autoplugul și să ne hrănim cu electricitate.

### „Cu pași giganti și siguri ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism.”

După parcurgerea „Precizărilor” atât de categorice ale directorului *Integralului*, avem o cheie adecvată de lectură și pentru parcurgerea unui alte inflamante luări de poziție care este articolul „De la futurism la integralism”<sup>30</sup>, al lui Ernest Cosma:

Suntem însă în anul 1925. Ne considerăm destul de mândri, ca să mai fim impocriți și să ne deghizăm sub modestii metodic speculate. Conștiința propriei noastre inteligențe ne străpunge ascuțit, ca un miros lacrimogen de fermol. Sfidăm, cinstit și dezinteresat, ignoranța și imbecilitatea tuturor semidoctilor. Și, în togă de oțel, ne ridicăm, drepti și fără ură, pe tronul de acuzator public, al procurorului nestrămutat și pățimaș.

Dacă Voronca făcea, la un moment dat, parastasul suprarrealismului, la numai un an de la nașterea sa, Cosma este de o mie de ori mai necruțător și mai crud. Adversarii lui de neiertat sunt toate, dar absolut toate celelalte avangarde care au existat vreodată. Emanciparea tânărului avangardist european este absolută, se calcă pe cadavre fără absolut nicio mustrare de conștiință.

Afirmă Cosma fără nicio precauție:

De fapt, pentru noi, umanitatea nu poate fi considerată decât în timp. (T.S.F., intelectualismul actual, recente marea sociale, au distrus spațiul). Astfel, o împărțim în două mari epoce: preistoria

30. *Integral*, anul I, nr. 6-7, 1925.

și istoria. Preistoria nu interesează decât pe arheologi. Istoria ne poate ocupa și pe noi. Și pe noi. Dar perioada istoriei începe de la noi; din copilăria noastră. Mai precis: de la Marinetti. În consecință nu cunoaștem decât: Arta veche și Arta nouă. Arta veche: Futurismul, Expresionismul, Cubismul, Dadaismul etc... Arta nouă: Integralismul.

Și începe demolarea, pe rând, a fiecărui curent în parte. Futurismul „a epuizat dinamica”, a exclus „minutul de reculegere, care eternizează opera de artă”, fiind „o incompletă școală de sport”. Expresionismul, „acest hieratism extatic și auster”, a „degenerat, morbid”, „desagregând, în romantism (stare de suflet preistorică)”. Cubismul a fost „o mișcare sănătoasă, cu toate că prea strâmtă”, „a sărăcit anecdota până la lipsă, a deschis drumul abstracționismului și constructivismului viitor” și nu a putut să se elibereze „complet de parazitismul mitului”.

Suntem martori, cu Ernest Cosma, la prima negare din interiorul avangardei române a Dadaismului. Pesemne că Marcel Iancu nu a privit cu simpatie acest articol. Și nici Tzara, colaborator de prim rang la *Integral*:

Apoi, Dadaismul. A fost mai mult o stare de spirit, decât o școală artistică. Mai mult profesor decât elev. Cel mai teribil profesor; cel mai aprig îndrumător. Negare absolută și fără reticențe; distrugerea tuturor clișeelelor; libertate incomensurabilă; artă fără tipare; palpate fecundă și suculentă a vieții (în special, contimporane); degajare nesfârșită, de la cel mai tenebros subconștient până la cea mai lucidă inteligență, a tuturor facultăților umane; îndreptarea puternică a realității spre activism salutar și igienic: – Tristan Tzara. Tehnica dadaismului: lipsa oricărei tehnici. Ordinea: lipsa oricărei ordini. Credința: lipsa oricărei credințe. Totuși, nu poate fi acuzat de paupertate. A fost cel mai bogat în resurse curent, din câte se cunosc. Prin acțiunea lui violentă, a determinat independența abstracționismului, convertită curând în constructivism. Atât, și ar fi suficient.

Numai că accentul este pus, greu, pe fraza de început: „A fost mai mult o stare de spirit, decât o școală artistică”, ceea ce i se recunoaște dadaismului și lui Tristan Tzara fiind concesiile sau politețuri menite a atenua formularea tranșantă deja emisă. În ceea ce privește suprarealismul, îl retează scurt: „Neadmițând particularismul, îi mulțumim suprarealismului de bunele intenții, subsumându-ni-l”.

Teribilism? Inconștiență? Bravadă programatică? – nu ne putem opri întrebarea. Probabil câte ceva din fiecare.

Dorința de a epata însă, spre finalul articolului, se înmoaie dintr-odată, în mod suspect. Pentru că foarte curajosul analist face doi pași înapoi și concede că un alt „ism”, constructivismul, continuă să fie valabil. „Firește – scrie el – străduința înaintașilor n-a fost zadarnică. (S-ar putea crede că respingem constructivismul. Nu. E al nostru. Îi amplificăm, doar, dimensiunile. Trăim vremuri de titani. Îi lărgim sfera de activitate și aplicare. Îi mutăm hotarele la infinit.)”

Concesia este făcută, nu avem nicio îndoială, de dragul șefului și finanțatorului *Integralului*, M.H. Maxy, artist cu un pronunțat statut de constructivist. Spunând despre constructivism: „E al nostru. Îi amplificăm, doar, dimensiunile”, neregula e jenantă. Căci după ce negi futurismul, expresionismul, dadaismul și supralismul, a face concesiile constructivismului dezvăluie slăbiciunea, concesia. Sau poate că nu este așa și doar ni se pare nouă că este așa. Numai că, privind retrospectiv, chiar așa este, și nu ni se pare că este așa.

Urmează, în finalul manifestului, deja obișnuita umplere a paharului cu șampanie „marca *Integral*”:

Cu inima în formă de alpenstok, am urcat munții. Poetul nostru compune în fața mașinii de scris. Pictorul nostru construiește cu compasul și ideea. Creierul nostru e mobilat cu tot confortul modern, ca un zgârie-nori american. Locuim la etajul 57. De acolo, viziunea noastră e intercontinentală. Stop. – *De la spiritul unilateral și îngust al încercărilor separate, de la exploatarea, pe parcele, a sensibilității noastre, am ajuns la enorma sinteză contimporană: INTEGRALISM. Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile* [s.n.]. Sforțare integrală, către desăvârșirea sintetică a existenței./ Tehnica am cucerit-o după ani de luptă. Substratul sufletesc l-am surprins în spontaneitatea marilor bulevarde. E viața viitorului etern./ Cu pași giganți și siguri ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism.

E, totuși, foarte curioasă adăugirea, după denumirea „Integralism”, a propoziției: „Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile”.

Echivalarea aceasta este chiar de neînțeles, pentru că a spune și a scrie: „Spirit constructiv, cu nemărginite aplicații în toate domeniile” înseamnă a afișa chiar portdrapelul celeilalte reviste de avangardă, „bătrâna” *Contimporanul*. Aceasta continua să apară, cu numere

care de care mai consistente, la data publicării articolului lui Ernest Cosma – va deveni, după cum se știe, publicația cea mai longevivă a avangardei noastre. Or *Vinea* vorbise de mai multe ori despre constructivismul<sup>31</sup> arborat în totală cunoștință de cauză în revista sa. La fel, Marcel Iancu era recunoscut ca un pictor care îmbrățișase din prima clipă acest curent. Lucian Blaga, martor direct la vernisarea Marii Expoziții Internaționale, scrisese și publicase imediat după aceea un articol extrem de favorabil despre aceasta, dar, mai cu seamă, despre Iancu. Este vorba despre „Abstracție și construcție”, din 1925, reluat și în volumul *Ferestre colorate*, tipărit anul următor la Arad:

Constructivismul lui Marcel Iancu, cu acele tablouri în cari remarci lipsa desăvârșită a oricărui „subiect” te silește să te scufunzi empatic în graiul zgomotos sau întunecat al unei culori și mai ales în dinamica unor linii ecstater ritmate în zigzaguri de fulger sau în vibrația unor forme geometrice rotunjite în sine – întocmai ca în niște construcții arhitectonice. Aci se poate vorbi de invazia arhitecturii în pictură. Că constructivismul vine din arhitectură o dovedește mărturisirea ce mi-a dat-o Iancu însuși: constructivismul va sfârși iarăși în arhitectură. [...] Indiferent de ceea ce au realizat constructiviștii în operele lor din expoziția „Contemporanului” – încercările lor merită o discuție principială serioasă.

---

31. „Pentru mișcarea artistică de la *Contemporanul*, constructivismul venea într-adevăr cu o concepție de artă, și nu doar cu un spirit de negație în slujba unei arte anemice. Pentru întâia oară mișcarea literară și artistică românească a fost pusă pe același plan cu o mișcare analoagă universală și integrată în această mișcare. Până acum artistul și literatul român erau o depindință a a artistului european, aveau sentimentul inferiorității lor, se știau papușul care vrea să imite pe european, îi intimida lipsa lor de tradiție culturală”, „De vorbă cu d. I. Vinea”, în F. Aderca, *Mărturia unei generații*, Librar-editor S. Cernei, București, 1929, p. 366.

# PICTOPOEZIE

INVENTATA DE VICTOR BRAUNER & ILARIE VORONCA



DE VICTOR BRAUNER & ILARIE VORONCA

PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ  
PICTOPOEZIA NU E POEZIE  
PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE

Ovidiu Morar

## POETUL „CĂII LACTEE DE IMAGINI”

*Abstract:*

*This approach tries to reveal the stages of evolution in Ilarie Voronca's poetry, following the main tracks of his lyrical trajectory: from his début under Symbolist influence to the mature poetry influenced first by Surrealism but revealing at the same time a specific manner which was best defined – in Voronca's own words – by the metaphor “a milky way of images”. The main characteristics of this poetry – the so-called “imagism”, the logical incompatibility between the combined significant, the automatism, the unlimited proliferation of brilliant and paradoxical images – are to be emphasized, with examples taken from his foremost creations.*

*Keywords: imagism, surrealism, avant-garde*

Invitat în 1992 să vorbească despre prietenii alături de care a început să scrie, Geo Bogza considera că, în primul rând, trebuia numit Ilarie Voronca, întrucât „El era poate cel mai talentat dintre toți și un om extraordinar ca patos al trăirii; un exemplar omenesc cu totul aparte. L-am iubit foarte mult, iar sinuciderea lui m-a îndurerat nespus”<sup>1</sup>. Lucian Boz, unul dintre primii critici care au scris despre poezia lui Voronca, își începea capitolul dedicat acestuia din *Cartea cu poeți* astfel: „Ființa surprinzător de proteică a lui Ilarie Voronca este una din bucuriile și surprizele vieții noastre literare. Nu este Ilarie Voronca, această menadă lirică – o cale lactee cu mii de scipiri și reverberații – dar la fel de noroasă și evaporată?”<sup>2</sup> Și seria superlativelor ar putea continua la nesfârșit,

căci, cu siguranță, despre personalitatea carismatică a poetului nu se poate vorbi pe un ton neutru. Petrecută fulgerător, asemenea unei comete, viața lui Ilarie Voronca s-a identificat, de la bun început, cu poezia pe care a scris-o, cu toate contradicțiile și paradoxurile ei insurmontabile. „Voronca scria cum trăia, trăia cum scria, pentru că un poet trăiește ce scrie, nu din ce scrie”, va afirma Eugen Ionescu într-o prefață la o carte postumă (*Onze récits*, 1968).

Acest „suflet timid, nostalgic, sentimental”, cum îl caracteriza Eugen Lovinescu după publicarea primului său volum de versuri, *Restriști* (1923), va deveni, totuși, foarte repede unul dintre cei mai bavi corifei ai avangardismului autohton, Sașa Pană urmând a-l defini drept poetul „a cărui respirație s-a identificat cu poemul de avangardă, cu adevărata poezie”<sup>3</sup>. Colaborator de bază la cele mai importante reviste

1. Geo Bogza, *Eu sunt ținta*, în dialog cu Diana Turconi, Editura Du Style, București, 1996, p. 46.

2. Lucian Boz, *Cartea cu poeți*, Editura Vremea, București, 1935, p. 237.

3. Sașa Pană, *Ilarie Voronca, așa cum l-am cunoscut*, prefață la *Poeme alese*, I, Editura Minerva, București, 1972, p. VI.

avangardiste, în paginile cărora publică, alături de poeme, și texte programatice care susțin, aproape cu fanatism, o orientare estetică sau alta, refuzând cantonarea într-o formulă osificată, spectaculoasa traiectorie lirică a lui Voronca reflectă în fond întreaga evoluție a avangardismului autohton, începând cu simbolismul elegiac de sorginte bacoviană din *Restriști*, trecând apoi printr-o scurtă etapă dadaistă (la revista *75 HP*), urmată de una, ceva mai lungă, futurist-construcționistă (la revistele *Punct* și *Integral*) și, în fine, de una suprarealistă (la revista *unu* și în majoritatea volumelor publicate până la expatrierea sa), această traiectorie va continua, după 1933, în Franța, unde poetul va mai publica, în limba franceză, încă șaptesprezece volume (la care se vor adăuga și altele postume), în care suprarealismul e treptat abandonat în favoarea unei poezii militante, directe, de factură whitmaniană (de altfel, biografia agitată a lui Eduard Marcus – numele adevărat al poetului – justifică și această ultimă schimbare). Agent de legătură al Rezistenței franceze în anii ocupației naziste, după eliberare directorul emisiunilor românești de la radio Paris, autor în ultimii ani ai vieții al unui *Mic manual de fericire perfectă*, Voronca se va sinucide pe neașteptate în 1946, probabil ca urmare a unei decepții sentimentale. Rana primită a fost, se pare, mult prea gravă pentru a putea fi vindecată prin „poemoterapie”.

Deși la prima vedere nu par deloc să-1 anunțe pe insurgentul de la *75 HP*, *Punct* sau *Integral*, versurile din prima plachetă a lui Voronca, *Restriști* (însoțite de desene de Victor Brauner), conțin totuși, *in nuce*, toate datele scriiturii sale ulterioare. Format în atmosfera post-simbolistă de la cenaclul „Sburătorul” și debutând (în 1922) în revista *Sburătorul literar* cu o poezie al cărei titlu e grăitor de la sine (*Tristeți de toamnă*), era inevitabil ca acest prim volum, ce grupează texte publicate în revistele *Flacăra*, *Năzuința* și *Contimporanul*, să se situeze încă în coordonatele generale ale simbolismului. E vorba mai întâi, după cum remarca Ion Pop, de acea atmosferă crepusculară, „decadentă” („E pretutindeni un aer apăsător, ca de spital”, spune un vers chiar în debutul volumului), cu ploi triste și „amurgiri bolnave”, cu parcuri solitare ce „putrezesc” în toamnă, cu bolnavi de fizie agonizând „desnădăjduiți”, cu clavire ce cântă „sfășierea”, „pustiul” etc., toți acești *topoi* repetându-se obsesiv, strident, până la clișeizare (termenii din câmpul semantic al *tristeții* sunt atotprezenți: „sfășiere”, „mâhnire”, „desnădejde”, „durere”, „plâns”, „strigăt”, „țipăt”, „stins”, „înăbușit”, „bolnav”, „tăcut” ș. a. m. d.). Totuși, se poate remarca încă de la început, chiar dacă nu la fel de ostentativă, aceeași tendință de

de-poetizare a discursului liric întâlnită și în primele poeme ale lui Tristan Tzara, ca și în cele ale confracților săi pre-avangardiști I. Vinea, B. Fundoianu și A. Maniu (ce debutaseră sub aceeași zodie simbolistă). Astfel, versul se eliberează de strânsoarea chingilor prozodice, vorbirea devenind mai „naturală”, mai „prozică”, în paralel cu tendința de „minunare” a lectorului (cf. Giambattista Marino), prin combinații de semnificații aparținând unor câmpuri semantice foarte îndepărtate, procedeu ce anticipează deja imagismul suprarealist de mai târziu, cu a sa intenție de realizare în cel mai înalt grad, incongruența, e. g.: „vino să-mi ridici sufletul, ca pe-o coajă de copac”, „îmi port tristețea ca pe-un copil, prin săli de spital reci și întunecoase”, „știi în sufletul meu, amintirea ta,/ ca pe fața unui lac, o mătase verde”, „cerul ca o praștie destins”, „Gândul tău – ca un țărș în pământ – e în mine”, „Țipătul trenului s-a frânt ca un lemn uscat” etc. Se observă că aceste comparații sau metafore *in praesentia* realizează de obicei un transfer semantic de la abstract („suflet”, „tristețe”, „amintire”, „gând”) sau imaterial („cer”, „țipăt”) la concret („coajă de copac”, „copil”, „mătase verde”, „praștie”, „țărș”, „lemn uscat”), legătura dintre cele două câmpuri incompatibile fiind posibilă datorită ambiguității semantice a celui de al treilea termen, *permutantul* (care admite atât un sens mai mult sau mai puțin abstract, imaterial, cât și unul concret, terestru, de pildă: *a ridică* = „a înălța” și „a lua de jos”; *a purta* = „a duce” și „a căra”; *destins* = „înseminat” și „detensionat”; *a se frânge* = „a se sfărși” și „a se rupe” etc.). Aceste analogii insolite anunță de pe acum alunecarea în acea „cale lactee de imagini” de mai târziu.

În fond, traiectoria lirică a lui Voronca o repetă aproape identic (minus etapa futurist-construcționistă) pe cea a modelului său cel mai probabil, Tristan Tzara, care, după încheierea experienței dadaiste, se va converti la suprarealism (vezi mai ales poemul *L'homme approximatif*), pentru ca apoi să adere din ce în ce mai mult la o literatură angajată, umanitaristă. Devenit în 1924 redactor al revistei *75 HP*, Voronca lansează manifestul incendiar intitulat *Aviogramă*, având ca motto îndemnul ludic: „CETITOR DEPARAZITEAZĂ-ȚI CREIERUL”. Revoluția tipografică (renunțarea la punctuație, caracterele diferite și insolita punere în pagină), abolirea sintaxei și a elementelor de legătură, stilul telegrafic, publicitar, preponderența neologismelor, ludicul, parodicul, absurdul relevă certe influențe futuriste și dadaiste (vezi manifestele lui Marinetti și Tzara).

Iată un fragment relevant: „arde colierul de faruri europa/ are crampe înghite stâlpii comunali/ inutil cât poți fi de confortabil/ infinitul în pantofi de casă

anunță/ bisexualitate atlet urmărește discursul reciproc gazetele se deschid/ ca ferestre începe concertul secolului/ ascensor sună interbanca jazz saltinbanca claxon”. Exact în același stil sunt scrise și „poemele” publicate de Voronca în aceeași revistă, iar „pictopoezia” inventată de el în colaborare cu Victor Brauner e în fapt o versiune a colajelor dadaiste, după modelul afişelor publicitare, cuvintele traversând spațiul în toate direcțiile și după toate traiectoriile posibile.

Din acest moment, poetul devine principalul promotor și ideolog al mișcării moderniste românești, el publicând, mai întâi în revista *Punct*, apoi în *Integral* și *unu*, pe lângă literatură propriu-zisă, și numeroase texte cu caracter programatic, fiecare dintre ele promovând o direcție estetică sau alta. Necesitatea unei reviste care să reprezinte ideologia unei anumite mișcări este susținută în articolul „Constatări” din nr. 27/ noiembrie 1924 al revistei *Punct*, iar că această mișcare trebuie să sintetizeze toate orientările moderniste ale momentului (mai puțin suprarealismul) aflăm din articolul „Glasuri”, apărut în nr. 8/ ianuarie 1925. Astfel se va naște „integralismul”, a cărui tribună de manifestare va fi revista *Integral*, la care Voronca va fi din nou principalul colaborator. Chiar în primul număr el va publica articolul-program „Suprarealism și integralism”, în care va respinge în principiu suprarealismul, întrucât „e în analiză feminin expresionist”, „nu răspunde ritmului vremii” și urmărește „dezagregarea bolnavă romantică”, în locul căreia autorul propune „ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală”. De remarcat, totuși, că poemele publicate de el în primele numere ale revistei nu prea respectă acest deziderat estetic, ci rămân foarte asemănătoare în fapt cu cele dadaisto-futuriste din *75HP* și *Punct*: aceleași notații juxtapuse telegrafic, același lexic violent neologistic, aceeași notă ludic-parodică, aceleași asocieri deconcertante, ce urmăresc (la fel ca în poemele lui Tzara) coborârea în derizoriu a realităților grave, sublime etc. Iată, spre exemplu, un fragment din poemul *Pneu*, publicat tot în primul număr al *Integral*-ului: „Parc săpat în inel amurg/ surâsul îl porți ca un alpenstock/ strigătele urcă la cer ca apa în țevi/ Vântul face reverențe până la trei-/ zeci și șapte cuvintele ies ca soldații din garnizoană/ De aci mersul e fecund cu inscripții și lăptuci/ frunzele colecționează autografe parfum/ drum pierdut prin clorat și calcar/ robinet subteran plânsul s-a deschis ca samovar/ casele presate balnear în album/ brâu bizantin prin umbre aplaudând/ telefonează telefonează gestul concav/ Mara sol diez interior abat-jour pentru zincul din gând [...]”. Se constată, în aceste versuri, același mecanism

asociativ ca în primele poeme din volumul *Restriști*: comparațiile și metaforele realizează trecerea abruptă de la planul abstract, imaterial, „poetic”, la cel concret, teluric, „prozaic”, ajungându-se chiar la ilogisme hilare (vezi mai ales ultimele două versuri citate).

Poetul nu va rămâne însă mult timp cantonat în această formulă, cu siguranță inadecvată temperamentului său liric (textele din această etapă vor fi grupate mai târziu într-un singur volum, *Invitație la bal*, apărut în 1931). Poemele publicate în ultimele numere ale revistei *Integral* (e vorba de fragmente din volumele *Colomba* și *Ulise*) relevă, prin tonul lor incantatoriu, orfismul și incontinența imagistică, orientarea spre o nouă estetică, mai apropiată de suprarealism. Apărut la Paris în 1927, *Colomba* conține două portrete (al poetului și al soției sale, Colomba) executate de Robert Delaunay, inventatorul „cubismului orfic”, iar coperta e realizată de soția acestuia, Sonia Delaunay. E vorba de un amplu imn închinat iubitei, după modelul *Cântării cântărilor*, structurat în cinci părți între care nu există diferențe esențiale de ordin retoric (este menținută până la sfârșit împărțirea în catrene și prozodia), iar mecanismul textual e același: discursul se construiește dintr-un lanț nesfârșit de analogii deconcertante între realități foarte îndepărtate, inacomodabile, după principiul *coincidentia oppositorum*, încercând astfel să capteze infinitatea fațetelor mereu schimbătoare, evanescente, metamorfozele perpetue ale erosului. Iată câteva fragmente ilustrative:

inima duce-n codru sub piept ca o caleașcă  
privire-n desfrunzire pe-o gură precum scriu  
pleoapa mea de tine se umple ca o ceașcă  
și-oprești în respirație tălăngile-n declin

cuvintele cresc nalte în seară ca porumbul  
drumuri se-ncrucășează ca ochi pe-aceste bănci  
vânătoresc când luna în frunză-și sparge plumbul  
și plopi ca o cireadă se-ncumetă cu lănci [...]

în rumenire glasul sporește ca o jimblă  
urcă de-aici pe scara din sîngele meu scump  
când te primesc cu mierea-n pleoapă și pe limbă  
și te închei sub coaste cu degetul ca bumb<sup>4</sup>.

În cronică dedicată acestui volum de versuri, Perpessicius definea acest nou tip de discurs, neobișnuit pentru poezia românească a momentului respectiv, drept „un impresionism liric în care imaginea joacă

4. Ilarie Voronca, *Colomba*, în *Poeme alese*, I, ed. cit., pp. 27, 30.

întâiul rol”, criticând faptul că „destrămarea aceasta imagistă nu poate da un întreg, o armonie”<sup>5</sup>. Chiar dacă trăsăturile discursului sunt surprinse pertinent, concluzia criticului reflectă un punct de vedere conservator, comun de altfel majorității criticilor epocii, nepregătiți încă să accepte noile orientări estetice ale momentului. În capitolul dedicat lui Voronca din istoria sa literară, G. Călinescu afirmă că:

Poezia lui Ilarie Voronca este un impresionism ordonat în punctul inițial, dar sfârșit cu voință prin procedee tipografice și metaforism exagerat până la deplina, uneori, anulare a oricărui sens și a oricărei emoții. [...] Fără a se cere poeziei ordinea realității, e necesară organizarea imaginilor într-un sens liric.<sup>6</sup>

Or, de la Apollinaire încoace, notele specifice ale poeziei moderne sunt tocmai fragmentarismul, destruc-turarea enunțului, renunțarea la simbol și alegorie, refuzul transcendenței sensului, simultaneismul, imagismul etc. Faptul că imaginile se nasc aleatoriu unele din altele, traducând reprezentările momentane ale subiectului liric în absența oricărei premeditări nu scade cu nimic valoarea acestei poezii, ce rezidă tocmai în capacitatea ei de a impresiona exclusiv prin forța de sugestie a imaginilor. Multe dintre acestea, de altfel, nu-și deconspiră logica interioară, părând a fi produse doar prin hazardul asocierilor fortuite, involuntare, ca în dicteul automat, căci, după cum va afirma autorul în eseul *Intre mine și mine*: „Poemul se bucură de izbirea în argint a neprevăzutului”.

Publicat tot la Paris, în anul următor, în colecția *Integral*, volumul *Ulise* reprezintă, în opinia aceluiași Perpessicius, „un veritabil salt” față de *Colomba*, „un poem cu reale însușiri de poezie”<sup>7</sup>. Acesta încearcă, după cum o sugerează și titlul, ca și trimiterile intertextuale din motto (la Homer, Joachim du Bellay, Apollinaire, Fondane), să construiască un nou mit al timpurilor moderne. „Îți închin un imn ție veac al mediocrității”, declară poetul în primul vers, asumându-și implicit rolul unui reporter aflat, aidoma homericului personaj, într-o perpetuă deambulare ce urmărește acum să capteze cât mai multe dintre aspectele pasagere ale cotidianului (de altfel, motivul

călătoriei este central în creația lui Voronca, ce ni se dezvăluie astfel ca un neobosit Ahasverus). Cum s-a remarcat, modelul acestui epos liric trebuie căutat mai întâi la Walt Whitman și Apollinaire (vezi mai ales poemul *Zone*), care, aidoma poetului român, exaltaseră civilizația industrială și existența frenetică a metropolei moderne. Discursul poetic își modifică în permanență forma, de la „simultaneismul” notațiilor juxtapuse în ritm alert, ca în poemele integraliste, la imagismul analogiilor deconcertante, à la *Colomba*, ajungând la adevărate imnuri închinare lucrurilor umile, precum ceaiul sau cartoful. Există și fragmente care par asemănătoare dicteului automat, procedeul retoric structurant fiind anafora: discursul se dezvoltă pornind de la un termen inițial, care cheamă involuntar lanțuri de analogii ce s-ar putea prelungi la infinit, ca în finalul secțiunii a opta:

și iată seara vă amestecă băuturile  
seara  
oglinzile nu se mai pot deosebi între ele  
numai ochii se înfig ca piteni în trup  
dar e mireasma ca un fior e mireasma  
sînt oglinzi cu parfum de garoafe  
sînt oglinzi cu parfum de busuioc  
sînt oglinzi prinse cu agrafe  
sînt oglinzi care nu se văd deloc  
cum în oceanul atlantic curenții calzi  
cum în glasul tău se umflă păuni  
cum în piersică sîmburele  
cum sub trosnetul crengilor în pădure tăcerea<sup>8</sup>

Mecanismul textual e aproape identic cu cel din poemul *L'Union libre* de Breton, în care un termen plasat în debutul mai multor versuri succesive (în cazul de față, *oglinzi*) provoacă, prin asocierea cu alți termeni diferiți (figură sintactică numită de Pierre Fontanier *adjoncțiune*) un șir de imagini lipsite de legătură, complet inedite, proliferând în voia hazardului. O figură înrudită este *conjunția*, care constă în legarea mai multor termeni distincți prin aceeași conjuncție repetată (în exemplul dat, *cum*), aceasta generând un mecanism asociativ cvasi-inconștient, după cum se poate vedea în ultimele patru versuri, care, luate împreună, sunt perfect ilogice (alotope), întrucât nu se poate detecta nicio izotopie, niciun liant semantic între ele. Această incontinență imagistică, simili-barocă, conferă discursului un caracter pletoric, el crescând neîncetat, prin continua acumulare de

5. Perpessicius, *Mențiuni critice*, II, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1934, pp. 163-164.

6. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ediția a II-a, Editura Minerva, București, 1982, pp. 866-867.

7. Perpessicius, *op.cit.*, p. 164.

8. Ilarie Voronca, *Ulise*, în *Poeme alese*, I, *ed. cit.*, p. 49.

imagini, ce deviază entropic în cele mai imprezibile direcții (după cum remarca Ion Pop, aceste figuri ale „elocuției prin legătură” – *adjoncțiunea, conjuncția, asindeta* etc. – sunt extrem de numeroase în poezia lui Voronca, ele fiind menite „să sporească aria *relațională* a cuvintelor”). Această veritabilă „mișcare browniană” a imaginilor e determinată de *deplasarea* continuă a atenției subiectului liric de la o reprezentare la alta<sup>10</sup>, pe baza unei legături pur intuitive, cvasi-inconștiente, ceea ce justifică perfect apropierea acestei poezii de suprarealism.

Următoarele volume de versuri nu vor aduce modificări esențiale în discursul poetic al lui Voronca. Spre exemplu, *Brățara nopților*, apărut la București în 1929 (an în care la Paris apărea și volumul *Plante și animale*, ilustrat cu desene inedite de Brâncuși), e foarte asemănător cu *Ulise*, atât din punct de vedere compozițional, cât și al mecanismului discursiv, cadrul fiind, de această dată, nocturn, iar atmosfera, aproape onirică. Versurile se leagă după același principiu coagulant ca în cele analizate mai sus, *e. g.*:

Cuvinte corăbii pentru coraliile glasului/ Pentru  
aurul strâns în funduri/ Pentru tristețea care își sună  
clopotele în cortina timpului/ Pentru sticlirea de  
silex a surâsului/ Pentru nădejdea mângâind umerii  
ca o blană de vulpe albastră

sau:

Noaptea e înaltă și se ridică foarte încet dintre corole/  
Noapte necunoscută câinelui cât și regelui/ Noapte  
ca o diademă pe fruntea somnambulului/ Noapte  
oglină lăuntrică a obrazului/ Noapte cu mugetele-n  
frunză și-n pădurile sălbatice/ Noaptea e manivela  
care pornește curentul electric al elanului etc.

În plus, apare tendința supraîncărcării tropice („abuzul de metaforism”, după G. Călinescu), prin metafore uneori forțate, simpliste chiar, ce creează fatalmente impresia de artificiozitate manieristă, ca în versurile: „Aruncă în văgăuni săbiile îndoielii”, „Haitele

9. Ion Pop, *A scrie și a fi (Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei)*, Editura Cartea Românească, București, 1993, pp. 156-157.

10. Deplasarea e un mecanism al refulării prin care un afect este detașat de reprezentarea inconștientă la care se raporta inițial, legându-se de o altă reprezentare, aflată față de prima într-un raport indirect, v. Frédéric de Scitivaux, *Lexic de psihanaliză*, trad. Mihaela Osoianu Berneagă, Institutul European, Iași, 1998, pp. 29-30.

de dureri se năpustesc în stâna glasului”, „Sfârșitul ca o broboadă scutură colbul privirilor” etc. Poetul pare că vrea să „minuneze” cu orice preț lectorul printr-o adevărată beție metaforică, însă riscă până la urmă să-l excedeze prin suprasaturație.

Volumul *Zodiac*, apărut în 1930, aduce în plus, pe lângă câteva pasteluri cu adevărat impresioniste, de o mare prospețime și forță de sugestie imagistică, și cele mai autentice suprarealiste pagini scrise, probabil, vreodată de Voronca, prin onirismul și „frumusețea convulsivă”, „erotic-voalată, exploziv-fixă, magic-circumstanțială” (*cf.* A. Breton)<sup>11</sup>, a imaginilor, ca în următorul fragment din secțiunea a X-a:

În fîntîna opacă a nopții, pe crestele munților  
crepusculare,  
În albastrul etern privit printr-o lentilă de luceafăr,  
Peste umerii măcinați ai promontoriilor sterpe,  
Deasupra oceanelor dînd năvală ca o cireadă de  
cămile,  
Să rupi în bucăți brățările de strigăte,  
Să-ți azvîrli spre un balcon al visului fruntea ca o  
făclie înaltă,  
Să-ți descui carnea – acest adăpost al păcatului –  
celor patru vînturi,  
Să-ți amesteci cu cioburile ecourilor amintirea și  
sîngele.  
Atunci în palma minții se va opri o lăcustă divină,  
Atunci de porțile de bronz ale ploii se va izbi un  
buzdugan invizibil,  
Și cerul ca un paing uriaș îți va acoperi inima  
Cu un genunchi pe-o targă cu ierburi și flori arse,  
Cu-o mîină prinsă-n coama armăsarului de viscol,  
Și-un zăngănit în șaua scuturată de fulgerele  
scumpe<sup>12</sup>.

Se observă în aceste versuri, dincolo de titanismul și de sublimul viziunii panoramice, simili-romantice (există de altfel destui *topoi* de sorginte romantică, *e. g.*: *noaptea, crestele munților, „albastrul etern”, oceanele, visul* etc.), caracterul tensionat, „exploziv”, al imaginilor, semn al aceleiași dorințe imperioase de dezmarginire a eului liric. Imaginile nu mai sunt feerice, senine, ci stranii, contorsionate (din cauza ocurenței verbelor ce denotă acțiuni violente – *a da năvală, a*

11. „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstançielle ou ne sera pas.” (A. Breton, *L'amour fou*, Éditions Gallimard, Paris, 1937, p. 26.)

12. Ilarie Voronca, *Zodiac*, în *Poeme alese*, I, *ed. cit.*, p. 106.

*rupe, a azvârli, a se izbi* –, ca și a unor termeni cu conotații neliniștitoare, angoasante, e. g.: *crepuscular, strigăte, cioburi, buzdugan, paing, targa, arse, viscol* etc.) Pe de altă parte, există în a doua strofă anumite imagini ce ar putea fi interpretate în cheie psihanalitică, drept „voalat-erotică”. Astfel, s-ar putea detecta în aceste versuri o serie de simboluri feminine (*palma, porțile, ploaia, paingul, ierburile, coama, șaua*), legate de altele masculine (*lăcusta, buzduganul, armăsarul, genunchiul, mâna, fulgerele* etc.), astfel încât imaginile rezultate din asocierea lor ar putea fi citite drept proiecții mascate (prin mecanismul *deplasării*) ale *libidoului*.

Poate un și mai bun exemplu pentru a proba supra-realismul genuin al textelor ce compun acest volum îl oferă versurile din secțiunea a XV-a, prin stranietatea, automatismul (vizibil în repetițiile și paralelismele aleatorii) și absența totală a logicii, a premeditării (poate nu întâmplător ele au fost dedicate pictorului suprarealist Victor Brauner):

E-o treaptă năruită prin fructul zilei absente,  
E-o ploaie de cereale prin seceta astrală,  
Și căderea cascadei inversă într-un azur de stofă,  
În vântul care conduce pădurea fecundă și corabia,  
Prin steagurile desfăcute de peștii multicolori în bazine,  
Cu-nchiderea pupilei în cuibul de somn și-n paie,  
Cu aruncarea în spații a unei lumini ca o acvilă,  
Cu un pământ ce-mparte cu prisosință căldura  
Și-o dăruie unui soare zvîrcolit în cenușă,  
În vreme ce vulcanii ca niște foci dresate jonglează  
cu buchetele de torțe,  
În vreme ce în spitale insomnia trece cu un convoi  
de cearceafuri,  
Și-o viziune închide o bufniță în sînge<sup>13</sup>.

Deși nu diferă esențial de cele anterioare (întâlnim și aici, deși mai temperat, același „imagism”), volumul *Incantații*, publicat în 1931, a marcat, se pare, o cotitură majoră în destinul liric al lui Ilarie Voronca. În primul rând, el a însemnat ruptura definitivă a poetului cu grupul de la *unu*, datorită publicării lui la o editură oficială („Cultura Națională”), greșeală impardonabilă la care s-au adăugat și demersurile autorului pentru a fi primit în Societatea Scriitorilor Români. Astfel, în nr. 40/ noiembrie 1931, al revistei *unu*, Gheorghe Dinu semnează, sub spațiul alb în care ar fi trebuit să apară articolul *Obrazul de cretă* al lui Voronca, retras de acesta în ultimul moment, un text vitriolant în

care denunță, plin de indignare, comportamentul „burghez” al poetului, care și-a publicat „ultimul tezaur al cântecului” „pentru 40 de lei la o editură ghiftuită și mercenară, pentru rafturile acelorași îndestulați”. În numărul următor, același Gheorghe Dinu (care semnează însă acum Roll) publică o pseudo-cronică sarcastică la același volum (de fapt un pamflet), cu titlul ironic *Poeme de Ion Pillat și Ilarie Voronca*, în care califică poezia în discuție drept vetustă, parcă „scoasă din cutia de pălării a bunicii”, compromis meschin făcut de poet pentru a câștiga sufragiile publicului larg și pentru a fi admis în sfârșit în „societatea senililor români” (S.S.R.).

Într-adevăr, lectura versurilor care compun această plachetă descoperă faptul că, dincolo de exagerările lesne de înțeles, autorul cronicii a avut în esență dreptate. În primul rând, se constată gruparea versurilor în catrene (la fel ca în volumul de debut) și revenirea la prozodia clasică (versul alexandrin și rima încrucișată), iar în al doilea rând reapar tonul elegiac și o anume edulcorare a tensiunii lirice, datorată numeroaselor versuri fad-romanțioase, pline de dulcегării și suavității, multe dintre ele asemănătoare, într-adevăr, celor scrise de Ion Pillat (s-ar putea ca G. Călinescu să fi preluat *ad litteram* ironia lui Roll atunci când, în *Istoria* sa, îi plasa pe ambii poeți la capitolul *Tradiționalisti*), e. g.: „Și tu, atât de dulce, treceai prin visul teafăr”, „Nu-ți vor simți plutirea suavă și iubită”, „Ca o caleașcă ziua, cu fructe, se va-ntoarce”, „Din brațele ca lebezi luceafărul nu suie/ Să ducă tulburarea în slovă din cerneală” etc. Multe versuri sunt facile, de-a dreptul puerile, justificând pe deplin sarcasmele lui Roll: „Pe mâini descântecul/ Lampă de mușețel,/ Noaptea e pântecul/ Trecut prin inel,// Porumbei, lumini/ Plutind în mătase,/ Fața ta prin imn,/ Prin aceste oase” etc.

Ruptura poetului de camarazii de la *unu* pare să fi marcat începutul desprinderii de formula supra-realistă și orientarea din ce în ce mai decisă către o poezie umanitaristă, solidară cu suferințele celor mulți și umili, după modelul liricii angajate a lui Aragon și Éluard.<sup>14</sup> În textele ce compun următoarele două volume, *Petre Schlemihl* (1932) și *Patmos și alte poeme* (1933), expresia devine directă, frustă, epurată de absconșități metaforice, enunțul caracterizându-se în primul rând prin revenirea vechii logici, discursivitate și un anume retorism de factură neoromantică, precum în aceste versuri din *Petre Schlemihl*:

14. „Idealul meu este să fiu din ce în ce un poet înrolat”, va mărturisi el într-o scrisoare adresată lui Sașa Pană cu puțin timp înaintea morții.

13. *Ibidem*, p. 109.

Nu, n-am fost eu alături de voi, oameni, în câmpuri,/ Când hohoteați lângă grânele decapitate,/ Nu, n-am fost eu alături de voi când aruncați în furnalele lacome/ Lopeți pline cu zilele și nopțile fraților voștri în locul bulgărilor de cărbune.// Nu, n-am fost eu alături de voi la ospete când străluceau pe tăvi/ Parcuri de vânatoare, în vreme ce sub ferestre/ Refluxul de tenebre târa înfometaii în nisip ca niște alge./ Și-n mintea poetului aurora se rumenea ca o pâine” (*Pe deasupra dosarelor*).

Fără îndoială că G. Călinescu avea dreptate atunci când, analizând în *Istoria* sa versurile „Văd departe fanfara podgoriilor,/ Cântecul cățarat pe haracii de flăcări”, conchidea că: „Procedul de bază al acestei ostenitoare lirici constă în stabilirea unui cifru de concrete, numite greșit imagini. Din *fanfară* reține ideea de bucurie, din *cântec* ideea de elevație, din *flacăra* orientarea în sus (*Petre Schlemihl*)”<sup>15</sup>. Numai că, dacă aceste observații sunt perfect valabile pentru versurile în discuție, ele nu pot fi extinse asupra întregii poezii a lui Voronca. După cum s-a putut constata, chiar dacă de multe ori se poate descoperi, în spatele imaginilor, canavaua logică a enunțului, „ideea poetică”, există evident în creația sa destule secvențe ce par complet lipsite de premeditare, respectând așadar întru totul canoanele suprarealismului. Altminteri, aderarea poetului la această estetică pare să fi fost cauza celor mai multe reproșuri ce i s-au adus de-a lungul timpului poeziei sale. Lucian Boz, spre exemplu, analizând o serie de versuri din volumul *Patmos*, semnală „un proces de asociații necontrolate, aproape ca în procesul de creație suprarealist – care poate să rateze cele mai frumoase strofe”, conchizând că aceste asociații involuntare de idei și imagini „ar trebui cauterizate din manuscrisul definitiv”; în schimb, criticul laudă faptul că acest volum „prezintă pentru prima oară stări sufletești organic încheiate și organizate”<sup>16</sup>.

La fel ca majoritatea comilitonilor săi de la *unu*, Voronca a scris, pe lângă poezie propriu-zisă, și proză poetică și eseuri în aceeași manieră stilistică, respectând dezideratul suprarealist al efasării granițelor dintre genuri și specii. Publicate mai întâi în revistele de avangardă al căror colaborator ardent a fost, aceste texte, majoritatea cu caracter programatic, au fost ulterior grupate în volumele *A doua lumină* (1930) și *Act de prezență* (1932), pentru a da seama

de activitatea revoluționară a poetului, în primul rând, firește, pe tărâmul poeziei. Indiferent de conținutul lor, aspectul discursului rămâne aproape neschimbat, acesta pendulând liber, pentru a capta întregul „flux al trăirii”<sup>17</sup>, între reflecție, confesiune și reverie imaginativă, într-un limbaj abstrus, dens metaforic, poetic prin excelență. Mecanismul producerii textului e același ca în creația în versuri, imaginile crescând unele din altele *ad libitum*, după procedul asociațiilor libere, iar tema obsedantă e aceeași sete de dezmarginire a eului liric, exprimată prin motivul *peregrinării*. Poetul, aidoma Jidovului Rătăcitor (rudă de sânge, de altminteri), se află într-o deambulare perpetuă, preocupat a surprinde curgerea, mutabilitatea fenomenelor evanescente ale lumii, aflate în continuă metamorfoză. Metafora „copacului-centaur” (titlul unui prozopoem din *Act de prezență*) sugerează poate cel mai bine ideea de „vas comunicant” între poet și lume.

După moartea neașteptată a lui Ilarie Voronca, petrecută la 5 aprilie 1946, la numai două luni de la vizita sa în România, Miha Dragomir scria în ziarul *Înainte*, apărut la Brăila, orașul natal al poetului, că: „Dacă poezia românească are, astăzi, o atmosferă ozonificată, îi datorește lui Ilarie Voronca mult. Dacă au fost înlăturate cadavrele poetice și o limbă nouă circulă, monumentul recunoștinței trebuie ridicat lui”<sup>18</sup>. Într-adevăr, contribuția lui Ilarie Voronca la schimbarea paradigmei poetice din lirica românească a fost, se pare, însemnată. Discursul poetic dobândește acum o libertate cvasi-nelimitată, accentul deplasându-se de pe semnificat pe jocul combinatoriu al semnificațiilor, într-o semioză infinită, iar aceasta face ca opera să-și piardă caracterul închis, static și să devină o *opera aperta* (cf. Umberto Eco) adresată în exclusivitate stărilor de moment ale lectorului. Poezia lui Voronca poate fi definită cel mai bine prin metafora proprie a „căii lactee de imagini”, strălucitoare, feerică, însă deloc ușor accesibilă, căci pentru receptarea ei adecvată e nevoie de o anume stare de grație la care numai câțiva aleși pot ajunge. Dar nu ceruse oare și André Breton „ocultarea profundă, veritabilă, a suprarealismului”?<sup>19</sup>

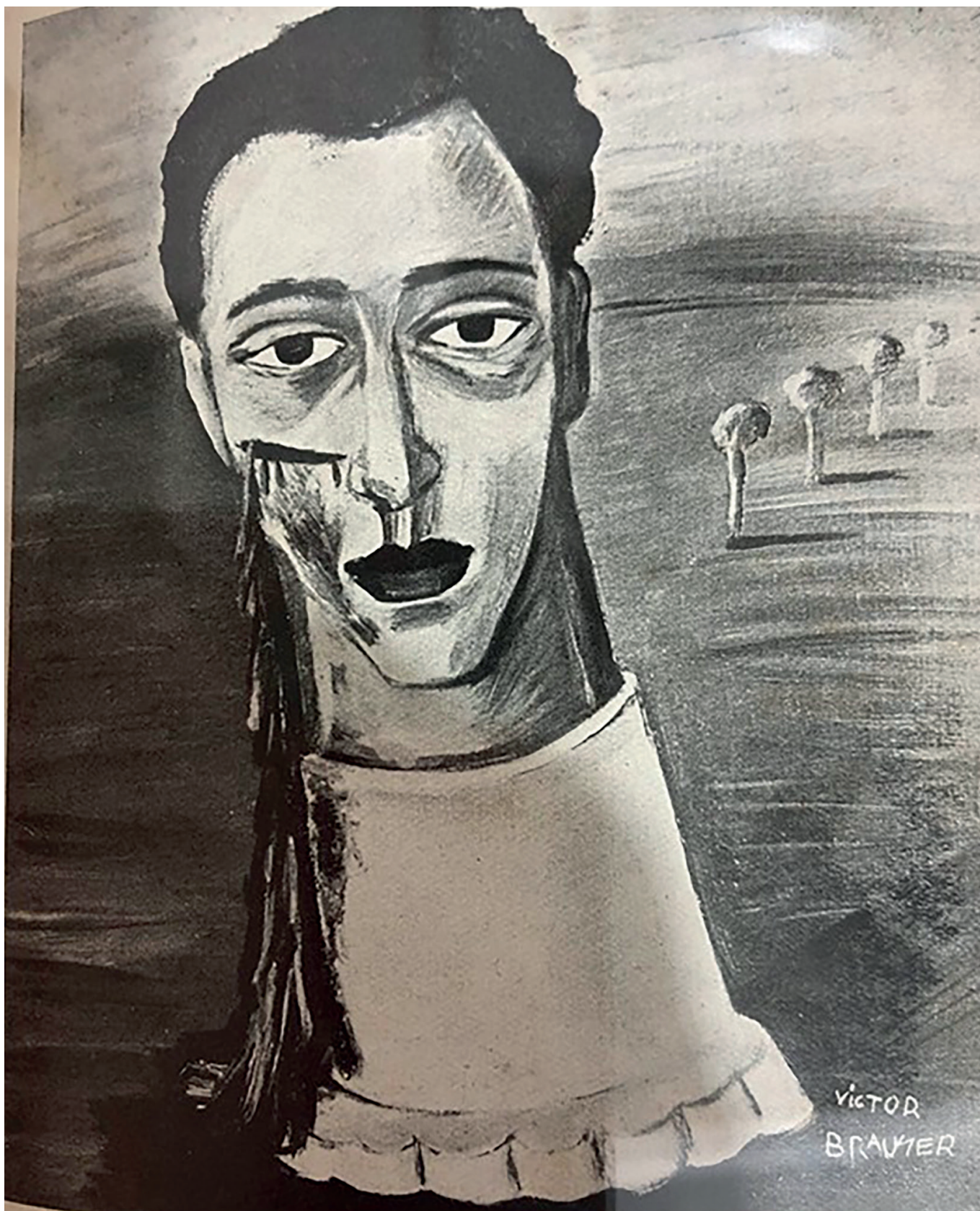
15. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 867.

16. Lucian Boz, *op. cit.*, p. 244.

17. Ion Pop, *A scrie și a fi (Ilie Voronca și metamorfozele poeziei)*, *op. cit.*, p. 102.

18. Citat în Ilarie Voronca, *Poeme alese, ed. cit.*, p. IV.

19. V. *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*, New York, 1942.



Victor Brauner - Portret al lui Ilarie Voronca



Ultima fotografie a lui Ilarie Voronca

Vladimir Pană

## ILARIE VORONCA ȘI GRUPUL DE LA „UNU”

*Abstract:*

*The article examines the circumstances that led to the rupture between the avant-garde group associated with the journal unu and the poet Ilarie Voronca, following the publication, in November 1931, of a polemical article by Gheorghe Dinu (Stephan Roll) directed against the poet, who was vehemently criticized for publishing a poetry collection with the “official” publishing house Cultura Națională. Fragments from diaries and from the correspondence exchanged at that time between Sașa Pană, Geo Bogza, and Roll document and shed light on this moment of crisis.*

*Keywords:* Voronca, the journal unu, Sașa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll

Nu doar pentru că 2023 marchează un număr relativ rotund: 120 de ani de la nașterea amândurora – unul dintre ei în ultima zi a anului, dar tot în 1903 – încep prin a-i evoca pe amândoi, pe Victor Brauner și pe Ilarie Voronca, legați de prietenie și de o îndelungată colaborare.

De altfel, Brauner i-a fixat chipul poetului în mai multe rânduri, în creion, în peniță, în ulei. Prima carte ilustrată de Brauner este și prima carte de versuri a lui Voronca, *Restriști*, iar primul dintre cele 34 de titluri, în cei 18 ani de existență ai Editurii „Unu”, a fost, în 1929, *Brățara nopților* de Ilarie Voronca, cu un desen de Victor Brauner.

Dar ceea ce așază indisolubil și definitiv cele două nume în istoria avangardei române și europene a fost apariția, în octombrie 1924 – concomitent cu expoziția personală a lui Victor Brauner din sala Sindicatului Artelor Frumoase – a unicului și „explozivului” – după cum îl numește Sașa Pană – număr intitulat *75HP*, care promova pictopoezia, inventată de cei doi.

Voronca prefigura: „În ciuda tuturor, prin personalitatea deplină a domnului Victor Brauner, alături

de cele ale domnilor Marcel Ianco și Maxy, pictura românească va intra în cadrul marii arte europene”. (În paranteză fie spus: asta nu a împiedicat ca, la închiderea expoziției – vernisată pe 26 octombrie – bilanțul vânzărilor să fie zero.)

Tot evocând paralela acestui an Voronca-Brauner, încă două punctări: în 1929 sosea la Lăptăria lui Enache volumul *Poeme în aer liber* al gazdei, Stéphane Roll, tipărit la Paris prin grija lui Voronca, cel care scria: „Volumul, ca o frunte de sfânt, poartă nimbul desenelor lui Victor Brauner”. În strada Parfumului, unde locuia Voronca împreună cu cumnatul său Claude Sernet, exista o cameră „scrisă toată înăuntru de penelul lui Victor”, spune Sașa Pană în *Născut în '02*. Ce s-o fi ales de ea, n-am auzit sau citit nicicând. Desigur au zugrăvit noii locatari.

\*\*\*

Într-o recenzie la *Jurnalul sinuciderii*, romancierul și criticul literar de o deosebită prestanță Bogdan-Alexandru Stănescu îl numea pe Ilarie Voronca „un marginal”, ca și întreaga avangardă literară, de altfel.

Numai că eu, cu acoperirea pe care mi-o furnizează scurgerea timpului, nu-l cred pe Bogdan-Alexandru Stănescu. Până la urmă se vedește că – cel puțin în ceea ce privește literatura română – fenomenul avangardei literare a fost deosebit de important, poate singurul în consonanță cu cea europeană și cu reverberații în contemporaneitate. (Ca să fiu corect, cred că și în momentul actual e la nivel european.)

Mai concret a fost – ca să dau un singur exemplu – Ion Caraion, care scria în 1946, cu numai câteva săptămâni înainte de tragicul *terminus* al poetului:

De aproape 10 ani poezia care-și zice mereu tânără și mereu își zice așa inutil, această poezie uită, refuză, întârzie să-l cunoască, întârzie să audă de Ilarie Voronca. Deși absența lui din țară nu mai întunecă fața și nu mai strâmbă auzul nici unui confrate. Deși anii de când Voronca se află în Franța cresc mereu, așa încât ei ar fi putut adormi până acum vanitățile și vechea adversitate. Deși cărțile lui, toate cărțile lui s-au epuizat, iar câte un exemplar – cine știe cum răstăcit la cutare anticărie – se vinde așa cum s-ar vinde un Valery, un Claudel, un Aragon.

Și numai două scurte spicuiuri din multele rânduri cu privire la el din critica franceză:

„În limba noastră Voronca își continuă opera care, foarte repede îl așază în rândul întâi al poezilor din generația sa.” – *Dictionnaire de la poésie française contemporaine*, 1968.

„Acest poet de origine română a cântat fraternitatea, nostalgia vieții când singurătatea te obsedează, dragostea împărtășită, frumusețea lumii. Caldă duioșie, muzicalitatea unui vers mlădios, Voronca împarte, desparte, reunește, dar n-a putut rezista amețelii morții. Ne-a lăsat o operă care, pe zi ce trece, capătă măreție.” – *Le livre d'or de la poésie française*.

Lovinescu l-a caracterizat drept miliardarul de imagini. Cum îmi spunea profesorul Ion Pop: „Dacă Eminescu și-a putut alcătui un dicționar de rime, cu o bogăție de sonorități, Voronca și-ar fi putut crea un tot atât de bogat dicționar de imagini!” Imagini splendide, care, culmea, se regăsesc și în acel text, ultimul al său, pe care i l-am tradus și publicat, adăugând eu la cuvântul „Journal”, pe care îl scrisese cu creion roșu pe mapa respectivă, lămuritorul „sinuciderii”. Poate nu „culmea”, cum am spus, pentru că – după cum se vede și din manuscrisul pe care și l-a dactilografiat, făcând și corecturi la scăpările dactilografului amator – Voronca s-a gândit, sau chiar și-a dorit, publicarea lui.

Ceea ce nu știam atunci – poate n-aș mai fi adăugat

cuvântul respectiv – este o mărturie a prietenului său apropiat Tristan Tzara, inserată în memoriile lui Aurel Baranga: „Tzara mă conduce până la hotel. Pe drum îmi vorbește de ultimele ceasuri ale lui Voronca, văzut în dimineața sinuciderii. Era afectuos, liric, dezlănțuit, torențial și plin de proiecte. Seara deschidea robinetul de gaz”.

Jurnalul a rămas în custodia Colombeii Voronca, soția și adevărata lui mare iubire, cea care s-a îngrijit cu abnegație de moștenirea literară a poetului. Colomba i l-a înmănat (ca și manuscrisul *Manualului perfecteii fericiri*) după vreo două decenii lui Sașa Pană, cu gândul ca acestea să apară în țara natală a autorului.

Citez dintr-o scrisoare a lui Sașa Pană către publicistul craiovean Ion Deaconescu:

Mă gândesc să ofer revistei *Ramuri*, pe care o conduce probul călinescian Al. Piru, și «Arhivei» pe care o inițiază cel mai tânăr confrate care mi-a trecut în ultimele luni pragul casei și al inimii – un material, un text în ultrapremieră: Câteva pagini din jurnalul pe care l-a ținut Ilarie Voronca de la plecarea sa din România, în februarie 1946, până în zilele care au premers sinuciderii sale (4 aprilie, același an). E un dramatic mesaj care, după (ceea ce a fost și s-a considerat) ultima sa carte (*Mic manual al fericirii perfecte*), s-ar putea intitula – fără intenții de calambur – *Mic Manual de nefericire perfectă*. În acest scop – pentru pregătirea «terenului» – pentru «Arhiva» sau altă rubrică, ultima scrisoare primită de la Voronca. Prin ea cititorul ia cunoștință de apariția în viața ilustrului poet a unei pasiuni erotice care se numește Rovenă și care are rol de vedetă în tragedia consumată la Paris în acel început de prier. Pe coperta dosarului în care se află acele pagini, Voronca a scris doar cuvântul *Journal*.

\*\*\*

Numărul 40, din noiembrie 1931, al revistei *unu* a apărut cu prima pagină fără alt conținut decât o notă care arăta că: „Pe locul rămas alb trebuia să apară un articol al prietenului nostru Ilarie Voronca – articol care a suscitât ca ripostă pe cel apărut în corpul revistei de față. (Sub titlul «Șacalul acestui colibri» și semnătura lui Stephan Roll – n.m.) Ilarie Voronca a vrut, însă, să și-l retragă pe al său, nevrînd să înfrunte o ieșire pe teren....”

Citez din Roll:

Vedeți cum sunt eu de aurit, cum lucesc în umbra voastră, cum scuipatul meu e un fagure pe care voi îl

lingeți și cum eu, care am tot 1 metru 80 înălțime, ca și voi, sunt de o mie de ori mai înalt?... Tu pentru 40 de lei tipărești la o editură ghiftuită și mercenară, pentru rafturile acelorași îndestulați, ultima ta carte cu poeme, ultimul tezaur al cântecului. Caut, caut sub ghirlandele tale de imagini și de cristale, adevărul cum aș căuta în boschetele de trandafiri spinii. ... Și vei scrie o poezie și o vei plimba printre oameni: vezi ce aurit sunt eu, vedeți că sunt de o mie de ori mai înalt.

Ce scrisese Voronca în articolul retras se poate vedea în textul intitulat *Obrazul de cretă*, apărut mai târziu în volumul său *Act de prezență*, după cum precizează Sașa Pană în *Născut în '02*. L-am citit și răs-citit, fără să pricep totuși ce a dus la acele reacții. Probabil Roll știa mai bine să citească printre rânduri. Citez din Voronca:

Cât de departe mi se par de aici acele pretenții îngâmfate de eliberare din artă. Ascultă: mă supără nu ceea ce faci, ci pretenția ta că faci „altceva”, când faci același lucru: adică literatură... Să rămânem la uneltele noastre.

Era clar că „prietenul nostru Ilarie Voronca” generase unele nemulțumiri în redacție. Se formează două curente: „contra” – dirijat de Roll și „pentru” – cu Bogza drept apărător. La mijloc, într-o situație penibilă, se afla Sașa Pană.

Răsfoind încă republicatul jurnal diurn al său, ca și corespondența acestuia cu cei implicați, am încercat să găsesc mai explicite motivații ale rândurilor de mai înainte. Din jurnal:

26 septembrie 1931: Seara am fost la Voronca. Era rîndul lui Edy [Voronca] să-și spună cuvîntul în chestia *unu*. În rezumat, mi-a declarat: 1) se simte într-o stare de neliniște care-l face de cîtva timp incapabil de a scrie. 2) trebuie să se lămurească, față de el și față de cei cari i-au fost atîția ani prieteni și cu cari azi a ajuns la complectă răceală: Roll, Victor, Mielușon [Fundoianu] și Nesty [Sernet]. A observat, în urma unui schimb de discuții cu Roll, că nu e nici un chip de o reapropiere față de acesta. El își arogă drepturi de cenzurare a celor care vor să scrie la *unu*, luînd felul de a fi al unor Lovinești, Dragomirești. Pretinde ca Geo [Bogza] să nu fie publicat un timp. 3) *unu* să-și suspende o lună-două apariția, pentru a se reorganiza grupul și a vedea cine e alături și cine nu.

Din corespondența Sașa Pană – Geo Bogza:

Iași, 28.IX.931

Dragă Geo

Acum cîteva seri am avut o ședință cu Maxy, la Voronca. Poate voi avea vreodată răbdarea să însemn starea de neliniște a lui Edy, din cauza despărțirii de Roll (cu care a avut o nouă „întrevedere”, după care divergențele s-au arătat mai accentuate). Edy vrea un „concediu” de la *Unu*, vrea dispariția pentru un timp a lui *Unu*, dar peste puțin a revenit: va scrie chiar de la nr. viitor. Tot felul de oscilări, cari îl prezintă în toată turburarea lui de om și poet.

Tu ai publicat într-un număr din *Bilete de Papagal* un articol despre Edy. În care număr?

Sașa

[București, 6 octombrie 1931]

Dragă Geo

Ieri am avut revelația de ce Edy nu publică, de un timp, la *Unu*. Nu-i nicio neliniște, nici ceartă cu Roll, iar necesitatea de a suspenda luna aceasta *Unu* – cum vroia dînsul – ca să refacem grupul, n-au avut, în fond, ceea ce credeam până acum două zile. Edy tipărește clandestin o carte la Cultura Națională și a trebuit acest fapt să-l aflu de la un funcționar al tipografiei, care mi-a vorbit de intervențiile făcute de Voronca p. a fi tipărit și, cum față de editură trebuia să apară că nu mai e la *Unu* sau că *Unu* nu mai apare sau cînd publică ceva dă o frază veche, un poem idem, o semnătură anagramă, spre a se deroba: m-au publicat fără să știu. Iată de ce poetul Voronca rămîne plasat în același azur, dar prietenul a trebuit să mă scîrbească mult.

Să trăiești

Sașa

Din jurnalul lui Sașa Pană:

2 octombrie 1931. La Maxy a venit și pictorul Daniel. De la el aflu că Voronca tipărește la tipografia Monitorul Oficial, un volum. Mă scîrbește faptul că Edy s-a ferit să mi-o spună și că s-a ferit să-mi dea și poeme pentru ultimele numere *unu*, pentru care sacrific familie, timp și liniștea amenințată (situația mea). [Era ofițer activ – n.m.]

4 octombrie 1931 – pe drum, dimineață, spre tipografie am avut revelația de ce n-a publicat Edy la *unu*, de ce se ferește să publice în ultimul timp. Cauza nu-i neliniștea lui, nici răceala cu Roll. El a vrut să arate celor de la Cultura, cărora nu le plăcea colaborarea lui

la *unu*, că nu mai scrie acolo.

Din corespondență:

14 Octombrie 1931

Dragul meu iubite Geo

Cu Edy m-am văzut asară; i-am spus cele ce am aflat în privința atitudinii lui față de *Unu*. De altfel nici n-am crezut că Edy ar putea să facă ceva împotriva revistei. Mi-a spus că singura condiție pusă de Rosetti (de la Cultura Națională) a fost ca volumul să fie inedit. Cartea lui va apare în ianuarie. De altfel mi-a declarat că, dacă sîntem contra (tu și cu mine) ca vol. lui să apară în acea editură și vrem să-l scoatem la Unu, îl va retrage. I-am răspuns că mi-e perfect calendar unde va apare acest volum, poezia dintr-însul iubind-o tot atît. La nr. viitor Edy publică – mi-a spus ieri – dar cine știe ce noi tulburări vor mai surveni.

3 noiembrie 1931

Scumpul meu Sașa,

am primit *unu*. Ceiace s-a petrecut m-a întristat. Cum de nu s-a putut opri această sciziune publică? Vei înțelege că n-am nici o clipă de ezitat în alegerea pe care trebuie să o fac între Voronca și Roll. Dezaprob cu tărie ieșirea acestuia din urmă. Dacă vrei să fii drastic mă poți considera și pe mine eliminat din grupul unu. E cea mai sărăcăcioasă și mai puțin gălăgioasă dovadă de prietenie pe care din izolarea de aici i-o pot da aceluia pe care l-am găsit întotdeauna revoltat și n-am avut a-i imputa nici un compromis: Voronca. În clipa în care s-a produs infamia la adresa lui, participarea mea la grupul unu și colaborarea la revistă a încetat automat.

Geo

București 11.XI.931

(ziua armistițiului)[din 1918]

Iubite Geo

Nu mă pot concentra să-ți scriu scrisoarea mare, așa cum de aproape două săptămîni am vrut-o. Nu-ți voi rezuma, nu-ți voi recapitula nimic din toate discuțiile duse cu Roll și Voronca, pînă la apariția nr. 40; nimic din ieșirile lui Roll, nimic din noianul de compromisiuri și false neliniști care-l agitau pe Voronca (neliniștit să nu se afle că s-a înscris la S.S.R., neliniștit de vizitele la Lovinescu, Perpessiciu, (poate și Dragomirescu...), neliniștit să nu se afle că tipărește plătind (editează...) 50 % o carte la Cultura, neliniștit, neliniștit de atîtea

lucruri, cari n-au nimic comun cu „Unu”, decît marele lui talent de autentic poet, talent pe care, atît cît poetul trăiește și mi-e prieten, îl țin în subsolul criteriului; la orizontul liber al ultimului etaj, situez loialitatea, lipsa compromiselor. Cînd citesc pe Shakespeare, Dante, Homer, nu mai interesează dacă au fost sperjuri sau nu. Și pentru Edy va veni un timp cînd va rămîne, pentru acele generații, numai azurul. Cerînd să-ți reiei colaborarea, îți rămîn (în orice caz) același

Sașa

Scumpul și adoratul meu Sașa,  
am citit cartea ta poștală, cu bătaie repezi și dure-roase de inimă.

Articolul lui Roll e dezgustător, e scârnav, e bâlbâit, și ca un vițel prost răstoarnă hîrdăul unui nesfârșit ridicol peste mișcarea dela unu.

Cum ai tolerat să apară așa ceva?

Dacă Voronca își retrăsese articolul, măgarul de Roll de ce nu și l-a retras și el, iar totul să fi rămas în vînt, fără consacrarea tiparului, ca atâtea altele? De ce a ținut morțiș să facă pe „al dracului”? Citește cu atenție articolul lui și vei vedea cîtă meschinărie roiește pe sub cuvinte ca viermii într-un cadavru.

Geo

14 noiembrie 1931

M-au uimit și nu prea cele spuse peste ani de cel mai virulent apărător al lui Voronca. M-au uimit și nu prea, dacă mă gândesc la unele vorbe despre cel mai iubit și chiar adorat prieten al lui, despre Sașa Pană, în convorbirile cu Doina Turconi din volumul *Eu sunt ținta*. Dar iată ce scria Bogza în *Revista literară*, la un an de la moartea lui Voronca:

Pentru mine, de mai multă vreme, Ilarie Voronca încetase să mai fie personajul legendar al adolescenței mele, prietenul adorat spre care, la un moment dat, îmi merseseră toate gândurile și bătaile inimii și pentru care m-aș fi bătut în duel sau aș fi făcut cu entuziasm orice altă nebunie; de foarte mulți ani, evoluția mea, atît de deosebită de a lui, umpluse cu rezervă iar uneori cu răceală chiar, spațiile imense și inflamate pe care, pe vremuri, el le ocupase în sufletul meu... Puțini au fost oamenii pe care i-am iubit atît de mult și față de care, apoi, fără ca între noi să fi intervenit un conflict, rezerva mea să fi fost atît de totală, dezaprobarea atît de surdă.

Pe Voronca l-am cunoscut când eram copil (sau adolescent). Privilegiul vârstei mele de azi. Eram în prima clasă liceală.

Avea o statură impunătoare și o carieră așijderea. Și după emfaza cu care vorbea, ziceai că e un actor. Ceva gene de actor erau în familie, pentru că fratele său, Alecu – Alexandru Marius – a ajuns un actor remarcabil, mai întâi la TNB, apoi la Cluj, unde a fost și directorul teatrului.

Mie Voronca mi s-a părut a fi un fel de Eminescu. Dacă Ion Pop a făcut o paralelă din alt punct de vedere, eu mă ghidam după iconografia existentă, nu știam că Eminescu fusese cam scund și nici chiar așa arătos!

În strada Dogarilor 36 era primul drum pe care îl făcea în București și prima întrebare când a intrat a fost: „Unde-i Mary-Ange?”, la a cărei cununie civilă semnase ca martor, alături de Maxy.

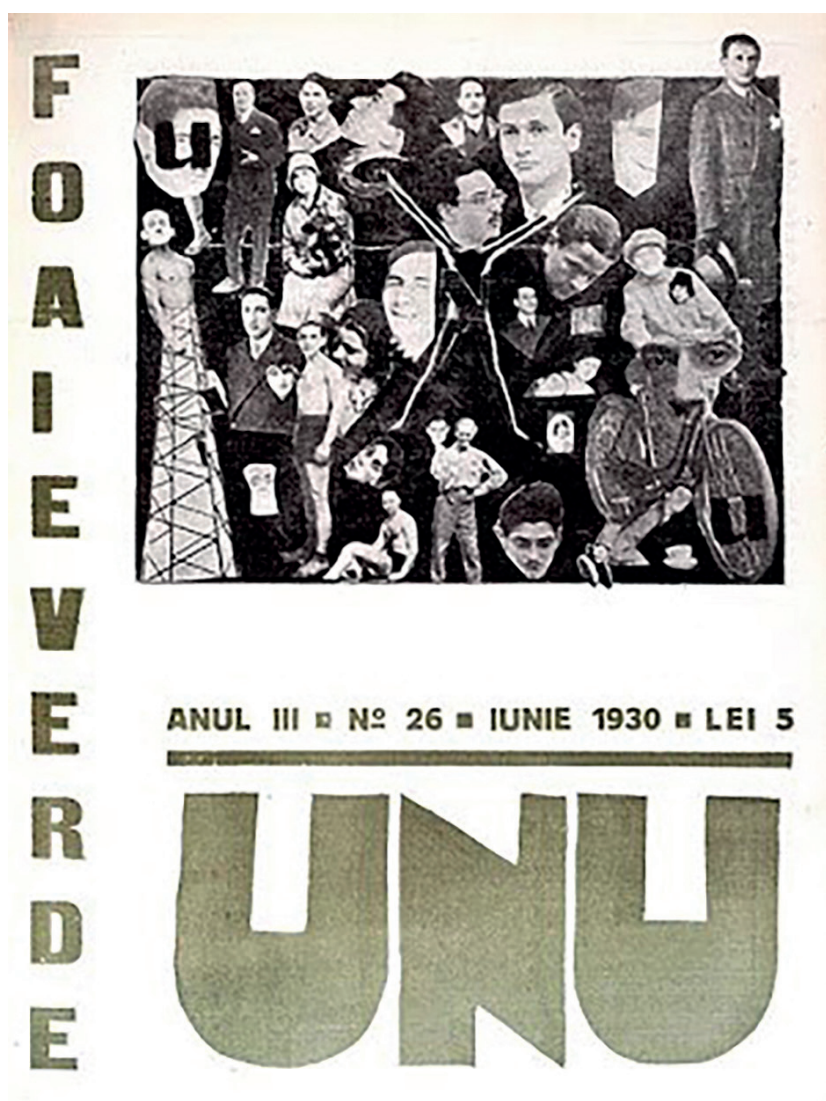
În strada Parfumului, la al cărei număr 18 locuise,

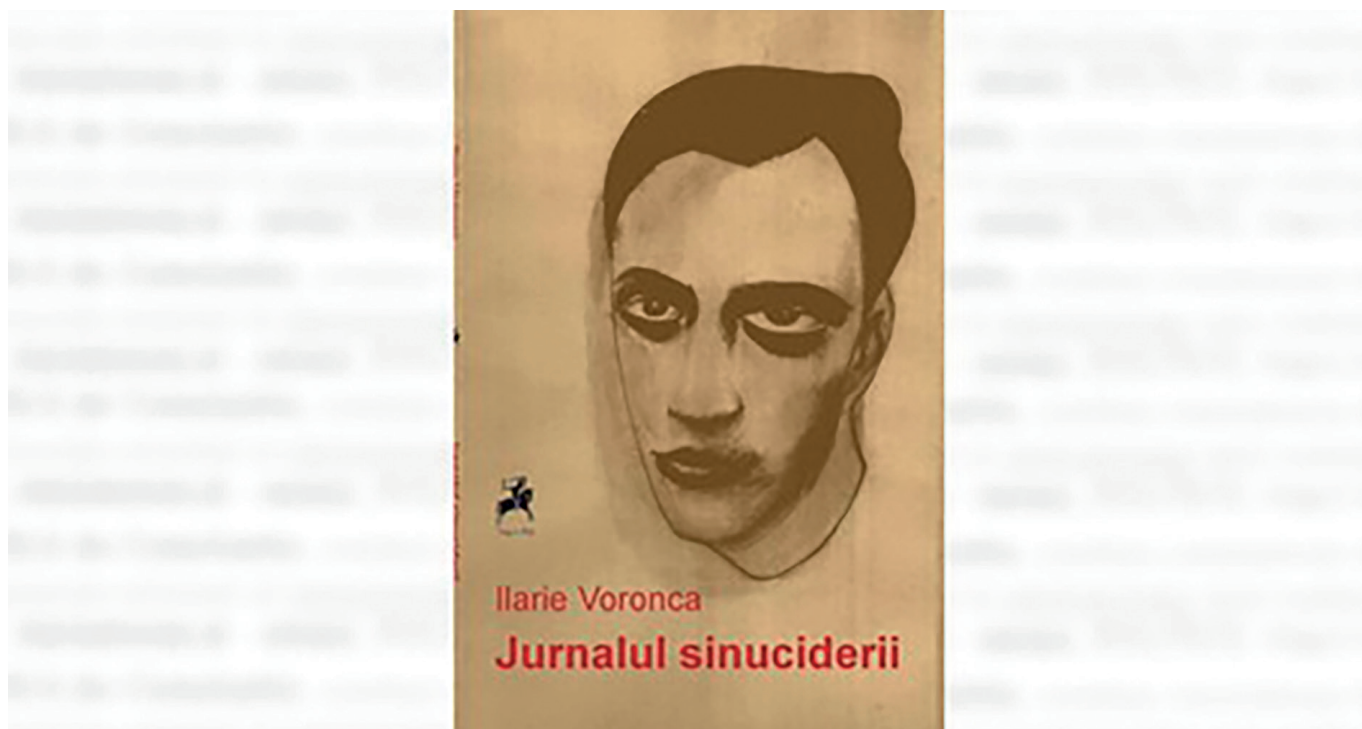
nu s-a dus – din câte știu.

Închei cu o remarcă făcută cândva de tatăl meu: „Caracteristica principală a lui Ilarie Voronca era labilitatea psihică: trecerea de la o stare de exuberanță, de veselie, în cea mai neagră tristețe, amărăciune – îl vedeai în pragul sinuciderii. De aceea, nici sinuciderea lui nu m-a uimit, fiindcă s-ar fi putut întâmpla chiar să vină mult mai devreme. Trecerile de la exuberanță la tristețe se făceau brusc, așa cum un comutator electric face beznă sau lumină.”

Să ne amintim că Tzara spusese că, în dimineața sinuciderii, Voronca era dezlănțuit, torențial și plin de proiecte.

*(Textul reprezintă intervenția autorului în cadrul simpozionului „Ilarie Voronca de la Brăila la Paris”, desfășurat la 13 octombrie 2023, în Aula Academiei Române.)*





Casa Ilarie Voronca din București, Strada Parfumului, în prezent nr. 20.

Alexandru Ovidiu Vintilă

## ILARIE VORONCA, TRISTAN TZARA ȘI BENJAMIN FONDANE. CÂTEVA CONSIDERAȚII

*Abstract:*

*This paper presents, in three compact sections, “the humanitarian poetry” of Ilarie Voronca, illustrated by texts written in French, Tristan Tzara’s connection with the French Resistance movement and elements of Existentialist philosophy in Benjamin Fondane’s reflections, as a disciple of Léon Chestov.*

*Keywords: avant-garde, humanitarian poetry, French Resistance, Nazism, revolt, tragic, absurd, Existentialism*

### **Ilarie Voronca – o poetică umanitaristă**

La fel ca Tristan Tzara și Benjamin Fondane, ne relatează Lucian Boz într-o carte de-a sa, *Franța 1938-1944*, apărută în 1945, și Ilarie Voronca (n. 31 decembrie 1903, Brăila – m. 4 aprilie 1946, Paris) a făcut parte din Rezistența Franceză.

Alegând „imagi-NAȚIUNEA”, eliberarea totală a ființei de orice constrângeri, opunând totalitarismului arta, scriitorul avangardist născut la Brăila se va angaja în slujba luptei împotriva nazismului. Conform celor relatate de Carol Iancu: „Începe atunci pentru el o viață clandestină, refugiindu-se mai întâi la Marsilia (unde s-au stabilit temporar numeroși artiști și scriitori evrei), apoi în împrejurimile localității Rodez. Angajamentul lui Ilarie Voronca în timpul ocupației naziste a Franței s-a concretizat prin participarea sa la Rezistența Franceză, făcând parte dintr-un «maquis» în ținutul Aveyron”<sup>1</sup>.

Poet al neliniștii, Ilarie Voronca va mărturisi prietenului său, doctorul Saul (Paul) Axelrud, într-o scrisoare datată 24 septembrie 1943, că se confruntă cu o stare de spirit nu tocmai bună, „un anume – destul de grav – haos lăuntric, o disperare fără leac – deoarece, contrar opiniei curente, văd încă ani lungi de război și de suferințe în fața noastră”<sup>2</sup>. Cu toate acestea, el continuă să scrie și să traducă.

În substanța propriei anxietăți existențiale, pe deplin edificat de faptul că arta are „o misiune a orei sale”, scriitorul avangardist își găsește resursele pentru a merge mai departe și, astfel, de a se salva din fața istoriei. Din această perioadă se poate vorbi la Ilarie Voronca de caracterul pregnant umanist al creației sale, însă fără a abandona în totalitate invenția avangardistă. Nu cu mult timp înainte de moarte îi va mărturisi lui Sașa Pană, într-o scrisoare, următoarele: „Idealul meu

1. Carol Iancu, *Ilarie Voronca – poet al modernității și al iubirii*, în *Apostrof*, An XXII, nr. 6 (253)/2011, online <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1475>.

2. *Idem*, *Ilarie Voronca, 12 scrisori inedite către Saul Axelrud*, în *Apostrof*, An XXII, nr. 6 (253)/2011, online <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1475>.

este să fie din ce în ce un poet înrolat<sup>3</sup>. Mai mult, încă din anii '30, Ilarie Voronca va scrie despre cei *umiliți și obidiți*, latura umanitaristă a poemelor sale fiind cât se poate de evidentă.

Într-un articol dedicat memoriei scriitorului avangardist cu operă atât în limba română, cât și în cea franceză, se evidențiază că:

„Angajamentul” poetic al lui Voronca se traduce printr-o mulțime de versuri consacrate condiției celor umili, cum de exemplu în *Pater Noster* (1937), unde el subliniază soarta dificilă a femeii care-și câștigă cu greu existența, a servitoarei, a vânzătoarei sau a spălătoresei. De asemenea, în *L'apprenti fantôme* (*Ucenicul-fantomă*), în care copiii sărmani „au mâini de bătrâni/ nespălate, strânse pe o bucată de pâine”, sau în *Beauté de ce monde* (*Frumusețea acestei lumi*) (1939), în care poetul se identifică cu toți aceia care nu au cunoscut „bogățiile acestei lumi”: „Am locuit în cartierul sărac al orașului/ Camera ultimului dintre servitori era mai luxoasă/ Decât a noastră. N-am știut nimic despre bufetele somptuoase/ Unde splendorile pământului strălucesc în vitrine<sup>4</sup>.”

După cum se observă și cum s-a și spus de altfel, poetul este un seismograf. Un vers din amplul său poem *Ulise* sună astfel: „dar ochii mei se umplu de ceața evenimentelor”. Din „totala îmbrățișare a lumii”<sup>5</sup>, despre care vorbește Ion Pop în cartea *A scrie și a fi: Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, provine „calea poeziei de generoase elanuri umaniste, dominată de lirismul încrederii într-un viitor imaginat ca noua «vârstă de aur», spre care va evolua creația de limbă franceză a poetului”<sup>6</sup>.

Cum îl descrie și E. Lovinescu, Ilarie Voronca era „un suflet timid, nostalgic, sentimental”. Așa înțelegem în fapt turnura autorului avangardist către o lirică profund umanistă. Un sentiment acut de solidaritate, o propensiune simpatetică pentru celălalt, o nevoie extraordinară de comuniune cu semenii săi sunt elemente care au influențat în timp inclusiv creația literară a autorului. Încă din 1929, Ilarie Voronca susținea că trăirea sa, la fel ca și a celor de o vârstă cu el, constă

„în conștiința dezastrului iremediabil, a relativității și omenescului oricărei întreprinderi, în certitudinea universalei incertitudini”<sup>7</sup>. Slujind unui asemenea cult o viață întreagă<sup>8</sup>, traversând experiența terifiantă a războiului, și nu oricum, ci evreu fiind, scriitorul, pe numele său real Eduard Marcus, se va consacra unei poezii militante, directe, mărturisindu-și încrederea în forța salvatoare a iubirii. Luc Decaunes, un exeget al operei lui Ilarie Voronca, precizează că avangardistul „și-a pus toată speranța în bunătate, inseparabilă la el de dragoste”<sup>9</sup> [t.n.]. Mesajul pe care îl transmite poetul este unul de speranță, îndemnându-ne să nu ne pierdem bucuria de trăi. Își dorea instaurarea în lume a „duhului sărbătorii”<sup>10</sup>. Nu întâmplător manuscrisul terminat în ultimul său an de viață a fost intitulat *Mic manual de fericire perfectă* (*Le petit manuel du parfait bonheur*). Din păcate, se pare că poezia nu l-a putut salva și, intempestiv, se sinucide pe 4 aprilie 1946. Motivul? O decepție sentimentală. Face o pasiune pentru o anume Rovenă, pe care o întâlnește la București cu ocazia unei călătorii efectuate în 1939. În 1946, când reușește să o aducă în Franța, își dă seama că a fost înșelat și că în realitate această femeie nu îi împărtășea dragostea. De la Carol Iancu aflăm că

Poetul a fost înhumat la cimitirul din Pantin, iar cea care s-a ocupat de toate formalitățile legate de înmormântare și de punerea unui monument funerar a fost Colomba Voronca, deși cuplul nu mai locuia împreună... Tot Colomba Voronca a fost aceea care a susținut Premiul Ilarie Voronca, decernat anual, cu ocazia Zilelor de Poezie din Rodez, unui manuscris de poezie inedit, premiu instituit în 1952 de Asociația Scriitorilor din Rouergue. Colomba Voronca a fost aceea care i-a încredințat lui Sașa Pană spre traducere manuscrisul aceluia *Petit manuel du parfait bonheur*, care a apărut la București în 1973, și tot ea a încurajat publicarea altor texte inedite. În Franța, interesul pentru opera poetului a continuat și după dispariția Columbei; printre alte publicații, merită să remarcăm importantul număr special al revistei *Plein Chant*, realizat în 2004, de Jean Pierre Begot<sup>11</sup>.

3. Apud Ovidiu Morar, *Suprarealismul românesc*, București, Tracus Arte, 2014, p. 235.

4. Carol Iancu, *Ilarie Voronca – poet al modernității și al iubirii*, în „Apostrof”, An XXII, nr. 6 (253)/ 2011, de pe <http://www.revista-apostrof.ro/articole.php?id=1475>.

5. Ion Pop, *A scrie și a fi: Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei*, ediția a II-a, București, Cartea Românească, 2007, p. 237.

6. *Ibidem*, p. 176.

7. Ilarie Voronca, *A doua lumină*, în *unu*, 1929, nr. 16, apud Ion Pop, *op. cit.*, p. 11.

8. Ion Pop, *op. cit.*, p. 11.

9. Luc Decaunes, *Poésie au grand jour: regards sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1982, p. 229.

10. Ion Pop, *op. cit.*, p. 269.

11. Carol Iancu, *op. cit.*

Nu mult după moartea neașteptată a lui Ilarie Voronca, în România, chiar într-o publicație din orașul natal al scriitorului, ziarul *Înainte*, s-a scris despre meritele incontestabile ale poeziei sale. În articolul la care ne referim, Mihu Dragomir își exprima punctul de vedere în felul următor: „Dacă poezia românească are, astăzi, o atmosferă ozonificată, îi datorește lui Ilarie Voronca mult. Dacă au fost înlăturate cadavrele poetice și o limbă nouă circulă, monumentul recunoștinței trebuie ridicat lui”<sup>12</sup>. Și pe bună dreptate, întrucât Ilarie Voronca este unul dintre numele grele ale avangardei românești, un autor care a reușit să traseze o nouă „gramatică” poeziei de la noi<sup>13</sup>.

### Tristan Tzara și Mișcarea Maquis<sup>14</sup>

Este cunoscut faptul că încă de la începutul ascensiunii extremei drepte în Europa, antifascismul, utilizând un termen generic, a fost un atribut recunoscut al avangardiștilor români și, evident, nu numai. Militând cu toate mijloacele, în principal, pentru libertatea individuală, mulți dintre avangardiștii autohtoni din preajma și din timpul celui de-al Doilea Război Mondial s-au arătat a fi împotriva oricărui *dispozitiv ideologic al înrădăcinării*<sup>15</sup>, specific fascismului, nazismului sau oricărei configurații înrudite. Așadar, avangarda, cum precizează și Guy Scarpetta, în general, prin faptul că a rupt-o din start cu tradiția, cu limbajele admise, consensurile estetice, valorile stabilite de un canon oficial ș.a., aprioric a fost privită drept „un negativ pur al ideologiilor de înrădăcinare”<sup>16</sup>. Analizând lucrurile în conformitate cu ceea ce a scris în 1948 Tristan Tzara, ne dăm seama că, într-adevăr, în cazul dadaismului se justifică acel „apriorism” din enunțul de mai sus:

12. Apud Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, București, Univers, 2005, p. 147.

13. Apud Ion Pop, *op. cit.*, p. 49.

14. Mișcarea Maquis s-a înființat în primăvara anului 1943, membrii săi luptând împotriva Axei și a colaboraționiștilor francezi până pe data de 22 iunie 1944, ziua eliberării. Practic, Rezistența Franceză s-a manifestat cu precădere după înființarea acestei mișcări. Pe lângă alte aspecte, lupta mișcării a însemnat și constituirea unei vaste rețele a presei ilegale, emiterea pe unde radio a unor anumite emisiuni considerate de către naziști și Regimul de la Vichy a fi subversive.

15. Guy Scarpetta, *Elogiu cosmopolitismului*, traducere de Petruța Spănu, Iași, Polirom, 1997, p. 34.

16. *Ibidem*, p. 59.

Dada s-a născut dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral, din sentimentul profund că omul, în centrul tuturor creațiilor spiritului, trebuie să își afirme superioritatea asupra noțiunilor sărăcite de substanță umană, asupra lucrurilor moarte și asupra bunurilor prost câștigate. Dada s-a născut dintr-o revoltă care era pe atunci comună tuturor tinerilor, o revoltă care cerea o adeziune completă a individului la necesitățile naturii sale, fără referiri la istorie, logică, morala comună, Onoarea, Patria, Familia, Arta, Religia, Libertatea, Frăția și atâtea alte noțiuni corespunzătoare unor necesități umane, din care însă nu mai subzistau decât niște convenții scheletice, pentru că fuseseră golite de conținutul lor inițial. Fraza lui Descartes: *Nu vreau nici măcar să știu dacă înaintea mea au existat alți oameni*, o pusesem lângă titlul uneia din publicațiile noastre. Ea însemna că noi voiam să privim lumea cu ochi noi, că noi voiam să reconsiderăm și să verificăm însăși baza noțiunilor ce ne fuseseră impuse de părinții noștri și să le probăm justețea<sup>17</sup>.

Cum nu se putea dezminți, cel despre care André Breton povestea că spre sfârșitul lui 1919 a sosit la Paris ca un Mesia s-a angajat cu toate resursele de care dispunea în lupta împotriva Regimului de la Vichy, un construct politic al mareșalului Pétain, care a durat din 1940 până în 1944. În acest interval cronologic, o afirmă răspicat Guy Scarpetta, dar și nu puține alte voci, „trebuie să vorbim de un fascism francez”<sup>18</sup>, încă o formă a aceluși cumplit aparat ideologic de înrădăcinare, ale cărui culori sumbre au început să se întrevadă, în cam toată Europa, în anii treizeci ai secolului trecut. Cu prisosință acum, Franța va contribui și ea la întărirea focului antisemitismului, o boală a Europei care a făcut o mulțime de victime.

Martor al evenimentelor din Franța acelor ani, Lucian Boz, într-o lucrare de-a sa, tipărită în 1945, sub egida editurii bucureștene Cartea Românească, îl va menționa printre scriitorii *Maquis-lui* și pe avangardistul născut la Moinești, Samuel Rosenstock, alias Tristan Tzara. „*Pierre-Jean Jouve, Louis Aragon, André Breton, Jules Supervielles, Tristan Tzara* au activat intens în rândurile Rezistenței Intelectualilor și acum sunt împreună cu *Paul Eluard* printre cei mai citiți și

17. T. Tzara, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Paris, Nagel, 1948, p.

17, apud Mario De Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, București, Meridiane, 1968, p. 141.

18. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 47.

apreciați poeți ai Franței<sup>19</sup>, susține autorul român.

Pe lângă Tristan Tzara, scrie același Lucian Boz, cum am precizat deja, din Rezistența Franceză au mai făcut parte doi scriitori români: Benjamin Fondane sau B. Fundoianu și Ilarie Voronca. Primul a fost ucis prin gazare și incinerat pe 2 octombrie 1944, în lagărul de concentrare de la Auschwitz-Birkenau, iar celălalt, „miliardarul de imagini”, cum a fost caracterizat de E. Lovinescu, un poet „de aici și din altă parte”, după expresia soției sale Colomba, cum am arătat mai sus, doi ani mai târziu, pe 4 aprilie 1946, își va curma singur viața.

Martor și el al acelor timpuri devastate de război, poetul suprarealist Gellu Naum a fost marcat în acea perioadă de faptul că trăia „cu nervii încordați la maximum”, în acele vremuri „viața și moartea se amestecau sub ochii noștri”, erau anii „când fiecare ne pomenisem pierduți într-o viață în care nimic nu mai era de recunoscut, într-o viață ostilă, aspră, nimicitoare, ucigașă. Era ca și când cineva te-ar fi aruncat brusc din gheața polului în dogoarea tropicelor și apoi iar pe banchize, fără ca bietul tău trup să se poată, cât de cât, adapta<sup>20</sup>”.

Prins într-un răstimp potrivit oricărui umanism, omul care a pus la cale revoluția Dada, după căderea Franței, ca urmare a ofensivei Germaniei naziste din cea de-a doua conflagrație mondială, va considera că „vremea tăcerii și fugii a trecut<sup>21</sup>”. „Hăituit de poliția guvernului de la Vichy, Tzara s-a hotărât să se bată cu cele mai bune arme ale sale, cuvintele. A publicat câteva poeme în *Confluences*, revista de la Lyon condusă de René Tavernier, care s-a afirmat prin spiritul său rezistent în diverse reviste elvețiene și în ziare clandestine, precum *Les Étoiles*, fondată de Anglès și Aragon la Lyon, în februarie 1943<sup>22</sup>”. Acum, Tzara, reîntîlnindu-se cu prietenii săi din tinerețe, Aragon și Eluard, va deveni o voce pregnantă printre intelectualii care au constituit Rezistența Franceză. Militând pentru libertatea totală, oripilat de război, autorul tomului *L'Homme approximatif*, chiar în timpul Rezistenței, va publica o broșură intitulată *Une Route Seul Soleil*, o plachetă de versuri în care se angajează într-o diatribă susținută

împotriva apologeților infernalei ideologii naziste. În nota biografică a cărții, se arată în mod precis că „de la începutul ocupației germane, Tzara s-a retras mai întâi la Aix-en-Provence, apoi în departamentul Lot și și-a început rezistența printr-o tăcere exemplară. Apoi s-a organizat și și-a dăruit sufletul și brațele luptei, devenind un apărător al omului împotriva tuturor forțelor ce voiau să-l aservească<sup>23</sup>”.

Un alt scriitor de sorginte avangardistă, Sașa Pană, într-o scriere de-a sa, va sublinia următoarele:

În epoca Rezistenței, „s-a văzut născând – a mărturist, într-o conferință<sup>24</sup>, Tristan Tzara – tribul poezilor angajați ce s-a opus aceluia al poezilor neangajați, care aspirau la o estetică degajată de fapte și care au fost pe o poziție complet greșită”. Tristan Tzara, în acești ani crunți, ani de verificare a conștiințelor și a caracterelor, a avut îndeletniciri importante și pline de risc. El a fost delegatul Comitetului Național al Scriitorilor Rezistenței pentru regiunea de Sud-Vest, apoi președinte al Centrului Intelectualilor din Mișcarea de Rezistență și delegat al Scriitorilor Rezistenței pe lângă Statul Major al Rezistenței. Aceste misiuni nu le-a îndeplinit în confortabile birouri cu uși duble și fotolii, ci în desișul pădurilor, suportând asprimea intemperțiilor, având rareori posibilitatea, în timpul iernilor, să se adăpostească într-o cocioabă unde apa înghețase în ulcele. Un ilustru poet și un exemplar de înaltă valoare omenească<sup>25</sup>.

După eliberarea Franței, Tristan Tzara va mărturisi că aflându-se în mijlocul unui spectacol chinuit, cel al realității războiului,

Poezia devenise un mijloc de luptă la fel ca oricare altul. „Poezia s-a cufundat în Istorie”, spunea el. Istoria a reasezat complet lucrurile și nu se poate face abstracție de asta: „Poezia nu ar fi ceea ce este, ceea ce nu este, dacă războiul din Spania n-ar fi străbătut-o ca un cuțit, dacă München-ul nu ar fi făcut-o să roșească, cu acel roșu care e cea mai exaltată culoare cunoscută în lumea asta, dacă Vichy-ul n-ar fi fost rușinea în care durerea însăși s-a mănjit cu sângele

19. Lucian Boz, *Franța. 1938-1944*, București, Cartea Românească, 1945, p. 84.

20. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu, *Despre interior-exterior*, Pitești, Paralela 45, 2003, p. 51.

21. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, București, Compania, 2003, p. 271.

22. François Buot, *op. cit.*

23. *Ibidem*, p. 271.

24. Este vorba despre o conferință intitulată *Avangarda literară și Rezistența franceză*, rostită de Tristan Tzara la București, pe data de 4 decembrie 1946.

25. Sașa Pană, *Prezentări*, vol. îngrijit de Vladimir Pană și Ion Pop; cuv. înainte de Ion Pop, ed. a II-a, București, Biblioteca Bucureștilor, 2012, p. 105.

atâtor nevinovați și dacă naziștii nu i-ar fi dat acest suflu care a stârnit furtuna revoltei insurecționale, a cărei importanță și glorie suntem încă prea tineri a le măsura”<sup>26</sup>.

Discret și eficace, poetul care a văzut lumina zilei la Moinești, remarcă François Buot, nu a căzut niciodată în capcana poemului-lozincă<sup>27</sup>, și-a scris cânturile disperării, ale tăcerii și ale zorilor care vor veni cu o inderogabilă determinare specifică felului său de a fi, exploziv și temperat totodată, o personalitate puternică, fidel unei tinereți rebele, un solitar care, totuși, a rezistat pe baricade până la capăt, indiferent de câte intemperii s-au abătut asupra istoriei și, implicit, asupra lui însuși.

După război și până la capătul vieții sale din 24 decembrie 1963, Tristan Tzara, un scriitor recunoscut al *Maquis-ului*, s-a menținut într-un militantism rezervat, găsim mereu un refugiu în poezie și în artă, a fost un om liber, un poet, în fapt, angajat doar față „de viața în întregul ei în măsura în care poetul așază omul în centrul preocupărilor sale”<sup>28</sup>. Deși dezamăgit de oameni, de istorie, nu s-a schimbat aproape deloc, și totuși, cum susține un prieten de-al său, Pierre de Massot, nu mai era același<sup>29</sup>. Cu toate acestea, chiar în ultimul interviu pe care l-a acordat, cu o lună înainte de a pleca din lumea noastră, Tzara surprindea prin simțul atât de acut pe care îl avea pentru actualitate, privind „lumea în schimbare din jurul lui cu același ochi proaspăt”<sup>30</sup>.

### **Benjamin Fondane, o concepție marcată de filosofia existențială**

Dificil de fixat într-un cadru al unui curent literar, Benjamin Fondane va realiza treptat, între 1924 și 1929, potrivit expresiei lui Olivier Salazar-Ferrer, „o legătură între poetica revoltei și iraționalismul șestovian”<sup>31</sup>. De acum încolo, cu precădere după ce îl va întâlni pe Lev Șestov și îi va fi discipol, concepția de ansamblu a scriitorului născut la Iași va deveni una marcată definitiv de *filosofia existențială*<sup>32</sup>, interfe-

rând cu maximă profunzime căutările individuale cu viziunea gânditorului rus, una *adogmatică*, îndreptată împotriva rațiunii, contra tuturor celor care au secularizat metafizica. Cauza nefericirii omului, în opinia lui Lev Șestov, este tocmai încrederea în rațiune. Din punctul său de vedere, cunoașterea, adică fructul rațiunii, ne-a condus la căderea în păcat și astfel am încetat să mai fim paradisiac.

Sumedenie de tentative filozoficești de a descoperi salvarea omului în cizelarea, aprofundarea, sistematizarea obiectului și instrumentelor cunoașterii înseamnă noi și noi exerciții de mortificare, înseamnă a lua, împotriva vieții, partea morții. „Rațiunea pură” se cuvine, de aceea, supusă unei critici nimicitoare, până la eliminare. Filozofia sistematică, înaintarea ei de la Descartes la Husserl, cu momentul ei kantian central, este o prăbușire. Salvarea din această fundătură nu ni se dezvăluie decât în și ca „regresiune”, până în momentul crucial reprezentat de către Iov. Soluția e lipsa de soluție a celui atât de nedreptățit în credința lui și îndreptățit până la urmă în absurda ceartă cu Domnul. Fiindcă nici omul, dar mai cu seamă Dumnezeu nu se cuvin „raționalizați” [...] Dumnezeu constituie supremul și veșnicul mister; enigmatice se păstrează și pedepsirea, și iertarea lui Iov, prototip al răscoalei iraționale, singura demnă de absurdul irațional<sup>33</sup> –

explică Ion Ianoși, referindu-se la filosofia lui Șestov. Așadar, recuperarea iraționalității originare, „dincoace de bine și de rău”, este sinonimă pentru magistrul lui Fondane, dar și implicit pentru el însuși, cu salvarea ființei. Totul e să ne afirmăm *revolta*, să ne asumăm *tragedia* și să ne activăm *absurditatea*, aceasta din urmă fiind virtutea în care se produce *miraculosul*. *Disperata revoltă* și *disperata credință*, refuzul obstinat al oricărui ajutor, o poziție cât se poate de clară împotriva tuturor *evidențelor*, țin, în general, de soluția șestoviană a ieșirii omului din blocajul ontologic în care se află. Ajungând la concluzia că societatea occidentală își trăiește agonia, zbatându-se într-o așa-numită „criză de realitate”, Fondane vede în absurd „o cale metafizică și religioasă” care, urmată, poate că va conduce la „un nou chip al lui Dumnezeu”<sup>34</sup>. Mircea Martin subliniază că pentru scriitorul avangardist, care se întâlnește deja cu Șestov, termenul de *absurd* este sinonim cu acela de

26. François Buot, *op. cit.*, p. 272.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 325.

29. *Ibidem*, p. 284.

30. *Ibidem*, p. 349.

31. Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, traducere de Elena Tudorie, Iași, Junimea, 2005, p. 70.

32. *Existențială și nu existențialistă*, așa cum însuși Fondane și-a denumit filosofia.

33. Ion Ianoși, *Prefață*, în Lev Șestov, *Apoteoza lipsei de temeieri. Eseu de gândire adogmatică*, traducere de Janina Ianoși, București, Humanitas, 1995, p. 15.

34. Olivier Salazar-Ferrer, *op. cit.*, p. 70.

*liber*: „Logica lui  $2 + 2 = 4$  îl irită deja pe Fondane”<sup>35</sup>.

Olivier Salazar-Ferrer precizează că, în cazul scriitorului evreu, „absurdul este o forță subversivă, deschizând o posibilitate infinită de sorginte religioasă”<sup>36</sup>. Și asta în timp ce absurdul camusian „denotă o confruntare a conștiinței raționale cu iraționalul lumii”<sup>37</sup>.

Are dreptate Mircea Martin când susține că insistența asupra laturii absurde a omului, în ceea ce îl privește pe poetul și gânditorul român, ilustrează un mod de a pune în valoare complexitatea umană<sup>38</sup>, încercând astfel să iasă de sub influența acelei gândiri aflate sub semnul rațiunii universale, valabile pentru toată lumea. O lume captivă într-o monadă a logicii uniformizatoare și a evidențelor care, luate ca atare, conduc la reducția ființei, generalizând excesiv persoana umană.

„Întorcând spatele” rațiunii și moralei unanim recunoscute, ambele „disciplinând” abuziv omul, Fondane, pe urmele maestrului său, va încerca să explice că lumea este mult mai profundă, omul de-a lungul istoriei nefăcând altceva decât să-și impună propriile principii etice nivelatoare, detronându-l pe Dumnezeu și încercând să-și ascundă contradicțiile, în loc să și le afirme deschis. La fel ca Lev Șestov și discipolul său va trata cu scepticism cercetările și meditațiile efectuate în comun, adevărurile bune în toate timpurile și peste tot, evidențele care li se impun oamenilor și pe care se sprijină *capcana rațiunii*. De cealaltă parte, în viziunea lui Fondane, „martor al acuzării” precum magistrul său, îl aflăm pe *omul singur*, poate chiar omul singur în fața lui Dumnezeu. Și nu doar singur, ci și părăsit, nefericit, căruia i se refuză totul, dar, totodată, i se cere totul.

Într-un articol din *România literară* publicat mai demult, criticul literar Mircea Martin sintetiza:

Accentul pus asupra individului singular îl conduce pe Fondane la ideea unei „plenitudini tragice”: plenitudine în măsura în care posibilul conștiinței este ilimitat, ireductibil la inteligibil; tragică pentru că irealizabilă. „Lunea existențială” poate fi imaginată (trăită în imaginație), dar „duminica istoriei” nu se va sfârși niciodată. În ciuda tuturor resemnărilor rațiunii, omul fondanian cultivă disperarea

propriului exil într-o lume a necesității. Disperarea nu-i atenuază, totuși, credința. Figura tutelară a filosofiei lui Fondane este un Iov neresemnat care sfidează raționalizările istoriei din secolul al XX-lea<sup>39</sup>.

De la o asemenea perspectivă existențială, scriitorul născut la Iași nu va abdica niciodată, filosofia pe care o va îmbrățișa fiind una a „neîncetatei neliniști”<sup>40</sup>, a *neresemnării*, gândind ființa umană având ca referent unic existentul însuși și opunându-se oricărei teze „valabile pentru toți”. Mai mult, și-a urmat îndemnul, rostit în *Conștiința nefericită*<sup>41</sup>, îndrăznind să fie tragic.

Văzându-se pus în situația de a alege între revoltă și resemnare, a mers pe mâna sedițiunii. Reflecția sa centrală poate fi localizată în sfera ontologiei, *a ceea ce este*, a *nefericirii* și a *discontinuității*. În eseu *Lunea existențială și duminica istoriei*, scris la sfârșitul lunii februarie a anului 1944, într-un Paris ocupat de naziști, Fondane explică faptul că filosofia existențială „[...] nu începe înainte, ci după ce învățarea s-a încheiat, iar Știința nu mai poate da răspunsuri la întrebările noastre [...]”<sup>42</sup>, exact în acel punct în care apare *ininteligibilul, nenorocirea*. În momentul acela, accentuează poetul și filosoful de origine evreiască,

[...] s-ar putea să ne fie dat să deschidem ochii și să ne încordăm întreaga voință pentru a face ca monada noastră să nu fie nici închisă, nici mărginită, ci deschisă și infinită. Deoarece numai în astfel de clipe ieșite din comun, clipe care nu atârnă mereu în noi, *atârnă*, totuși, în bună parte, *de noi* să facem față Puterii magice care ne împinge cu forța în Neant – în acest Neant încăpățânat să ne demonstreze, în pofida convingerilor noastre intime (*sentimus, experimus*), că mica noastră monadă nu are uși, nici ferestre. Atunci și acolo își dă seama existentul că libertatea lui înseamnă *refuz* – refuz a tot ceea ce tinde să-l închidă pentru vecie în propria-i imanență, neoferindu-i decât false ieșiri, false transcendențe – dinspre sine către sine, dinspre propria-i cunoaștere către propria-i existență, dinspre rațiunea universală spre propria-i cunoaștere, dinspre un Dumnezeu paralel proprie-i imanențe, care, nici El, nu poate ieși din sine etc.<sup>43</sup>.

35. Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor*, ediția a II-a, București, Editura All, 2010, p. 96.

36. Olivier Salazar-Ferrer, *Postfață*, în Benjamin Fondane, *Lunea existențială și duminica istoriei*, traducere de Luiza Palanciuc și Mihai Șora, Cluj-Napoca, Limes, 2008, p. 118.

37. *Ibidem*.

38. Mircea Martin, *op. cit.*, p. 125.

39. *Idem*, B. Fundoianu, *65 de ani de la moarte*, în *România literară*, nr. 40/ 9 octombrie 2009, p. 3.

40. Formulă a lui Karl Jaspers.

41. B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, traducere de Andreea Vlădescu, București, Humanitas, 1993, p. 61.

42. *Idem*, *Lunea existențială și duminica istoriei*, *ed. cit.*, p. 96.

43. *Ibidem*, p. 98.

Despre *Existent*, în finalul eseului amintit, autorul ține să arate că

Este vorba despre o categorie la fel de generală ca Existența; concept care, de asemenea, va trebui să fie sacrificat. „Excepția” nu este oricare existent, luat la întâmplare, cu toate că oricare existent poate deveni, dintr-o clipă în alta, „excepția”. O filozofie care nu este valabilă pentru toată lumea înseamnă, poate, doar atât: că nu este valabilă pentru cutare sau cutare om, câtă vreme acesta se află scufundat în împrejurimile specifice vieții, unde, pentru fiecare întrebare, există deja un răspuns gata-făcut. Dar ciuma, cutremurul pot surveni *pe nepusă masă*, cu necazurile *lor*, în viața fiecărui om, până a celui mai puțin pregătit, până și în viața cea mai banală. Oricine *poate* deveni o „excepție”, chiar dacă, înainte vreme, nu apucase nici măcar să înțeleagă ce însemna acest lucru, chiar dacă, înainte vreme, îi lipsise cu desăvârșire până și *dorința* de a deveni așa ceva<sup>44</sup>.

Apoi, continuându-și analiza, va insista asupra a ceea ce înțelegea el prin elementul neașteptat, cea irepresibilă „excepție”, ruptură irațională, discontinuitate:

Kierkegaard ar fi preferat, fără doar și poate, să o ia de soție pe Regine Olsen, și să nu devină o „excepție”; Nietzsche ar fi preferat să nu ajungă nebun pentru a îndrăzni să-i trimită Doamnei Wagner telegrama:

„Ariadne, te iubesc!”; Ivan Ilici ar fi dorit și el să fie mai degrabă călcat de o trăsură decât să înfrunte „revelațiile morții”; Dostoievski ar fi vrut să trăiască într-o lume fără „subterană”; Pascal ar fi preferat un scaun în locul abisului. Și, în general, cu toții am prefera orice servitute, ba până și pe husarii „războiului necesar”, în locul cumplitei experiențe a pământului care ne fuge de sub picioare și a spulberării încrederii în rațiune. Este mai ușor *să renunți* la tot ce îți este mai scump pe lume decât să ceri, precum Iov, un arbitru între tine și Dumnezeu. Dar experiența care ne va transforma într-o „excepție” și ne va lăsa pradă problemelor existențiale nu depinde de noi. Fie că vrem, fie că nu, va trebui să trecem proba ei de foc, vom fi nevoiți să încercăm să ieșim nevătămați din ea – și să ascultăm făgăduința. Care făgăduință? „Ești sortit unui Luni mareț! – Bine zis! Dar Duminica nu se va sfârși niciodată!”<sup>45</sup>.

Neresemnat cu starea de fapt a timpului său, cu opresiunea declanșată de nașiști, Benjamin Fondane își dorește să suprima rațiunea care a „de-realizat” lumea, pietrificând-o printr-un fel de vrajă<sup>46</sup> – deduce just, în opinia noastră, Olivier Salazar-Ferrer. Practic, gânditorul șestovian ar vrea să „dezvrăjească” omul alienat metafizic de o raționalitate reduționistă „printr-un act care să neantizeze neantizarea”<sup>47</sup>. Prin negarea cadrelor strâmte ale rațiunii, el vizează să reabiliteze persoana, cu iraționalitatea și setea sa de infinit, dar și pe Dumnezeuul biblic pierdut.

44. *Ibidem*, pp. 99-100.

45. *Ibidem*, pp. 100-101.

46. *Ibidem*, p. 120.

47. *Ibidem*.



Benjamin Fondane

\* \* \*

## VICTOR BRAUNER – 120

**Emil Nicolae**

### UN „CITITOR MONOFTALMIC”

*Abstract:*

*The article examines the library of painter Victor Brauner, held in the documentation collection of the Centre Pompidou in Paris, which reveals his fields of intellectual interest as well as the wide network of artists and writers with whom he maintained close relationships during his years in the French capital.*

*Keywords: Victor Brauner, library, surrealism, Gellu Naum, intellectual artist*

Când Victor Brauner (n. 15 iunie 1903, la Piatra-Neamț – m. 12 martie 1966, la Paris) și-a pierdut ochiul stâng (în august 1938), ajunsese la vârsta de 35 de ani. În următoarea perioadă a vieții, adică de-a lungul a 28 de ani, artistul și-a făurit partea cea mai importantă a operei sale în condiția de „pictor monoftalmic”. Un lucru uimitor, desigur, pentru multă lume... **(Foto 1)**. Totodată, nu trebuie neglijat un alt aspect al acestei situații: în cadrul importantei moșteniri arhivistice pe care soția artistului, Jacqueline Brauner, a lăsat-o Muzeului Național de Artă Modernă din Paris (înregistrată în 1987), alături de înscrisuri personale (bruioane literare, corespondență, agende etc.) și de un fond fotografic, donația include și biblioteca pictorului (respectiv 550 de cărți, plus 250 de cataloage de expoziții), în ultima ei variantă. Acest fapt certifică, desigur, că Victor Brauner a fost și un pasionat „cititor monoftalmic” până la sfârșit (ba chiar și un „scriitor monoftalmic”, dacă ținem seama de fondul de manuscrise rămas de la el).

Deprinderea lecturii apare la Victor Brauner încă din anii copilăriei, petrecuți la Piatra-Neamț. Aș spune că mai puțin ca efect al educației școlare – viitorul artist parcurgând ciclul primar nesistematic, cu lecții „în privat” și examene de sfârșit de an (1911, 1912) la Școala de băeți nr. 2 „Mihail Cogălniceanu” [sic!], cât mai ales datorită mediului familial. De o parte mama, Deborah Brauner, amatoare de romane la modă (precum cele semnate de Karl May) și de almanahuri, de cealaltă parte tatăl, Herman Brauner, exercând spiritismul și folosind „documentația” aferentă (scrierile lui Madame Blavatsky, broșurile din Biblioteca „Lumen”, B.P.T., Biblioteca Literară și Științifică „Căminul”, Biblioteca „Minerva” etc. – foarte răspândite în epocă)<sup>1</sup>. Misterul tipăriturilor din casa Brauner (și discuțiile din jurul lor, bineînțeles) au provocat, inițial, curiozitatea copilului Victor. Mai târziu, însă,

1. V. Emil Nicolae, *Victor Brauner – la izvoarele operei*, Ed. Hasefer, București, 2004.

au influențat și opțiunile lecturilor aprofundate ale artistului (vom vedea mai încolo).

Despre constituirea unei „biblioteci personale” (definită prin preferințe, interes profesional, relații, subiecte urmărite etc.) putem vorbi mai târziu, în cadrul biografiei lui Victor Brauner. Așadar, mai întâi a fost biblioteca familiei, cu un profil eclectic impus de înclinația părinților. Dar pe măsură ce personalitatea artistului începe să se coaguleze, înăuntru bibliotecii din casă, comune, va prinde contur și un „teritoriu” propriu. Deși, uneori, acesta coincidea măcar cu „moștenirea” livrescă acumulată de tatăl său. De pildă, aflăm de la Ion Vitner că, în perioada în care familia Brauner locuia la București pe str. Suter nr. 21, Victor acorda un interes deosebit unui caz de *poltergeist* românesc:

În acel moment, ziarele erau pline de cazul Eleonorei Zugun, o tânără isterică, desigur, care declara că e chinuită de apariții nocturne și arăta dimineața urmele acestor suferințe, după ea, de mare atrocitate. Victor venea la mine cu ziarul *Dimineața* [1927 – n.m.] și-mi arăta pagina cu noile aventuri nocturne ale Eleonorei Zugun. Citea asemenea reportaje cu nesaț. De altfel, casa Braunerilor era un cuib de spiritism. Cel care declanșase această fervoare, în direcția comunicării cu tărâmul „de dincolo”, fusese bătrânul Brauner, încă de pe timpul când familia locuia la Piatra Neamț...<sup>2</sup>

Bineînțeles că Herman Brauner citise și el ziarul, de aici pornind o dezbatere care avea la îndemână bibliografia din casă, adică literatura de popularizare a ocultismului menționată mai sus. Iată un exemplu ce susține un filon tematic pe care-l vom regăsi în toate etapele și variantele „bibliotecilor personale” aparținând lui Victor Brauner.

Căci, fără îndoială, de-a lungul vieții sale complicate și dramatice, artistul a trecut prin mai multe încercări de a se „așeza”, spiritual, într-o bibliotecă. După revenirea de la Viena (unde nu a reușit să rămână definitiv), familia se oprește la București (1916) și schimbă mai multe adrese (ultima, în str. Suter); în perioada primăvară 1925-iarna 1927, Victor călătorește prima dată la Paris; în 6 martie 1930 se căsătorește cu Margit Kosh, locuind ocazional și în casa socrului Leopold Kosh (din str. Sabinelor nr. 2); în mai 1930, călătorește din nou la Paris, împreună cu Margit (s-au cazat pe

rue Armand Moissant nr. 6 și, apoi, pe rue du Moulin Vert nr. 23); în 1935, sub presiunea constrângerilor materiale, Victor și Margit se întorc la București; în iunie 1938, Victor pleacă singur și definitiv la Paris (relația cu Margit e deja deteriorată, iar divorțul va surveni în 4 octombrie 1939); la Paris, Victor va locui mai întâi în camera de hotel a lui Yves Tanguy, apoi în Cité Falguiere nr. 14; în 1939 se mută pe rue Santos-Dumont nr. 10; în 1940, părăsește Parisul sub amenințarea ocupației germane și locuiește în Perpignan, Canet-Plage, Saint-Féliu-d'Amont (Pirinei Orientali), ocazional în Marsilia (Vila Air Bel și Clinica Paradis), Rémollon, Plaine de Theus, Celliers de Rousset; după război, în primăvara lui 1945 revine la Paris (cu Jacqueline Abraham, viitoarea soție – se vor căsători în 29 iunie 1946); se cazează întâi la un hotel de pe rue Gerard, apoi se mută în rue Perrel nr. 2 bis (unde va rămâne 14 ani, cea mai lungă perioadă de „stabilitate” în Paris); în 1959 se mută pe rue Lepic nr. 72; în 1961 își cumpără o casă lângă Varengeville-sur-Mer (o botează „Athamor”), unde își amenajează încă un atelier; în 1963, după demersuri îndelungate și repetate, primește cetățenia franceză<sup>3</sup>.

Dacă, pe acest itinerar, separăm timpul petrecut de Victor Brauner în România (incluzând aici și cele două călătorii temporare la Paris), plus începutul exilului definitiv în Franța (iunie-august din 1938), de timpul care i-a rămas de trăit acolo după accidentul în care și-a pierdut ochiul stâng (noaptea de 27-28 august), vom constata că în următorii 28 de ani artistul s-a perindat prin 14 „locații” (cel puțin), în condiția de pictor și cititor „monoftalmic”! Or, într-o asemenea situație, e lesne de înțeles că nu avea cum să-și alcătuiască și să păstreze o „bibliotecă personală”, în sensul consacrat al termenului. Prioritar fiind atelierul (deseori folosit și ca locuință), acolo se aflau mereu și câteva cărți, desigur. Unele servindu-i la informarea profesională, altele la care avea o contribuție grafică, altele de care era legat afectiv (fiind prieten cu autorii), altele primite în dar (cu autograf) ș.a.m.d. La o nouă schimbare de domiciliu (ca să nu mai vorbim de refugiul din timpul războiului), câteva dintre acestea mai dispăreau... În

3. În legătură cu diferența dintre procesul de constituire a unei biblioteci personale în cazul unui „artist așezat” și același proces în cazul unui „artist rătăcitor”, v. cap. *La bibliothèque de Victor Brauner et la bibliothèque d'André Breton: Surprises et limites du comparatisme* de Fabrice Flahutez, în vol. Françoise Levailant, Dario Gamboni și Jean-Roch Bouiller (ed.), *Les bibliothèques d'artistes: XXe-XXIe siècles*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2010.

2. Cf. Ion Vitner, *Popas lângă Notre-Dame*, Ed. Cartea Românească, București, 1981.

consecință, trebuie să ne bazăm pe ultima variantă a bibliotecii (existentă în casa de la Varengeville în momentul decesului), catalogată și donată de Jacqueline Brauner: 550 de volume (lăsând deoparte cataloagele de expoziții).

O investigație a titlurilor și autorilor ne poate spune câte ceva (și) despre orientarea lecturilor. Procentual, peisajul livresc arată așa: *despre pictură / arte vizuale* (istorie, monografii, tratate etc.) – 30%; *poezie* – 25%; *despre ocultism / psihanaliză / religie* – 15%; *literatură (proză)* – 10%; *istorie* – 7%; *filosofie* – 5%; *teatru* – 3%; *varia* – 5%. Nu cred că această „ierarhie” surprinde, câtă vreme cunoaștem deja profilul spiritual, profesional și sentimental al artistului (obsesia predestinării și a magiei, cultivarea poeziei în diverse moduri – inclusiv inventarea și practicarea picto-poeziei, investigarea zonelor obscure ale universului, obsesia „dublului” etc.).

Mă opresc acum la câteva detalii (absențe / prezențe, autografe / dedicații, comentarii ș.a.) care sunt interesante pentru că, uneori, au legătură directă cu opera sau biografia lui Victor Brauner. De pildă, lipsește din inventarul bibliotecii volumul *Amulettes, talismans & pantacles dans les traditions orientales et occidentales* de Jean Marquès-Rivière (Ed. Payot, Paris, 1938; cu o prefață de Paul Masson-Oursel, în „Bibliothèque historique” – **Foto 2**). Îl menționez deoarece Sarane Alexandrian, în monografia dedicată prietenului său, scria că în 1941 Victor Brauner „inaugurează perioada sa ermetică, în legătură cu cărțile de magie neagră pe care i le-a dat Jean Marquès-Rivière, un specialist al esoterismului pe care l-a cunoscut la Marsilia...”<sup>4</sup>. Consultată frecvent și devenită un fel de „instrument” de lucru pentru artist (v. foto), această carte e posibil să fi intrat în inventarul instrumentelor / uneltelor din atelier... În schimb, în bibliotecă găsim: R. Amadou & R. Kanters, *Anthologie littéraire de l'occultisme* (ed. 1950), Robert Ambelain, *Le martinisme; histoire et doctrine; la franc-maçonnerie occultiste et mystique (1643-1943)* (ed. 1946), James George Frazer, *Le roi magicien dans la société primitive* (ed. 1935), R. Yve-Plessis, *Essai d'une bibliographie française méthodique [et] raisonnée de la sorcellerie et de la possession démoniaque pour servir de suite et de complément à la Bibliotheca Magica de Graesse...* (ed. 1900) și multe altele, între care Mircea Eliade, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux* (Ed. Gallimard, Paris, 1952).

Iar dacă ținem seama de faptul că biblioteca a fost alcătuită sub auspiciile unui cititor și artist

„monofthalmic”, era firesc să găsim în rafturile ei tipări-turi care atestă o preocupare constantă pe acest subiect. Precum: Aldous Huxley, *L'art de voir: l'histoire d'une cure miraculeuse; une étude de psychologie visuelle; un message d'espérance pour quiconque est atteint de défaut visuel* (ed. 1959), Pierre Lamy, *Le mystère de la vision: lois de la perception visuelle* (ed. 1963), sau Lotus de Paini, *Les trois totémisations: essai sur le sentir visuel des très vieilles races* (ed. 1924). E de observat că interesul cititorului nostru trece dincolo de anatomia și fiziologia ochiului / vederii, urmărind relația mai profundă a condiției sale cu creația artistică.

Relația lui Victor Brauner cu poezia și poezii este, deja, de notorietate<sup>5</sup>. Încât, în biblioteca sa vom găsi, pe de o parte, volumele prietenilor lui din avangarda românească (unele la care a colaborat cu desene, altele primite în dar de la ei [și] cu autograf – unele editate în România înainte de mutarea definitivă în Franța [1938], altele ulterior, editate aici sau acolo); iar pe de altă parte, volumele prietenilor francezi (la care a colaborat sau nu). Menționez, din prima categorie: **Gherasim Luca** (*Un lup văzut printr'o lupă*, 1945; *Inventatorul iubirii* urmat de *Parcurg imposibilul* și de *Moartea moartă*, 1945; *Les orgies des quanta: trente-trois cubomanies non-oedipiennes*, 1946; *Niciodată destul, poem*, 1947; *Le secret du vide et du plein*, 1947; *Héros-limite*, 1953 [avec trois dessins de Jacques Hérold]; *L'extrême-occidentale: sept rituels*, 1961 [il. Jean Arp, V. Brauner, Max Ernst, Jacques Hérold, Wilfredo Lam, Matta, Dorothea Tanning]; *Ce château pressenti*, 1958 [avec un frontispice de V. Brauner]); **Gellu Naum** (*Vasco de Gama*, 1940 [cu un desen de Jack Hérold]; *Culoarul somnului*, 1944 [il. V. Brauner]; *Medium*, 1945 [cu un desen de V. Brauner – **Foto 3**]; *Teribilul interzis*, 1945 [cu un frontispiciu de Paul Paun]; *Castelul orbilor*, 1946; *Spectrul longevității; 122 de cadavre*, 1946 [în colaborare cu Virgil Teodorescu]); **Virgil Teodorescu** (*Au lobe du sel*, 1947; *La provocation*, 1947); **Trost [Dolfi]** (*La connaissance des temps*, 1946 [cu un frontispiciu și șapte pantografii]; *Le profil navigable: négation concrète de la peinture*, 1946; *Le plaisir de flotter: rêves et délires*, 1947; *Le même du même*, 1947); **Ilarie Voronca** (*Brățara nopților*, 1929 [cu un desen de V. Brauner]; *Restriști*, 1931 [il. de V. Brauner – **Foto 4** și **Foto 5**]; *Petre Schlemihl*, 1932 [il. de Michonze, V. Brauner, S. Perahim]; *Poèmes inédits*, 1964 [postumă, cu un desen de Abidine]); **Paul Păun** (3 volume); **Stephan Roll** (1 volum: *Poeme în aer*

4. Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, l'illuminateur*, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1954.

5. V. cap. *Poetica prieteniei*, în vol. Emil Nicolae, *Patimile după Victor Brauner*, Ed. Hasefer, București, 2006.

*liber*, 1929 [il. de V. Brauner]] ș.a. Și menționez din a doua categorie: **René Char** (20 de volume; între care: *Recherche de la base et du sommet*, 1965 [conține poemul „Visage de semence”, dedicat lui V. Brauner, la p. 60-62]; **André Breton** (18 volume; între care: *Le surréalisme et la peinture*, 1965 [cu două texte despre V. Brauner: „Botte rose blanche” și „Entre chien et loup”, cu 5 il., la p. 121-127]; **Édouard Glissant** (4 volume); **Yvan Goll** (3 volume; între care: *Le char triomphal de l'antimoine*, 1949 [cu 3 acvaforte originale de V. Brauner]; **Alain Jouffroy** (9 volume; între care: *Brauner*, 1959 [micro-album în col. „Le musée de poche”] și *Tir à l'arc*, 1962 [cu 6 acvaforte originale de V. Brauner]; **Sarane Alexandrian** (5 volume; între care: *Victor Brauner l'illuminateur*, 1954 și *Les dessins magiques de Victor Brauner*, 1965); **Pierre Mabille** (4 volume; între care *Le Merveilleux*, 1946 [cu un frontispiciu de V. Brauner]); **Benjamin Péret** (9 volume; între care *Main forte*, 1946 [il. V. Brauner]); **André Pieyre de Mandiargues** (6 volume); **Evrard de Rouvre** (1 volum: *Surindépendants*, 1945 [il. Atlan, Ch. Boumeester, V. Brauner, Delanglade]); **Philippe Soupault** (1 volum: *Journal d'un fantôme*, 1946 [il. de A. Alexeieff, V. Brauner, J.H. Dupuy, F. Fossorier, F. Labisse, A. Masson, M. Nissim, R. Ubac]); **Claude Tarnaud** (4 volume) ș.a.

Majoritatea cărților sunt în limbile franceză și română, dar câteva sunt în spaniolă (primite de la autori poeți, cu autograf) sau germană (cele mai puține). Cinci titluri sunt datate după decesul artistului (1966), probabil introduse în rafturi de Jacqueline Brauner. Între ele și articolul lui M.H. Maxy, „Victor Brauner” (pp. 197-198), extras din *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, tome III / 1966, Ed. de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Printre autografele pe care le conține biblioteca, dincolo de cele mai mult sau mai puțin convenționale, există câteva interesante, „cu miez” adică. Extrag niște exemple. Pe ediția franceză<sup>6</sup> a cărții lui Lucrețiu Pătrășcanu (**Foto 6**), *Sub trei dictaturi*, apare următoarea dedicație (în limba română): „Lui Victor Brauner/ fratele lui Harry, ca să-și/ încordeze atenția asupra unui trecut/ care ne-a dus pe Harry la 12 m.s. și/ pe mine la 14 ani m.s. [muncă silnică – n.m.]/ Cu toată dragostea / L. Pătrășcanu / Paris, 31. 3. 1962”. Evident, înscrisul aparține Lenei Constante, soția etno-muzicologului Harry Brauner (se vor căsători în 1964), însă data, semnătura și circulația cărții

constituie o enigmă și un act de curaj (câtă vreme, în acel moment, după eliberarea din pușcăriile comuniste, Lena și Harry se aflau sub supraveghere, în domiciliu obligatoriu). Cărțile provenite de la scriitorii români apropiați și / sau colaboratori ai lui Victor Brauner emigrați în Franța (menționați mai sus), cu mici excepții ne semnificative, nu conțin dedicații. În schimb, de la cel mai bun prieten rămas în România după război, poetul Gellu Naum, biblioteca păstrează volumul *Castelul orbilor* (1946), cu următorul autograf (în limba română): „Lui Victor Brauner, imensul sâmbure amenințător/ mitul turbure la ora aceasta/ al unei lumi viitoare/ Gellu Naum, 1946”. Să fie vorba despre o previziune?

De la prietenii francezi, dedicațiile sunt mai numeroase. Pe volumul *À une sérénité crispée* (1951), poetul René Char scria (în limba franceză):

lui Victor Brauner/ de la care am sub ochi/ pagini minunate ale/ operei sale (manuscrisul celor/ 4 fascinanți pe care Yvonne/ tocmai mi l-a returnat),/ ca să-i transmit fidela mea/ admirație, în pofida absenței,/ acest rău pe care „prezențele” din zilele noastre/ le suportă pe toată suprafața sufletului/ și în carnea inimii lor secrete./ Dar nu-i nimic. Pe curând./ Prietenul lui, René Char<sup>7</sup>.

Iar Alain Jouffroy, pe volumul *Déclaration d'indépendance* (1961), nota (în limba franceză):

unui mare Maestru/ și Inițator,/ lui Victor Brauner,/ pentru că datorită lui și prin el prietenia mea și/ afecțiunea mea s-au preschimbat definitiv/ în vârful furiei curbei creatoare,/ de cealaltă parte a tuturor și/ a restului./ Fratele său în poezie/ Alain.

În sfârșit, pe fila de gardă a volumului *Le masochisme: l'opinion de Freud. Les phénomènes. La dynamique. Les origines. Les sexes. Les gains du moi. Les formes sociales. Les aspects culturels* de Théodore Reik (1953; trad. Matila Ghyka), Victor Brauner însuși ne lasă extrem de interesantul text de mai jos (în limba franceză), ce pare să fie ciorna unei scrisori către un colecționar de artă:

Joc gratuit? Rămâne de văzut, căci/ până astăzi încă

6. Lucrețiu Patrascanu, *Sous trois dictatures*, Ed. Jean Vitiano, Paris, 1946.

7. V. addenda *Poemul cercetaș despre cei trei fascinați la întâlnirea celor patru fascinanți*, în vol. Emil Nicolae, *Scriitori și artiști / moderni și avangardiști / evrei și români*, Ed. Hasefer, București, 2022.

este ignorat/ mecanismul creației și el deține/ în continuare un mister de neînțeles, căruia / viitorul îi va găsi cheia./ El vorbește în orice caz, despre cazul meu/ care, cu toată modestia, nu are nimic/ de a face cu luciditatea mea analogică, dacă e să / mă refer la importanța operei mele./ Și atunci de ce să încercăm cu orice preț/ un joc mimetic bursier în relațiile noastre de afaceri? Legile/ pieței sunt cu totul diferite dacă/ vrem să stabilim o corespondență:/ când cererea a dispărut/ și oferta e foarte mare/ valoarea aurului urcă. Acesta nu e/ deloc și cazul unei picturi/ a cărei valoare/ nu e atinsă de fluctuațiile speculative/ de orice fel, nu e cazul meu/ deoarece cererea și oferta sunt bine proporționate. Dumneata și Jean sunteți singurii/ deținători ai tablourilor mele./ Atenție la diversitatea mea!/ Eu sunt o subiectivitate obiectivă/ care privește lumea cu o obiectivitate subiectivă./ Veți găsi în mine oricare ciclu/ din opera creată. Eu nu sunt un/ producător, eu sunt un creator./ Tablourile mele nu se înscriu în/ nici o clasificare./ Tablourile mele sunt ca/ ființele vii, cu nașterea lor,/ viața lor și urmele lor./ Fiecare dintre tablourile mele este/ un sfârșit în sine./ În producție fiecare tablou/ este identic cu altul./ În creație fiecare/ tablou

este un lucru diferit./ Inexplicabil opera mea/ se înobilează în secret./ Întrepătrunderea cu puterile altuia/ de lângă mine, în numele unei reguli etice/ indefinite, capricioase, versatile, căutându-mă ca victimă./ Spionând, scotocind în liniște, în/ liniștea singurătății mele unde îmi asum/ responsabilitatea demersului meu/ fără a extrage din ea substanța/ de a fi a viitorului proces/ anti proces sau a procesului proceselor mele/ unde voi deveni primul inculpat,/ părând condamnat pentru/ deviere, sau trădare, sau integrare,/ sau chiar dezintegrare prin/ practici solitare.

M-am referit aici, repet, la ultima variantă a „bibliotecii” lui Victor Brauner – în sensul formal / convențional al termenului. Căci, altfel, consultând arhiva artistului și luând în considerare mărturiile prietenilor săi, vom constata că lecturile / referințele sunt mai numeroase și mai diverse. Iar asimilarea lor în procesul artistic (de la concept, documentare, variante, alegerea materialelor ș.c.l. până la expresia finală) ne spune că Victor Brauner a fost nu doar un „inspirat”, ci un artist intelectual care și-a gândit și controlat în profunzime opera.

Foto 1



152 LA TRADITION CHRÉTIENNE

Bientôt le symbolisme qui se développa dans les Catacombes, symbolisme du secret, créa les images que nous connaissons bien : le poisson, l'ancre, la colombe, le pain, la vigne, la palme, le soleil, etc.... Ces signes furent portés en sceau, en plaque, en broderie et l'on voit saint Clément d'Alexandrie (*Paed.* III, 3) recommander particulièrement le poisson et l'ancre sur les bagues.

L'influence des phylactères juifs se fit sentir dans les Communautés chrétiennes; on recopia de petits passages de la Sainte-Ecriture sur parchemin et on les porta sur soi (*Matt.*, IV, 24); des

Fig. 30. — Le Chriamion et ses figurations diverses.

153 LA TRADITION CHRÉTIENNE

passages de saint Jean, furent particulièrement utilisés <sup>1</sup>... Citons par exemple le fameux verset, dit « verset guérisseur », de Jean (XIX, 36) : *Os non comminutis ex eo* (les membres du Christ en croix ne furent pas brisés). Un petit camée du VI<sup>e</sup> siècle du musée de Madrid le figure ainsi <sup>2</sup> :

OSNONG  
OMINVE  
TISEXEO

Par la suite, le culte chrétien étant autorisé, on trouve des inscriptions sur le linteau des maisons syriennes :  
Eis THEOS MONOS (il n'y a qu'un Dieu).  
ou bien :  
XMG X TONIKOS FEUGE SATANA  
(le Christ né de Marie — Victoire du Christ — Fuis, Satan).

1. Cette influence des milieux hébraïques se fera d'ailleurs sentir à travers toutes les époques de la chrétienté. C'est ainsi qu'on peut voir au musée de Würzburg un talisman assez grossièrement dessiné sur parchemin.

Fig. 31. — Talisman de l'évêque de Würzburg (extrait de Grillot de Givry, op. cit.).

Il fut recueilli, dit Grillot de Givry dans son *Musée des Sorciers*, le 9 février 1749, à sept heures et demie du matin, sur le corps de l'évêque Anselm von Würzburg, comte d'Ingelheim, qui fut trouvé mort dans son lit. Ce talisman est un sceau de Salomon entouré d'une « chaîne de défense » assez rustique. Des lettres difficilement déchiffrables l'entourent. Cette amulette est un exemple de la dégénérescence de l'art pantaculaire antique en des figures de grimoire inintelligibles.

2. Ce petit verset se retrouve, aux XV<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, recommandé exactement pour le même usage prophylactique (E. Le Blant dans *Revue Arch.*, t. XIX, 1896). La permanence et la stabilité des traditions magiques sont fort curieuses.

**Foto 2**

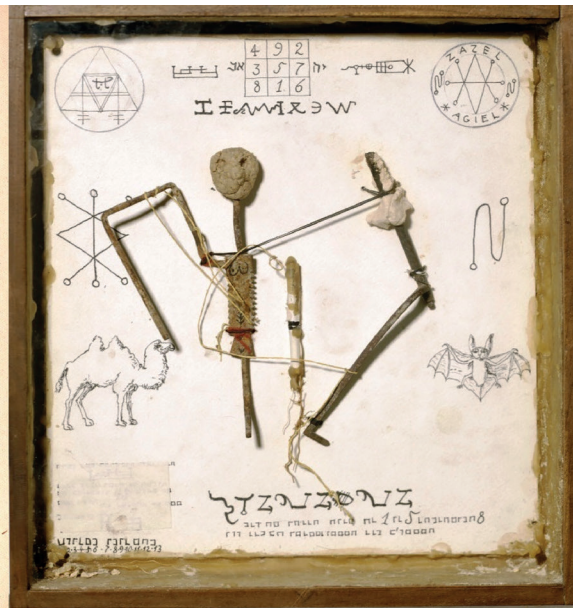


Foto 3

GELLU NAUM

**MEDIUM**

Au bois il y a un chéou, son chéou vous arrête si vous fait rougir.

Arthur Rimbaud

BUCUREȘTI 1942

ILARIE VORONCA

Foto 4

ILARIE VORONCA

**RESTRIȘTI**

DESENE DE VICTOR BRAUNER

Foto 5

ELEGII IN AMINTIREA POETULUI

Collection : DOCUMENTS POLITIQUES INTERNATIONAUX  
"LE POUR ET LE CONTRE"

LUCRETIU PATRASCANU

Foto 6

**SOUS TROIS DICTATURES**

ÉDITIONS JEAN VITIANO

20, rue Chauchat PARIS (9<sup>e</sup>) PRO. 86-78  
R. C. Seine 656.608 — O.P.D.L. No 11.0593 — C.C.P. Paris 5390.83

202/17480

**I** L a été tiré 82 de cet ouvrage :

en dehors de l'édition courante imprimée sur Bouffant Velin, une édition de luxe numérotée de 1 à 300 pour bibliophiles, sur offset blanc n° 3 Gr. V/3 de Ruyscher. La couverture a été tirée sur offset Afnor VII du Marais et de Sainte-Marie.

TOUS DROITS DE REPRODUCTION, DE TRADUCTION ET D'ADAPTATION RESERVES POUR TOUTS PAYS

COPYRIGHT BY ÉDITIONS JEAN VITIANO

PARIS

Balázs Imre József

## THE BRAUNER NOTEBOOK – 2023

*Abstract:*

*The essay discusses recent events and exhibitions dedicated to the memory of Victor Brauner in 2023, in the context of previously published exhibition catalogues and also the Netflix TV series *Transatlantic*, representing the *Villa Air Bel* episode in the history of Surrealism. The focus of the presentation is on encounters and artistic networks that Victor Brauner was part of.*

*Keywords: Victor Brauner, surrealism, exhibitions, Alain Jouffroy, Anton Prinner, Transatlantic*

Victor Brauner is among the few painters whose entire work fascinates me – some others would be artists like Max Ernst, Leonora Carrington or Paul Delvaux. 2023 was a special year in Brauner's reception, with the opening of a great retrospective exhibition in Timișoara. Throughout the year, I flipped through recent and rare publications about Brauner, I visited exhibitions where his works were on display, I even watched TV series connected to his biography. My impressions are collected in an essay below.

### **Brauner in the early Schwarz collection**

Arturo Schwarz lived in Milan – he was one of the major collectors of Dada and Surrealist art, and ran an art gallery in Milan, on Via del Gesù 17, between 1961 and 1975. Before 1961, the gallery space functioned initially as a bookstore, where the first small-scale art exhibitions took place. A large part of his collection, around 700 pieces, ended up as a donation in the Israel Museum in Jerusalem. Many of these works were displayed at the Dada and Surrealism exhibition in Budapest, 2014, including some works by Victor

Brauner<sup>8</sup>.

In March 1962, Brauner had a personal show at the Milanese gallery, most of the exhibited works being created during the 1950s, with some notable exceptions dating from the late 1930s and the 1940s. A 16-page catalogue was issued to document this exhibition, with a text written by art critic Enrico Crispolti<sup>9</sup>.

The strategy of Crispolti was to rely on extensive quotations and references related to Brauner's works. The artist's self-interpretations set the framework of the analysis, along with some previous interpretations by Sarane Alexandrian, Alain Jouffroy, and the views on Surrealism expressed by Paul Éluard and Ferdinand Alquié. The main thesis of Crispolti's text, based

8. *Dada and Surrealism. Magritte, Duchamp, Man Ray, Miró, Dalí*. Selected works from the collection of the Israel Museum, Jerusalem. Curator: Dr. Adina Kamien-Kazhdan (The Israel Museum, Jerusalem). Hungarian National Gallery, Budapest, 9 July-5 October 2014.

9. *Brauner. Galleria Schwarz, 3-23 marzo 1962: mostra personale*. Galleria Schwarz, Catalogo mensile n. 25, marzo 1962.

on Brauner's own view is that "artistic experience has an initiatory-revelatory character, and is a form of knowing of greater penetration than mere rational investigation"<sup>10</sup> – so art offers an alternative route to get to know the world. Neoarchaism, narrative character – these are some of the keywords that define Brauner's works in Crispolti's description.

The works reproduced in the catalogue mostly obey archetypal geometries – with the notable exception of *Passage à travers les zones magiques*, from 1939, that adopts the visual language of Brauner's haunting *chimères*.

More than 60 years after the exhibition, we can clearly identify the pictural language of the late Brauner: no evident masterpieces reproduced in the catalogue, but a document of an early and fruitful cooperation between curator and artist – Schwarz and Brauner.

### Alain Jouffroy and Victor Brauner

I own two copies of Alain Jouffroy's book about Victor Brauner. One of them published in 1959, the other one in 1996, and both by Fall Editions, in Paris. The 1996 edition mentions on the inner cover page that it is a revised edition, published with a new afterword. But can we see them indeed as variants of the same book? In fact, almost all of the visual material was changed between the two editions. Even if Jouffroy's text is largely the same, Brauner himself can be seen through another visual interface.

Furthermore, the two editions were conceived within radically different historical contexts. The 1959 edition begins with these words:

En cette année 1959, ou la liberté individuelle et la liberté d'expression sont de plus en plus menacées en France, en ces temps de famine poétique et de cynisme, c'est une chance exceptionnelle que d'avoir la possibilité de parler un peu longuement de Victor Brauner, dont l'oeuvre tout entière est une manifestation de liberté et d'amour<sup>11</sup>.

The 1996 edition is less concerned with the liberty of expression, but Brauner's description remains largely the same: „En ces temps de famine poétique et de cynisme, c'est une chance exceptionnelle d'avoir la possibilité de parler un peu longuement de Victor

Brauner, dont l'oeuvre tout entière est une manifestation de liberté et d'amour extrêmes"<sup>12</sup>.

40 years later, the essay stresses the "extreme" quality of Brauner's vision. Time seems to validate the fact that there really was something unusual about the activity of the painter, either in an individual sense, or as part of a group sensibility, connected to surrealism and its dissident post-war groups.

In 1959, Brauner was still alive, having almost one more decade of activity ahead of him. Jouffroy was a close friend and disciple. The authenticity of the volume is based on this close relationship. The 1996 edition is extended besides the afterword also with Brauner's biography that is much more detailed than the one published in the 1959 edition, which documented exclusively the exhibitions of the artist.

Jouffroy creates a portrait of the artist that takes on the form of an essay. The book is clearly based on discussions with Brauner, including stories about his past that he told his friends. Different periods in Brauner's creative work are identified, of which the *Chimères* from the late 1930s and early 1940s, and the *Rétractés* from 1950-1951, created in a mutual proximity, are especially valued by the author.

The afterword of the 1996 edition maintains the idea of the father figure that Brauner incorporated, being a model for the young dissidents of the surrealist group after Roberto Matta's exclusion. The novelty of the afterword's perspective is connected to the fact that Jouffroy now discusses the years spent in the proximity of Brauner more clearly as a group experience, as one of the defining friendships to which he adds at least two more, those that connected him to Matta and Jean Hélion. The singularity of Brauner shines through also in this approach, but it gets a clearer contour through comparison with other artist figures.

### Masters of the Ultra-black

Victor Brauner died in March 1966. Galleria Schwarz exhibited in Milan a new selection of his works between May 7 and 27 that year. This posthumous exhibition marked again his special relationship with the gallery owner, Arturo Schwarz.

Brauner had a specific textual genre that defined him – it was an ecstatic discourse, and there was also a certain irony about it, although for some acquaintances these texts seemed quite serious. In 1944 for example he formulated a proclamation of self-crowning (*autocoronnement*). Later, he addressed similar

10. *Ibidem*, p. 13.

11. Alain Jouffroy, *Brauner*. Le Musée de Poche, Georges Fall, Paris, 1959, p. 7.

12. Alain Jouffroy, *Victor Brauner*. Fall Edition, Paris, 1996, p. 7.

texts to some of his close friends. Arturo Schwarz was clearly included into the circle of such friends. In the catalogue of the 1966 exhibition it is included the document that attests that Arturo Schwarz is “Maître Total Et Absolu De L’Empire Ultranoir”<sup>13</sup>. The “certificate” was formulated in 1961.

The exhibition catalogue presents different series of compositions showing that Brauner was involved in this period in creating works that were strongly interconnected. The imagery was largely inspired from certain archaic cultures that created their visuality according to a two-dimensional logic. As Guido Ballo says in the catalogue: “Within ourselves we carry invisible forests, dormant prehistories. Our inner eye is always taken up with them – visions, voices, contacts flow within us in a continuous becoming; true subject-matter springs from our unconscious. We are the new primitives”<sup>14</sup>.

Although the term ‘primitive’ seems to construct a hierarchy of visual representations, we should first of all think of a descriptive term in this case, with a 20<sup>th</sup> century painter inspired by old and archaic imagery. This imagery is closely connected also to magical practice. Brauner’s self-construction as a poet-magician is largely based on and created through such visual contexts.

Another text published in the catalogue, by Emilio Tadini, recreates the atmosphere of discussions with Brauner in his studio. Brauner confesses to him: “there should be a little story in every picture”<sup>15</sup>. This account highlights the aspect that many other critics addressed: the narrative logic behind the majority of Brauner’s creations.

The 1966 catalogue documents the immediate posterity of Brauner’s reception. Many of the discussions of the forthcoming decades are already prefigured in Tadini’s and Ballo’s short texts.

### Brauner as a Guest

Just a few days before the Brauner retrospective in Timișoara, some early works by Brauner were on display in Sfântu Gheorghe, in an exhibition based

on the Ádám Kovács collection<sup>16</sup>, a dedicated art collector from Budapest, with an interest in avant-garde and surrealist art.

Among the exhibited works by Brauner, the most famous was certainly *The Poet Geo Bogza Shows His Head to the Landscape with Oil Wells* (1929). The painting, as the poet Geo Bogza himself recounted on several occasions, documents their friendship that came to an end after Brauner’s relocation to Paris. While working on the painting, Brauner stayed for a whole month in Bogza’s home in Buștenari.

An early work by Brauner, with a specific surrealist humour, the painting opened up new horizons in Brauner’s surrealist endeavours. In 1932, the painting became part of Sașa Pană’s collection, as it is mentioned in some of the recent works discussing Brauner’s works<sup>17</sup>.

Another work documents Brauner’s friendship with Ilarie Voronca, a poet with whom he “invented” the genre of pictopoetry in the journal *75 HP*. Margaret Montagne discusses this work in connection with Brauner’s premonitory obsession with torn-off eyes:

The artist has stained black ink in his eye, as if to blind him. In addition to the fact that the act of destroying vision is premonitory in Victor Brauner, we must link this personal obsession of the artist to the question posed towards the end of the 1920s: must we destroy our sight to go beyond appearances, from reality to surreality?<sup>18</sup>

Two more works are connected to Brauner’s activity as an author who cooperated with Romanian avant-garde magazines like *unu* or *Integral*. One of them is an untitled illustration published in *unu*, the other is *Puk Taylor and Hiras Kreach* (1926), which was published in the January 1927 issue of *Integral*, as an illustration to a text by Stephan Roll, and was initially part of Roll’s collection. This work also featured in the 2019 Bucharest exhibition of Brauner’s works in the Dada Gallery.

13. *Victor Brauner*. Dal 7 al 27 maggio 1966 alla Galleria Schwarz, Via Gesù 17, Milano. Galleria Schwarz, catalogo n. 64, maggio 1966, p. 6.

14. Guido Ballo, *Brauner’s message*. In: Galleria Schwarz, catalogo n. 64, maggio 1966, p. 4.

15. Emilio Tadini, *Appointment with Brauner*. In: Galleria Schwarz, catalogo n. 64, maggio 1966, p. 8.

16. *Avant-garde and surrealism. The Ádám Kovács Collection. Transylvanian Art Centre, Sepsiszentgyörgy / Sfântu Gheorghe, 16.12.2022-25.02.2023*.

17. Emil Nicolae, *Victor Brauner și însoțitorii*, Hasefer, București, 2013; Camille Morando (ed.), *Victor Brauner 1903-1966*, Arta Grafică, București, 2019.

18. In: Victor Brauner, *Victor-Victorios: Desene, gravuri, obiecte, evenimente*, Vellant, București, 2019.

Brauner's paintings and other visual artworks keep migrating from collection to collection, and in this case they help articulating the surrealist dimensions of the Kovács collection, that includes besides Brauner's works, paintings by André Masson, Marc Chagall, Lajos Vajda, Corneille and others, many of them associated with avant-garde and surrealism.

### Victor Brauner and Anton Prinner

In February 2023, I had the chance to see the exhibitions of Anton Prinner and Victor Brauner at a two days' distance in time<sup>19</sup>. The personal contacts between the two painters were already known to me<sup>20</sup>, but it was fascinating to see nevertheless the visual dialogue between the works of the two artists. They were both inspired by the iconography of androgyny, of 'neutral' representations, based on esoteric symbolism. In Prinner's case this was very much a lived experience also.

Materials from the Brauner archives<sup>21</sup> refer to Prinner on different occasions. In a letter written to his future wife, Jacqueline, Victor Brauner already mentions Prinner in August 1945: „Prinner makes a huge statue. She has not left her studio for over a month”<sup>22</sup>. (It is important to mention here also the pronoun 'she' (elle) referring to Prinner: the artist, born Anna in Budapest, 1902, adopted a male identity and the name Anton after moving to Paris in 1928. He dressed and behaved like a man in the following period, but his queer identity seems to have been known well by his fellow artists.)

In a letter written on the 10<sup>th</sup> August 1946, Victor Brauner's brother, Harry, writes about reading an article about Victor in *Vogue*. The reportage *Déracinés – Enracinés* by Savitry is dedicated to the works of Brauner and Prinner, working in neighbouring studios<sup>23</sup>. *Congloméros* by Brauner presents important similarities to the work reproduced by Prinner. Another letter by Brauner, addressed most probably to Pierre Loeb in August 1945, mentions the names of

Brassai, Prinner and Brauner as a “triangle, source of inspiration”<sup>24</sup>, documenting a close solidarity among these East Central European artists in Paris.

The autobiography of Sarane Alexandrian, the young postwar Surrealist who wrote the first monographical essay on Brauner, mentions the figure of Prinner in a close connection with Brauner:

We had a whole circle of artists to frequent in Vallauris. The strangest creature there was the sculptor Anton Prinner, a woman who passed for a man. He-she had come to Paris from Budapest in 1928 and had experienced dramatic misery, leaving him-her with a suffocating appearance. This androgynous man, with a skinny, hollow face and a gravely voice, confined to the cellar that was his-her studio, made hieratic sculptures in wood three times his-her size. One of them was entitled *Hommage à Victor Brauner*, which came as a shock to the latter, who had no idea that he had such an admirer. In fact, Prinner was even his disciple in spirit, creating statues comparable to the characters in his wax paintings, and he-she was so passionate about esotericism that he illustrated the *Egyptian Book of the Dead* with sixty-six plates. When we visited Prinner, his-her silences and terrified expressions showed how vulnerable he-she felt to the slightest ambiguous word from others<sup>25</sup>.

Indeed, Prinner's works show a genuine resemblance to Brauner's postwar works. They both tend to represent “simple, symmetrical faces, free of individual features”<sup>26</sup>. They were both inspired by esoteric traditions and by non-Western representations. Brauner's works have been rediscovered as important Surrealist works during the past decade, while Prinner's works still need more focus in the context of abstraction, Surrealism and queer visual art.

### Victor Brauner on Netflix

The story of Villa Air Bel in Marseille always seemed to me to be a story of hope, but also a story with a lot of suspense. With lives put on stop motion. Artists like André Breton, Max Ernst, Victor Brauner

19. Anton Prinner: *Le Livre des Morts des Anciens Egyptiens*, 13 January-24 February 2023, Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest; Victor Brauner: *Inventions and Magic*, February 20-May 28 2023, MNART, Timisoara.

20. Emil Nicolae, *Victor Brauner și însoțitorii*, Hasefer, București, 2013, pp. 131-136.

21. Victor Brauner, *Écrits et correspondances, 1938-1948*, Centre Pompidou, Paris, 2005.

22. *Ibidem*, p. 142.

23. *Ibidem*, p. 135.

24. *Ibidem*, p. 308.

25. Sarane Alexandrian, *L'aventure en soi*, Mercure de France, Paris, 1990, pp. 371-372.

26. Pócs Veronika, *A rejtélyes Anton Prinner*, Országút, 18 februarie 2023: <https://orszagut.com/kepzomuveszet/a-rejtelyes-anton-prinner-kiallitas-kalman-maklary-fine-arts-galeria-budapest-3983>.

waiting to cross the ocean during WWII. Some of them succeeding to do so, some of them remaining in Europe.

The Netflix mini TV series *Transatlantic*<sup>27</sup> creates stories that go beyond realities of the time, focusing on characters that worked on creating escape routes for avant-garde artists and Jewish refugees. Victor Brauner was among the artists who stayed in Villa Air Bel, but did not manage to get to the US after all. He remained in Europe, and somehow survived persecution.

The TV series portrays him according to stereotypes referring to Romanians, and as a close friend of Peggy Guggenheim. He is one of the unlucky characters of the series, belonging to the circle of those who cannot escape.

Surrealist games, surrealist parties are important for the series: they create an atmosphere of hope. André Breton is a master of ceremonies, determined to continue his artistic endeavours, and manages to escape.

Through creating *Transatlantic*, Netflix highlights one of the mythological moments of Surrealist history. Although the artists themselves (Breton, Max Ernst, Chagall and others) are secondary characters in the plot, the journalist Varian Fry is motivated to carry out his actions of saving lives by his love for art – at least that is what he says when asked to speak at a party in the Villa Air Bel. The ultimate message is in fact that one should do everything he can for those who are around and in danger – art is just the ultimate accident that brings people together in Villa Air Bel. But after all, it is a very effective accident.

### Conclusions

Scholarly works dedicated to Brauner also emerged during 2023 in a great number. They will certainly shape Brauner's image for the forthcoming decades. What I tried to collect in this essay was, beyond exact knowledge, the trace of unexpected meetings, of artistic networks and analogies that may, at their turn, redirect future discussions about the artist.

27. *Transatlantic* (TV series), 2023, Netflix: <https://www.imdb.com/title/tt15441266/>.



**Ilarie Voronca și Victor Brauner**



Victor Brauner – *Autoportret cu ochiul scos*



Victor Brauner – *Suprrealistul* (1947)



Victor Brauner – *Pasivitate politicoasă* (MNAR)



Ion Pop

## RÉCAPITULATIONS: LE SURREALISME ENTRE LA ROUMANIE ET LA FRANCE

*Abstract:*

*The present article reviews the main stages of the Romanian avant-garde on its path toward Surrealism, in relation to the Parisian Surrealist movement – from the “modern synthesis” proposed in the 1930s by the Integral group, to the circle around the magazine unu, which became increasingly receptive to the poetic practice of the French Surrealists, and finally to the “Romanian Surrealist Group”, active between 1940 and 1947.*

*Keywords: surrealism, André Breton, Ilarie Voronca, Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun.*

En 1924, lorsque André Breton lançait son *Premier manifeste du surréalisme*, l'avant-garde roumaine se trouvait en plein processus de cristallisation. Au mois de mai de cette année-là, le poète Ion Vinea, co-directeur avec l'architecte-peintre Marcel Janco, publiait dans la revue *Contimporanul (Le Contemporain)* un bruyant *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*, où des idées constructivistes-abstractionnistes côtoyaient l'iconoclastie énergique du futurisme, rappelant aussi le radicalisme Dada. L'adhésion au constructivisme était tout-à-fait explicable, car Marcel Janco s'était formé à l'école allemande du *Bauhaus* et avait publié plusieurs articles sur l'art abstractionniste dans la même revue, après avoir participé à côté de Tristan Tzara au mouvement dadaïste de Zürich. Ni le Futurisme, ni Dada n'avaient pas réussi à coaguler des mouvements artistiques dans un pays qui, après la Grande Union Nationale de 1918, se trouvait encore en pleine construction moderne, et qui n'avait pas encore une tradition culturelle assez accablante pour exiger une rupture totale. Le traducteur roumain du *Manifeste* de Marinetti, publié à deux semaines après sa publication dans le journal parisien *Le Figaro*, le 20 février

1909, admirateur de l'énergie novatrice des futuristes, remarquait néanmoins que la Roumanie n'avait encore ni de grandes bibliothèques à brûler, ni de musées surchargés à inonder. Vu, donc, le contexte socio-culturel du moment, ni les dadaïstes de Tzara, avec leur *table rase* des valeurs du passé n'avait aucune chance de s'imposer sur le terrain local, malgré les promesses des expériences poétiques du groupe de jeunes rassemblés autour de l'éphémère revue *Simbolul – Le Symbole*, en 1915 (Adrian Maniu, Ion Vinea, Tzara), suivants du modèle d'un Jules Laforgue, avec son Lord Pierrot des *Complaintes*, – qui déclarait qu'il « est l'heure e renaître moqueur » et que « tout est relatif » – et ses *Moralités légendaires* de style parodique. Le *Manifeste activiste* de Vinea exigeait, bien-sûr la chute de l'Art, « car il s'est prostitué », invitait à grands cris à « tuer nos morts » et proposait, sous le signe de « la grande phase activiste industrielle » le transfert dans les arts plastiques et dans la littérature « l'expression plastique, stricte et rapide des appareils Morse » ; on y faisait aussi l'éloge du reporter et de son appareil photo, qui devraient remplacer la peinture naturaliste et la littérature psychologique et sentimentale et déclarait que « La

Roumanie se construit aujourd'hui » . Dans les pages de la revue, Vinea publiait des poésies de jeunesse de son ami Tzara écrites en roumain, correspondait avec lui et Janco avouant toutefois sa méfiance vis-à-vis des sympathiques « fumistéries » d'un Dada considéré déjà en 1921 comme une « attitude épuisée ». Quant au surréalisme, Ion Vinea, commentant en 1925<sup>1</sup> le Manifeste de Breton, en admettait à côté du constructivisme une seconde direction artistique « qui descend dans l'inconscient mystique » et notait que Breton découvre à nos yeux les champs magnétiques de l'inspiration », avec des réserves concernant « la captation du secret de l'inspiration » sur les traces de Freud, qui menacerait ainsi, disait-il, l'inspiration même. *Contimporanul* restera attentif au mouvement français: il avait annoncé en décembre 1924 la sortie du Manifeste de Breton avec un petit résumé neutre, et publiera dans le même numéro 50-51 de décembre un fragment du manifeste *Un cadavre*, lors de la mort d'Anatole France, et dans le numéro 57-58, de 1925, la *Déclaration de janvier 1925*, suivie par la *Lettre ouverte à Paul Claudel* (no. 64, 1926). Quelques revues-satellite de *Contimporanul* – *75 HP* (octobre 1924), *Punct (Point)* (novembre 1924-mars 1925) et *Integral* (mars 1925-juillet 1928) s'étaient mises au service du même programme, exaltant le « poète-ingénieur » et son vocabulaire technique.

Mais dans ce milieu « constructiviste » c'est la revue *Integral* qui exprimera une attitude plus ferme, vis-à-vis du surréalisme, cette fois-ci de rejet, sous la plume du jeune poète Ilarie Voronca: dans un article paru dans le premier numéro de cette revue, en mars 1925, sous le titre *Surréalisme et intégralisme*, il considérait que « après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme était tardif » et repoussait « la malade désagrégation romantique surréaliste », pour lui opposer « l'ordre synthèse, l'ordre essence constructive, classique, intégral ». Sous peu de temps, dans le no. 8 de la même revue, un confrère de Voronca, Mihail Cosma (Claude Sernet) parlera déjà de l'« intégralisme » comme d'une « synthèse scientifique et objective de tous les efforts esthétiques tentés jusqu'à présent (futurisme, expressionnisme, cubisme, surréalisme etc., tout sur des fondements constructivistes »<sup>2</sup>. Le sous-titre de la revue *Integral* était, d'ailleurs, « Revue de synthèse moderne » et ce caractère de « synthèse » pourrait d'ailleurs être attribué à l'ensemble de l'avant-garde roumaine des années '20-'30. Quant au surréalisme,

il s'agissait en fait d'un accommodement progressif, d'une curiosité parfois méfiante débouchant sur une acceptation formelle qui ne fructifiait pas encore au niveau de la pratique créatrice.

La parution, entre 1928 et 1932, des 50 numéros de la revue *unu*, (*un*) sous la direction de Sașa Pană, devait confirmer cet attribut. Le bref *Manifeste* signé par celui-ci en avril 1928 affichait la volonté de continuer cette tendance de synthèse avant-gardiste, *unu* se voulait un « 76 HP », donc un suiveur de la revue *75 HP* de Ilarie Voronca, Victor Brauner et Stephan Roll, dont le seul numéro d'octobre 1924 rappelait les slogans Dada et du Futurisme mêlés à des propositions de teinte constructiviste. Dans ce petit texte quasi télégraphique de *unu*, on inscrivait aussi, à côté de Tzara, Marinetti, Arghezi, Brancusi, Théo van Doesburg, Ribemont-Dessaignes, le nom d'André Breton, sans oublier le rythme et la vitesse ni la brûlure futuriste des papperasses des bibliothèques... D'anciens militants constructivistes et intégralistes se trouvent d'ailleurs parmi le collaborateur de la nouvelle revue : Ilarie Voronca, Victor Brauner; Tristan Tzara, B. Fondane, Claude Sernet, avec des poèmes en français. Mais petit à petit et sans avouer ouvertement quelque adhésion à la doctrine surréaliste, le groupe *unu* trahira une indubitable « contamination »: les thèmes spécifiques de la réflexion surréaliste se substitueront aux exigences de l'« ordre abstrait » constructiviste, pour aboutir en 1930 à une rupture explicite avec le mouvement de *Contimporanul*. On peut lire ainsi, dans un texte polémique signé « Unu », mais écrit par Ilarie Voronca, ces phrases: « le mouvement qu'elle [la revue *Contimporanul*] voudrait représenter, le constructivisme, et dans lequel elle s'est fixée dès son apparition, est tout à fait étranger aux vues actuelles d'*unu*, qui revendique une conduite entièrement détachée de la réalité, tout à fait étrangère à l'utilitarisme constructiviste réalisé dans l'architecture, et qui agite dans les bassins du rêve les eaux des visions détachées de tout problème et de toute continuité au-delà du poème et du demi-sommeil »<sup>3</sup>. Beaucoup d'autres textes, publiés avant et après cette date, témoignent, sur un fond de réceptivité générale pour l'état d'esprit de l'avant-garde, – d'un glissement significatif vers le surréalisme; composante, il faut le dire, difficile à saisir à l'état pur dans l'alliage de cette « synthèse moderne ». Une volonté d'indépendance, fût-elle relative, avait poussé peut-être Sașa Pană vers l'affirmation, assez curieuse

1. Ion Vinea, *Le rayon invisible. Suprrealismul lui Breton*, dans *Cuvântul liber*, seria II, no. 4, 24 janvier 1925.

2. *De vorbă cu Luigi Pirandello*, dans le no. 8, 1925.

3. *Coliva lui Moș Vinea – Le gâteau de mort du Père Vinea*, dans *unu*, 1930, no. 20.

à première vue, que « le mouvement d'*unu* n'est pas de la littérature, ni un courant, ni une école littéraire: *comme le surréalisme* [c'est nous qui soulignons – I.P.]; il représente un état d'esprit »<sup>4</sup>. Parallèle donc, non pas identification ! Mais le fait que le premier repère pris en considération par l'auteur de cette note ait été le surréalisme en dit long sur l'emprise réelle que celui-ci exerçait sur le groupe roumain. Cela se voit d'ailleurs un peu partout dans les articles, les essais apparentés au poème en prose, les notes polémiques à l'adresse de la littérature « officielle », qui seront peu à peu remodelés dans un sens proche au surréalisme. Les insuffisances de l'esprit positiviste, du poète-ingenieur et chimiste des mots, « le peu de réalité » devaient être compensés par l'imagination et le rêve. Somme toute, les poètes du groupe *unu* se définissent en tant que « rêveurs définitifs » – pour reprendre la formule d'André Breton –, après avoir constaté, comme Voronca, que « le monde réel est trop restreint pour nos possibilités de création et d'invention »<sup>5</sup>. Les termes d'*inspiration* et de *révélation* se trouvent réhabilités, dans une perspective qui, à la différence de l'idéal collectiviste de souche futuriste et constructiviste, met l'accent sur la séparation orgueilleuse du poète isolé « sur le rocher aride du rêve », affichant son « rictus de révolte et de dégoût » vis-à-vis du « confort » bourgeois étranger à toute gratuité et prisonnier de « l'état de veille » (Voronca, l'article cité). Voronca avait annoncé d'ailleurs très tôt une telle attitude. Car en plein « intégralisme », dans un petit poème en prose daté 1926 et publié dans la revue *unu* en 1928 il avouait avoir choisi « parmi toutes les NATIONS, l'imagi-NATION »<sup>6</sup>. Boutade qui n'est pas une exception, car dans la revue *Integral* on pouvait lire des notes comme celles-ci : « Le poète communie avec Dieu. Sa voix a des réverbérations de l'au-delà »; « Pareil à Jeanne d'Arc, le poète entend des voix »<sup>7</sup>. La « chère imagination » de Breton s'allie toujours au rêve, lorsqu'il s'agit d'opposer aux « conventions » et aux « formules » figées du langage une perspective libératrice. C'est toujours Voronca, qui, à la recherche d'une solution d'art et de vie qui contredise l'inertie des conventions, écrira que: « bientôt, au-dessus de toutes les racines arrachées, les eaux du rêve arriveront

4. *Aquarium*, dans *unu*, 1931, no. 39.

5. I. Voronca, *Poeme în aer liber de Stephan Roll – Poèmes en plein air de Stephan Roll*, dans *unu*, 1929, no. 13.

6. I. Voronca, *Ora 10 dimineața – Dix heures du matin*, dans *unu*, 1929, no. 6.

7. I. Voronca, *Note despre poem si antologie – Notes sur le poème et l'anthologie*, dans *Integral*, 1927, no. 13-14.

en blancs torrents et les apparitions accompagnées de formules et de lois seront emportées dans le précipice »<sup>8</sup>. Pour Sașa Pană, le rêve est « le complément de l'homme réveillé », « la seule réalité que personne ne peut nous voler »<sup>9</sup>.

Le titre d'un important article, signé par le jeune Geo Bogza dans le no. 34/1931 de la revue *unu*, *La réhabilitation du rêve*, vaut tout un programme, à situer dans l'immédiat voisinage du surréalisme. Car, dans son interprétation « le rêve est l'âme de la réalité », dans le sens qu'il constitue, d'une part, un agent essentiel de subversion de la réalité soumise aux limites des conventions de la vie bourgeoise (« J'aime les rêves parce qu'ils sont subversifs. Car ils taraudent la chair et retablissent les immanences d'une justice cynique ») et, par ailleurs, parce que le rêve « découvre une substance qui *complète* la réalité, qui la dynamise et transgresse toutes les interdictions d'ordre rationnel: « seul le rêve échappe à tout contrôle, il est la seule des cascades intérieures sur laquelle la perfidie de l'éducation n'a pas pu étendre la loi de « comme il faut ». Il est aussi « une permanente effervescence de l'imprévu, le seul poulain folâtre d'un troupeau de possibilités enchaînées par la raison ». A la fois « intensément thérapeutique et intensément corrosive », sa substance aurait subi un processus de décadence dans le monde bourgeois, dont les individus se trouvent incapables de « saisir la beauté d'une manière convulsive » – d'où la nécessité urgente d'une « réhabilitation du rêve ».

On peut facilement identifier dans ces propos les échos du premier manifeste de Breton. A l'instar d'autres surréalistes, Bogza vise, en fin de compte, la confusion de l'*écrit* et du *vécu*, et c'est dans ce sens qu'il pense à une « anthologie du rêve raconté d'une manière simple, sans aucun métier, un rêve étant beau par sa substance même, qui ne doit être altérée par aucun style ou fantaisie créatrice ». Une telle façon de voir les choses est intimement liée à l'attitude anti-conventionnelle de l'avant-garde est son aspiration vers l'authenticité de l'expression poétique. Avant tout, ce qui compte pour le poète c'est la *tension* de l'esprit, le *conflit*, la *révolte*, « l'exaspération créatrice » : « Notre emploi de l'encre est une tragédie éloignée de toute velléité de faire de la littérature. [...] Plus que le désir de la réalisation dans le chant, le fondement de la poésie est la révolte [...]. L'écriture est une action en panique. C'est comme une fuite désespérée à la recherche de l'air, sur une planète à l'atmosphère raréfiée. Un

8. I. Voronca, *Poeme în aer liber*, article cité.

9. S. Pană, *Inima de pică – Le cœur de pique*, dans *unu*, 1931.

spasme et un grincement de dents de chaque instant »<sup>10</sup>. Une « lucidité corrosive », qualifiée aussi de « délirante » (« car toutes les lucidités non-asservies sont délirantes ») devaient caractériser ce « modernisme » (Bogza ne prononce jamais le mot *surréalisme* !) / sa poésie n'enregistre aucune influence de la dictée automatique, elle se veut ancrée sur la « plan primaire » de la sensation, d'un réalisme brutal, refusant toute « transfiguration ». Il deviendra, d'ailleurs, plus tard un des grands reporters roumains.

Par contre, un poète comme Ilarie Voronca pourra être qualifié par un critique de ces années-là de « milliardaire des images », car ses poèmes, par exemple *Ulysse* (1928), *Incantations* (1931) ou *Patmos* (1933), traduiront en pratique ses réflexions sur la poésie définie comme une « voie lactée d'images ». En 1929 il publie dans la revue *unu* un essai intitulé *A doua lumină – La seconde lumière*, où il parle de « a partie révélatrice du hasard », des « harmonies éveillées par l'accidentel », de « l'éclair de l'image »; du « mouvement imprévu, un tressaillement dans le sommeil, révélateur » – toutes des formules rappelant en quelque sorte « le stupéfiant image » du *Traité du style* d'Aragon – mais sans recourir pour autant à la dictée automatique proprement dite et gardant encore des formes traditionnelles comme le vers alexandrin, le sonnet, au milieu des poèmes où son imagination flamboyante et spectaculaire se déployait avec une exceptionnelle énergie. Le simultanisme de son époque constructiviste se trouvait en ce moment largement dépassé. Dans la même direction, mais sans avoir sa force d'expression, le suivaient des camarades tels Stephan Roll et Sașa Pană. Vers le début de la troisième décennie, des signes d'engagement politique de la revue *unu*, qui finira son parcours en 1932 à son 50-ème numéro, pourront être remarqués dans les prises de positions de Gheorghe Dinu (le vrai nom de celui qui signait sous le pseudonyme Stephan Roll) que avait adhéré au parti communiste, fait l'éloge de l'Union Soviétique et renie son passé avant-gardiste, passant du côté de l'autre avant-garde, celle du prolétariat. Ilarie Voronca, attaqué par lui parce qu'il avait publié ses *Incantations* à une maison d'édition « officielle », Cultura Națională, avait été exclu du groupe *unu* en novembre 1931. Gheorghe Dinu écrira, sous ce nouveau drapeau, un texte extrêmement dur contre le surréalisme, qualifié de « fausse avant-garde », les surréalistes français deviendront « des magnifiques décadents », représentant un « bourgeoisisme artistique

»<sup>11</sup>. Refusant un engagement politique précis, Geo Bogza publiera dans le numéro unique de sa revue *Viața imediată / La vie immédiate*, de décembre 1933, un important manifeste, *La poésie que nous voulons faire*, signé aussi par ses jeunes disciples Gherasim Luca, Paul Păun et le peintre Perahim, où il déclarera que « la poésie se meurt d'être trop poésie », rejetait la « poésie de cabinet » attentive aux seuls effets formels, et exigeait une sensibilité accrue face aux drames de l'histoire contemporaine.

Le temps du groupe *unu*, avec ses pas encore assez timides vers le surréalisme, était passé, est c'est seulement en 1940 qu'un « Groupe surréaliste roumain » fut fondé par Gellu Naum et Gherasim Luca, rentrés à Bucarest à cause de la guerre, après un bref séjour dans la capitale française. Avec Virgil Teodorescu, Paul Paun et Dolfi Trost, ce groupe sera très actif, dans une sorte de clandestinité, pendant les années de guerre et à l'exception de Gellu Naum, qui avait publié en 1936 un premier recueil de vers surréalistes, *Le voyageur incendiaire*, ils seront vraiment visibles entre les années 1945-1947, date, celle-ci, de l'interdiction du mouvement par le régime communiste sous occupation soviétique. Une brochure-manifeste signée par Gellu Naum, Paul Păun et Virgil Teodorescu – *Critica mizeriei – Critique de la misère* – tenait à marquer la séparation polémique de leurs devanciers de *unu*, accusés d'avoir limité leur activité à la « préoccupation seulement formelle, seulement poétique », tandis que la révolte surréaliste dépassait l'image poétique » et visait une « libération de l'expression humaine sous toutes ses formes », une « libération totale de l'homme », – d'où les qualificatifs de leur activité de « confuse » et « réactionnaire ». Même les deux autres membres du groupe surréaliste Gherasim Luca et D. Trost, sont critiqués pour s'être distancés de l'esprit du mouvement « au profit d'un mysticisme toujours plus accentué ».

Ces derniers avaient publié la même année, en français, un bruyant manifeste, sous le titre *Dialectique de la dialectique*, présenté comme un « message adressé au mouvement surréaliste international » et « particulièrement à André Breton », sous le signe de la détresse provoquée par l'isolement des années de guerre, se proposant de faire connaître les résultats des expériences roumaines dans l'espace du mouvement. Il n'hésitait pas de signaler, de la même manière pathétique, « certaines erreurs qui se sont glissées à l'intérieur même du surréalisme », parmi lesquelles

10. Geo Bogza, *Exasperarea creatoare – L'exaspération créatrice*, dans *unu*, 1931, no. 34.

11. Gh. Dinu, *Sugestii înaintea unui proces – Suggestions navant un procès*, dans *unu*, 1932, no. 45.

« les déviations artistiques », « le risque de faire du surréalisme un mouvement artistique », « l'emploi mimétique des techniques inventées par les premiers surréalistes » frisant le maniérisme et la transformation en des « techniques esthétiques et abstraites ». Tout cela, vu comme autant d'obstacles sur la voie d'un mouvement qui devrait préserver intact son dynamisme révolutionnaire, de « maintenir le surréalisme ans un état continuellement révolutionnaire ». Il s'agissait d'une révolution permanente, d'écho apparemment trotskyste, appuyée sur des arguments hégéliens (on y invoque « une position dialectique de permanente *négation* et de *négation de la négation*), on fait appel à des grandes notions philosophiques telle « la position matérialiste (léniniste) du relatif-absolu et du hasard objectif », sous-entendant des repères freudiens (proposition d'un homme libéré des complexes d'Œdipe), car on parle à la fois de « la puissance dialectique et matérialiste du surréalisme », de « cette négation de la négation dirigée par le délire le plus inexprimable », du « relatif-absolu de tous nos désirs » et du « désir de désirer », sans omettre « la société divisée en classes »...

Un tel amalgame conceptuel aurait pu désespérer le chef parisien du mouvement, dont on empruntait néanmoins l'idée de la puissance transformatrice de l'amour – voir *L'amour fou* – rangé parmi les moyens révolutionnaires décisifs, associé, non sans étonner, à la lutte des classes, car on préconisait, ni plus ni moins, un « amour dialectisé et matérialisé » en tant que « méthode révolutionnaire relative-absolue que le surréalisme nous a dévoilée » ! On parlait du « magnétisme érotique comme notre support insurrectionnel le plus valable » et de ... « l'érotisation sans limites du prolétariat », capable d'assurer « un réel développement révolutionnaire » ! ... Et, à l'extrême des extrêmes, on se soulevait même contre « les influences contrariantes de la biologie humaine ou l'indifférence abstraite de la cosmologie » ... C'était – on le voit assez clairement – un programme maximaliste, hyperbolique dans ses fins et dans sa rhétorique, à fort caractère utopique. On affirmait, par conséquent, une « position non-œdipienne » supposant la libération des « complexes ancestraux » découverts par Freud. Ce sont des idées exprimées par les deux auteurs aussi dans d'autres ouvrages, comme *Inventatorul iubirii – L'inventeur de l'amour* suivi par *La mort morte* de Gherasim Luca, dont le thème central était celui de l'amour transfigurateur, dans la perspective duquel « tout était à réinventer » et où « la position non-œdipienne de l'existence » trouvait un commentaire insolite. Ses proses poétiques de *Un lup văzut printr-o lupă – Un*

*loup vu à travers une loupe, Vampirul pasiv – Le vampire passif*, des ouvrages écrits en roumain pendant la guerre et publiés en 1945, font preuve d'un tempérament et d'une imagination enflammés, le goût de la mise en scène ludique, parfois burlesque, d'un discours exalté, à la fois grave, ironique et caricatural, dont le protagoniste emprunte les masques alternatifs du clown et les visages de cauchemar gothique, rappelant aussi les sarcasmes « sataniques » du Maldoror ducassien, le goût du simulacre, de l'artifice, un penchant maniériste par l'ingéniosité et le choque des associations d'objets et d'images, de fantaisie et des projections oniriques. Le tout vise un « état permanent de disponibilité » ; un réseau de possibilités » déclenché par n'importe quel objet, un anti-naturalisme radical (« partisan acharné des crimes contra la nature »), constructions de décors de peinture métaphysique rappelant De Chirico, espaces hantés, châteaux envahis par des fantômes, silhouettes spectrales, femmes-médiums, amour somnambulique, luxuriante flore exotique, plantes carnivores, forêts en flamme – une suite infinie d'images merveilleusement inquiétantes... Les accents politiques sont aussi présents – on parle à nouveau d'une révolution nécessaire, sous des étendards marxistes détournés vers une vision onirique du monde : « La réalisation relative-absolue des désirs au milieu de la société contemporaine saisie à la frontière de ses propres contradictions, est la seule qui nous met en contact avec la société sans classes et cette première dose de liberté objective que nous arrachons par l'invocation systématique du hasard favorable, par la provocation soutenue de nos attributs médiumniques latents, par la détermination forcée des déterminantes révolutionnaires et par une perpétuelle effraction sur le monde extérieur »... On pourrait ajouter ici les réflexions du même genre sur l'*objet* dans lequel on projette les désirs cachés, du hasard appliqué aussi au monde concret, concentré dans cette formule de « l'objet objectivement offert à un objet »...

Dans le cadre du Groupe surréaliste roumain, une œuvre de premier plan est aussi celle de Gellu Naum, déjà mentionné avec son *Voyageur incendiaire* de 1936, qui annonçait un poète d'envergure, proposant lui aussi une vision burlesque, de « comédie onirique », mettant en cause toute convention poétique. Il se déclarait, à cet égard, « infecté par la littérature », ironisait la « poétisation » artificielle du discours, exprimait sa haine contre la « théorie », proposait même la « crétinisation du langage » comme retour à une naïveté première, en opposant la « poésie » à la « littérature ». *Medium* (1945), un livre qui comprenait aussi des insertions de réflexions programmatiques d'inspiration surréaliste,

évoquait la femme voyante et médium, la femme fée, se plaçait dans un état d' « attente active », de tension de l'esprit aux aguets des révélations du hasard objectif dans lequel pouvait se cristalliser un objet investi par les désirs de l'homme, spéculait sur la « lycanthropie » des objets, sur l'objet trouvé, l'apparition de « fantômes », dans un étrange univers onirique, avec des espaces hantées, à l'atmosphère crépusculaire... Cet univers imaginaire sera étendu dans sa prose poétique du livre *Castelul orbilor – Le château des aveugles* (1946) où reviennent les spectres, un monde de l'au-delà également féerique et angoissant. Son œuvre poétique, très riche, se situe aussi dans le sillage surréaliste – voir *Vasco de Gama, Le couloir du sommeil, La liberté de dormir sur un front*, imprimés entre 1938-1947, où les grands thèmes de l'imaginaire surréaliste sont développés d'une manière audacieuse, originale, évoluant plus tard avec les poèmes d'*Athamor* (1968) vers un langage presque hermétique, concentré. Jusqu'à sa mort, en 2001, ses vers ont conservé le goût de l'insolite, la recherche d'un merveilleux toujours équivoque, miracle et cauchemar confondus, découverts dans les faits de chaque jour, d'apparence insignifiante. (Voir *L'autre côté, La sœur fontaine, Le feu noir, Le rivage bleu, La face et la surface* ; le « rhoman » *Zénobia*.) Durant le même intervalle de temps des poètes comme Paul Păun et Virgil Teodorescu avaient publié quelques livres en roumain : V. Teodorescu – *Les fourrures de l'océan* et *La Bouteille de Leyde* (1946) ; Paul Păun – *Marea Palidă – La grande Pâle* (1945) ; D. Trost – *Vision dans le cristal* et *Le profil navigable* (proses oniriques, 1945) ...

A l'exception de Gellu Naum, les autres membres du groupe bucarestois étaient présents avec de textes écrits en français dans la série de *Cahiers « Infra-Noir »* – telle la prose poétique de Virgil Teodorescu (*La Provocation*), celle de Paul Păun (*Les esprits animaux, La conspiration du silence*) ; Gherasim Luca, – *Le secret du vide et du plein, Amphitrite*, et notamment le poème *Passionnement*, qui inaugure d'une manière spectaculaire sa brillante carrière de poète de langue française. On y trouve aussi des textes collectifs comme *Éloge de Malombra* et *Le sable nocturne*. Parmi les pratiques du groupe il y avaient des textes poétiques composés ensemble, on appelait au jeu du « cadavre exquis »...

Sous l'égide de *l'Infra-Noir* a été ouverte une exposition d'art surréaliste en 1946, accompagné d'un catalogue signé par tous les membres du groupe surréaliste. Des « cubomanies » de Gherasim Luca rappelant le hasard des collages Dada, des dessins de Paul Păun, des objets surréalistes... D. Trost théorisait sur la « négation concrète de la peinture » ; dans ses essais

du *Profil navigable*, par l'application de l'automatisme psychique pur.

Essayant de contacter André Breton, on lui a envoyé trois lettres en 1946, restées sans réponse comme le manifeste *Dialectique de la dialectique*, qui lui était adressé en 1945. Elles reprenaient les idées principales de *Dialectique de la dialectique*, rappelant le danger de voir le surréalisme transformé en courant artistique, surtout de peinture et de poésie, assimilé par le « commerce culturel », de créer une « confusion artistique » et aussi politique, qui le faisait « perd(re) ses limites après avoir perdu ses frontières ». A l'encontre de ces déviations, les bucarestois invoquaient « l'époque du bureau de recherche » où le surréalisme était a-littéraire et apolitique, et envisagent une sorte de retraite générale du champ de l'action directe et concrète contre l'état présent de choses, dans un monde frustrant et décourageant, qui ne donnait plus aucune chance à ce genre d'engagement contre « la domination des forces matérielles ». Il est vrai que, malgré son langage révolutionnaire enflammé, avec l'appel au matérialisme dialectique et à la lutte des classes, le manifeste des Luca et Trost laissait déjà assez d'espace aux spéculations fortement marquées par des aspirations chimériques et trahissant le penchant des auteurs vers une vie plutôt rêvée qu'affrontée d'une manière réaliste aux réalités concrètes (tendance âprement critiquée même à l'intérieur du groupe par le confrère Gellu Naum dans son pamphlet *Inventatorii banderolei (Les inventeurs de la banderole)*<sup>12</sup>, l'ambiguïté des formules utilisées ne pouvant pas cacher un certain côté de gratuité ludique, tant la surenchère conceptuelle et discursive était spectaculaire.

Selon toutes les apparences, c'est surtout les réflexions et le style de Paul Paon qui s'est imposée cette fois-ci, car on y retrouvera certaines de ces pages dans sa prose poétique *La conspiration du silence* (1947), qui paraîtra à Bucarest dans la série des « cahiers Infra-Noir ». Sa perspective par excellence poétique sur cette révolution spirituelle à accomplir est concentrée ici dans une phrase comme celle-ci, qui exprime le noyau d'une rêverie dont il va parler jusqu'assez tard, dans ses réflexions bien plus étendues de sa prose poétique *La Rose parallèle* (1975) : « Nous pensons à la conspiration de l'amour et du silence, à leur redoutable complicité : à tout ce qu'il y a d'invincible, d'inaltérable dans le noir et dans l'infra-noir de nos cœurs et dans celui des objets qui nous attendent dans le silence amoureux de

12. Voir Gellu Naum, *Teribilul interzis (Le terrible interdit)*, București, 1945.

la crainte. Le silence des auteurs, silence des génies – la retraite générale du surréalisme de toute activité artistique, politique, etc. (ces cadres, ces moyens limitants qui ne peuvent qu'emprunter leurs formes et finalement leurs buts à tout mouvement qui s'en sert), même si nous devons y perdre la plupart de nos suiveurs.// Et l'amour – en ce qu'il a de commun avec la poésie et la révolution – la magie pratique du désir<sup>13</sup> ». A son tour, l'invocation de hasard objectif, déjà largement présente dans *Dialectique de la dialectique*, reçoit un accent nouveau, mis sur son extension en tant que pratique collective (« la pratique obstinée et aveugle, anonyme et collective du hasard objectif ») ainsi que le projet fantasque de « l'érotisation révolutionnaire et permanente du monde, de l'inconnu ».

A ce point, il est à remarquer que le « prolétariat » disparaissait du processus de l'« érotisation » transformé » à cette heure-ci en action générale, que « l'inconnu » fait son apparition, dans le champ de la réflexion et qu'on parle du « passage de l'écriture automatique à celle de « l'automatisme magique de l'action ». Du coup, l'engagement dans la pratique sociale, de l'action concrète, sort affaibli sinon éliminé au profit d'une démarche quasi-exclusivement poétique agissant sur le terrain glissant et incertain de l'imagination créatrice. Le qualificatif de « politique » est, par conséquent, transféré dans l'espace d'une action *sui generis*, en dehors des règles traditionnellement consenties de l'intervention sur le plan social, car il est question tout de suite d'un... « sur-anarchisme » en tant que « seule attitude politique compatible avec le surréalisme » ! Une sorte donc de trotskisme poético-onirique... Il est évident que ce genre de réflexions se projettent sur un fond de « désarroi » reconnu comme tel, de grande déception, même de désespoir devant l'horizon obscurci par tant d'incertitudes et de craintes générées par l'actualité immédiate qui ne promettait rien de bon pour l'humanité.

Maintenant, si on revient à André Breton et à ses textes exemplaires aussi pour les militants roumains, on constate que, d'une part, les *Prolégomènes...* dont ses adeptes roumains affirment avoir pris connaissance à peine au début de 1946, se trouvaient pratiquement à la proie de mêmes angoisses quant à l'avenir du mouvement dont ils avaient néanmoins suivi les méandres dans son rapport avec la gauche marxiste. Les prises de position des années '30, avec le passage de *La Révolution surréaliste* au *Surréalisme au service de la Révolution*, avait déjà eu – on l'a vu – des échos

significatifs dans les derniers numéros de la revue *unu (un)* de 1932.

Mais ils avaient connu aussi assurément la conférence tenue par Breton en 1935 à Prague sur *La position politique de l'art*, où la question de l'engagement politique des artistes avait été sérieusement soumise à la réflexion critique. Et il faut noter en passant que Breton y avait invoqué la création d'un « mythe collectif » dépassant la perspective simplement individuelle de l'artiste, s'appuyant sur la technique de l'automatisme psychique, à la fois contestataire des vérités admises et révélateur des profondeurs de la sensibilité humaine. En juin 1935 le même Breton, bien qu'ayant témoigné ses sympathies de gauche et sa croyance au matérialisme historique, ne cédait an rein sur le problème de la liberté d'esprit de l'écrivain, « contre toute falsification de droite ou de gauche » – voir son *Discours au congrès des écrivains* et, quelques mois plus tard, la déclaration collective *Du temps que les surréalistes avaient raison*, encore plus critique à l'adresse de la politique culturelle soviétique... Or, les *Prolégomènes...* poussaient encore plus loin le doute regardant tout engagement limité d'ordre politique et social, au profit d'un engagement plus large au service de la condition humaine reconnue comme étant de plus en plus précaire et incertaine.

Il faut noter aussi que Breton se souvient de sa sensibilité à part pour les « sciences occultes », l'alchimie et la magie, car il parle ici à nouveau d'un « certain retour qui s'opère au cours de cette guerre à l'étude de la philosophie du Moyen Âge aussi bien que des sciences maudites (avec lesquelles un contact tacite a toujours été maintenu par l'intermédiaire de la poésie « maudite ») »<sup>14</sup>.

On peut donc comprendre que même avec le retard mentionné, Breton ait accueilli avec un intérêt particulier la présence du groupe surréaliste roumain, au moins avec le texte poétique intitulé *Le sable nocturne*, assez éloquent pour les intentions de ses auteurs, même si l'installation de l'espace silencieux et noir ainsi décrit n'a pas été pratiquement réalisée. (On n'oublie pas que dans le cadre de l'exposition et dans son catalogue, deux autres artistes d'origine roumaine étaient néanmoins présents – Victor Brauner et Jacques Hérold). *Le sable nocturne* offrait en effet une sorte d'illustration des attentes inquiètes de l'homme jouant une sorte de colin-maillard – selon l'expression de Jacqueline Chénieux-Gendron – avec

14. André Breton, *Prolégomènes...*, dans *Manifestes du surréalisme*, édition citée, p. 169.

13. *L'Infra-Noir...*, ed. citée, pp. 379-380.

ses semblables et avec les objets environnants chargés de tensions érotiques, découverts à tâtons dans un noir qui se voulait en même temps l'expression d'une nuit intérieure chargée de tous les frissons imaginables, baigné dans le mystère de l'obscurité, et à peine ouverts à l'inconnu, glissant dans une fluidité de matériaux qui associe poétiquement, d'après la lecture de l'essayiste, le quatre éléments fondamentaux de la physique traditionnelle, la terre, l'eau, l'air et le feu.

Si on confronte les textes roumains et ceux de Breton, on peut constater une remarquable unité de vision sur les problèmes que les surréalistes de l'époque tenaient le plus au cœur. Il est évident que le groupe de Bucarest a eu et continuait à avoir sous les yeux et dans la mémoire les principes de base de la doctrine bartonienne dont ils avaient suivi en permanence les métamorphoses dans le temps.

Bien plus jeunes que leur grand modèle, ils apportaient dans le champ de la réflexion théorique du mouvement une frénésie à part, avec l'enthousiasme des néophytes et un « maximalisme » et un radicalisme d'apparence « jacobine ». Des idées et des suggestions éparses dans les écrits de Breton, parfois à peine esquissées, reçoivent chez eux des échos spectaculaires, ils les embrassent avec un enthousiasme d'idéalistes impénitents et comme impatientes de voir prendre corps leurs projections imaginaires. Et ils arrivaient en fin de compte à s'ériger dans une sorte de mémoire active inlassable des promesses doctrinales du surréalisme, comme si le « pape » Breton, connu par son intransigeance, avait eu quand-même besoin d'être aiguillonné de temps en temps afin de ne pas oublier ses grands engagements. C'était, il faut le dire, une attitude assez osée, sinon une impertinence de la part de ces jeunes des Portes de l'Orient, comme celle d'autrefois du « métèque » Tzara, accueilli, on le sait, avec beaucoup de méfiance par le même Breton au temps du Dada parisien. Bien plus tard, ils auront la grande satisfaction de lire ces phrases d'André Breton qui, dans le texte inaugural du catalogue *Le surréalisme en 1947*, se rapportait aux pages ici publiées par les membres du Groupe Surréaliste Roumain: « Selon l'heureuse formule de nos amis de Bucarest, « la connaissance par la méconnaissance » demeure le grand mot d'ordre surréaliste »<sup>15</sup>.

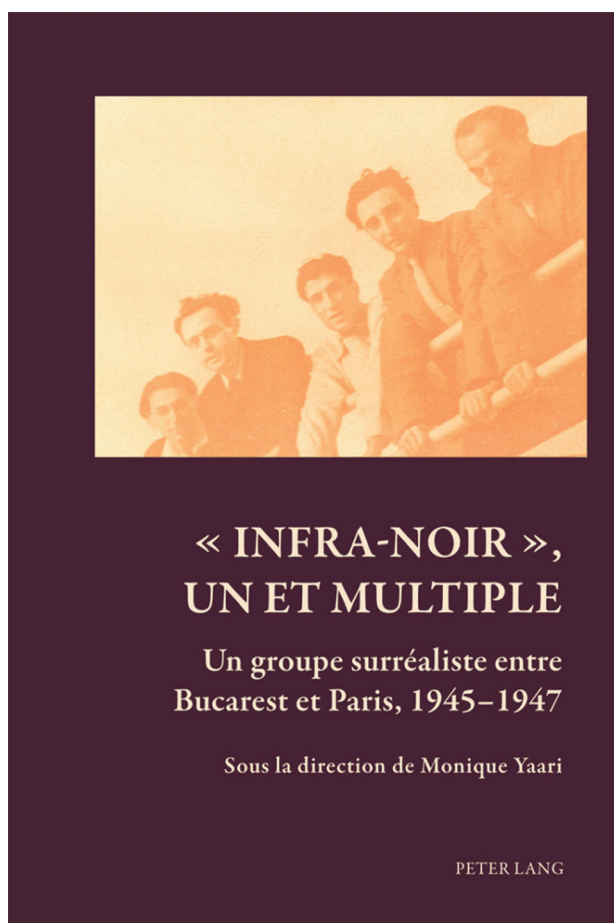
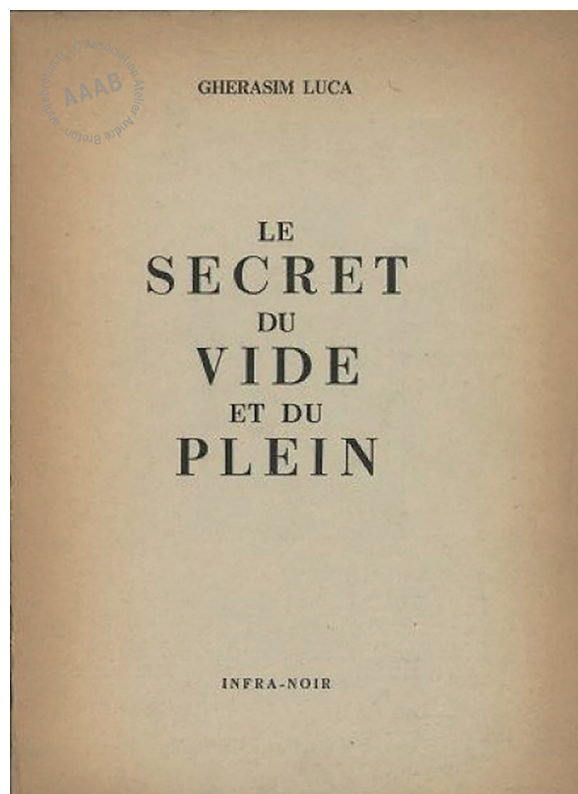
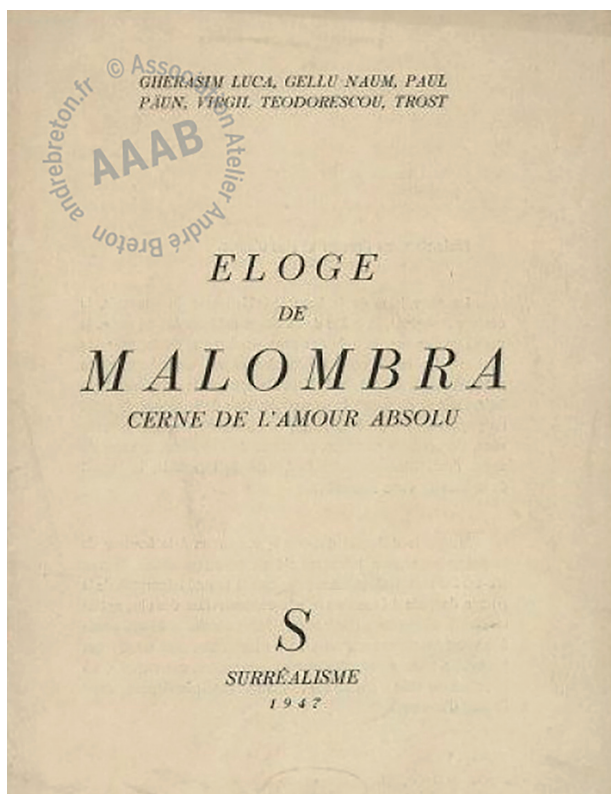
Le syntagme auquel Breton faisait référence envoyait à la prose à la fois poétique et à caractère de manifeste intitulée *Le sable nocturne*, signée par Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et D. Trost, celle-ci exprimant leur dernière prise de position avant d'être frappés d'interdiction par les nouvelles autorités communistes installées sous contrôle soviétique dans leurs pays. Il faut préciser que cette référence était une sorte de réponse tardive aux messages qui lui avaient été envoyés par les surréalistes roumains depuis 1945.

Vaincu sur le terrain de la « connaissance », autrement dit sur le plan de l'action concrète sur la marche de l'histoire, il se réfugie dans le territoire compensatoire de la fiction poétique, du *jeu*, par lequel ils cherchent de solutions de communication, provoquent le « hasard objectif », inventant des cérémonies du *don* des objets investis subjectivement par les tensions du désir.

Parler de « l'automatisme magique de l'action » comme dans la lettre de novembre '46, s'était se donner l'illusion qu'un jour viendrait où tous les hommes arriveraient à vivre poétiquement, à avoir un « comportement lyrique »... L'interdiction de leurs activités poétiques par le régime communiste stalinien en train de s'installer ne feront que justifier la retraite de tout autre engagement que celui au service de la seule révolution... poétique.

De son côté, Breton a dû se contenter lui aussi de rester un « rêveur définitif », et le fait d'avoir privilégié « la connaissance par la méconnaissance » proposée par ses adeptes de Bucarest en renonçant à toute autre forme d'engagement « sectaire », en dit long sur les déceptions vécues à travers le temps. Comme les grands romantiques d'autrefois (Novalis, par exemple), il ne peut regagner le sentiment ou la conscience du Tout avec majuscule que dans le rêve et grâce à la « chère imagination » réparatrice. Les messages qui lui sont envoyés de Roumanie ont eu peut-être au moins la fonction d'un *memento*, d'un rappel de quelques idées directrices de sa pensée qui lui étaient retournées, pour ainsi dire, en ricochet, en échos augmentés jusqu'à la limite du délire imaginatif, débouchant en pleine utopie.

15. Voir André Breton, *La clé des champs*, Editions J. J. Pauvert, 1967, pp. 139-140.



Dan Gulea

## « L'ACTE SURRÉALISTE LE PLUS SIMPLE » OU RIVAGES DU SURRÉALISME

*Abstract:*

*Autour des lectures du Second Manifeste du Surréalisme (1929-1930) de Limbour, Desnos, Camus, Queneau et leurs circonstances polémiques.*

*Keywords: acte surréaliste, rupture, intransigeance, réplique, polémique, révolte, conformisme*

Ayant pour but de régler quelques affaires de politique plutôt littéraire (les tangences du communisme et du surréalisme), de proclamer et inaugurer l'occultation du surréalisme, de justifier une fois de plus les réjections des divers surréalistes du groupe, *Le Second Manifeste du Surréalisme* (1929-1930) est paru premièrement en décembre 1929, dans la revue *La Révolution Surréaliste* ; le même mois est publié le « roman » de Max Ernst, *La Femme 100 Têtes*, précédé par un « Avis au lecteur » de Breton. Une première conséquence du manifeste peut être la parution, juillet 1930, du premier numéro de la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution*, la continuatrice de *La Révolution Surréaliste*.

Les répliques adressées au *Manifeste* ne s'attardent pas : *Un cadavre*, paru le 15 janvier 1930, c'est une première lecture pamphlétaire du *Second manifeste*, signée par douze surréalistes exclus auparavant, comme Robert Desnos, Georges Limbour, Georges Bataille, Jacques Prévert, Raymond Queneau et autres.

La réponse de Breton c'est la systématisation « Avant/ Après », publiée en février 1930, intégrée plus tard dans le corpus du *Second Manifeste*, dans la publication en volume (juin 1930). Dans ce tract, Breton tout simplement oppose sur deux colonnes les déclarations (sur sa personne) de Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Limbour, Jacques Baron, Roger Vitrac – en moments différentes, la plupart environ 1924 (« avant », quand ils faisaient « acte de surréalisme absolu », selon le verdict du *Manifeste du Surréalisme*<sup>1</sup>) et 1930 (« après » la publication du *Second Manifeste*).

Ainsi, *Un cadavre* est d'abord une réplique visant l'ensemble surréaliste, les orientations indiquées par Breton, une énorme volonté de vengeance s'attaquant à la personne de l'auteur. Une note distincte **revient à**

1. André Breton, *Manifeste du Surréalisme. Poisson soluble*, Editions Du Sagittaire chez Simon Kra (Imprimerie Sainte-Catherine, Bruges, Belgique), Paris, 1924, p. 42.

un seul signataire : Georges Limbour, poète et prosateur. Il figure avec des annonces dans la revue *La Révolution surréaliste* pendant 1925, pour son recueil de poésie *Le Soleil bas* (avec des eaux-fortes par André Masson) ; il est aussi l'auteur des contes de *L'Illustré Cheval Blanc* (1930), symbole évident de la surréalité conçue de manière romantique, le *Cheval à Venise* (titre d'un de ces contes) en montre l'inadéquation et ses conséquences.

Limbour occupe une place intéressante dans l'ensemble de la réponse de Breton – tous les auteurs y sont cités, dans la section « Après », avec des phrases extraites du pamphlet *Un cadavre* ; seul Limbour, bien qu'il ait signé le tract, est cité au moyen de quelques lignes plutôt tirées de correspondances.<sup>2</sup> Une façon pour Breton d'admettre une certaine justesse du message publié dans *Un cadavre* ?

Car Limbour est le seul auteur de la réponse *Un cadavre* à reprocher à Breton « le plus simple acte surréaliste ». Le manifeste relance des phrases qui seront maintes fois controversées pour le mouvement surréaliste : « L'acte surréaliste le plus simple, disait Breton, consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir ainsi avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon »<sup>3</sup>.

C'est un vieil écho du *Manifeste* de 1924, du complexe d'idées de la revue *La Révolution surréaliste*, exprimé quelques années plus tôt : « On m'a beaucoup reproché dernièrement de telles défaillances et, tout d'abord, de ne pas agir de façon plus conforme à mes idées. Comme si, répondant au premier appel de celles-ci, obéissant à l'impulsion la plus fréquente et la plus forte que je subisse, il ne me restait pas qu'à descendre dans la rue, revolvers à poings, et... l'on voit ce qu'il adviendrait »<sup>4</sup>.

On peut y ajouter certaines visions de « La femme 100 têtes » d'Ernst, sur le nom de « Perturbation, ma

sœur », qui sait comment « Chaque émeute sanglante la fera vivre pleine de grâce et de vérité »<sup>5</sup>, la page du roman montrant une belle de jour assise à son lit au milieu d'une révolte impliquant des soldats et des civils dans la ville ; l'« Avis » de Breton lance une question-prémisse, sur « la formation d'une âme », « au jour révolutionnaire » ; ainsi, l'âme « a besoin d'être frappée lourdement par la vue du sang, les cérémoniaux blancs et noirs, l'angle de quatre-vingt-dix degrés du printemps ».

Limbour écrit une « Lettre », où fait quelques commentaires du texte, en citant la phrase sur « l'acte surréaliste le plus simple » et ajoutant : « (Monsieur Breton ferait mieux de dire : consisterait, et admirez ce pluriel de revolvers et de poings ; il en *aurait* au moins quatre). En effet, qu'il est simple cet acte ! Et quel dommage que nos surréalistes soient si compliqués ! Mais en outre ici, l'action surréaliste ne me semble guère compatible avec l'action communiste. Le vieil anarchiste Montmartrois reparaît sous le doctrinaire communiste et lui souffle le plus flagrant acte dans discipline qui puisse se commettre vis-à-vis du parti : le plus vain et le plus dangereux »<sup>6</sup>.

Le discours de Breton est constitué par des « bouffons affirmations » en cherchant « se retrancher derrière Panaït Istrati – car il n'aime pas la solitude ». La mention d'Istrati dans le *Second Manifeste* – et la réplique de Limbour – s'inscrivent dans le contexte de la prise publique de la position du romancier sur le mensonge public définitoire pour l'Union Soviétique (il s'agit de l'article « L'affaire Roussakov ou l'U.R.S.S aujourd'hui », octobre 1929), regardée avec méfiance par Breton.

Une différence entre la revue et le volume est due à une note insérée par l'auteur dans la publication du livre, interprétable comme une réponse, c'est vrai, indirecte, à Limbour – mais directe pour le groupe *Un cadavre* : « cet acte que je dis le plus simple, il est clair que mon intention n'est pas de le recommander entre tous parce qu'il est simple et me chercher querelle à ce propos revient bourgeoisement à tout non-conformiste pourquoi il ne se suicide pas, à tout révolutionnaire pourquoi il ne va pas vivre en U.R.S.S. À d'autres ! La hâte qu'ont certains de me voir disparaître et le goût naturel que j'ai de l'agitation me dissuaderaient à eux seuls de débarrasser si vainement le 'plancher' ».

2. Supposition de Marguerite Bonnet, in : André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Marguerite Bonnet avec, pour ce volume, la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Pléiades, Gallimard, Paris, 1988, p. 1626.

3. André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, Paris, 1965, p. 78.

4. André Breton, « Le Bouquet sans fleurs », *La Révolution surréaliste*, no 2, première année, 15 Janvier 1925, p. 24, consulté sur gallica.bnf.fr le 2<sup>nd</sup> mai 2024. V. aussi André Breton, *Œuvres complètes*, éd. citée, p. 896 et p. 1595.

5. Max Ernst, *La Femme 100 têtes*, « Avis au lecteur » par André Breton, Editions du Carrefour, Paris, 1929, p. 83.

6. Georges Limbour, « Lettre », dans *Un cadavre*, 1930, p. 2.

Une autre réplique est celle de Robert Desnos, déjà présent dans le pamphlet *Un cadavre* avec « Thomas l'imposteur », où joue le rôle fantomatique de Breton (« j'étais André Breton »), lui reprochant une certaine nécrophagie littéraire, le profit réalisé sur le suicide :

Je me suis repu de la viande des cadavres : Vaché, Rigaut et Nadja que je disais aimer. Crevel, sur la mort de qui je comptais bien pour me servir m'a enterré de ses propres mains et a fienté, avec justice et tranquillité, sur ma charogne et ma mémoire [...] Je me croyais Dieu [...] Je simulais tout : l'amour, la poésie, le goût de la révolution...

Desnos revient en son propre nom avec un *Troisième manifeste du Surréalisme* (mars 1930) y insérant une pertinente définition du surréalisme :

Moi qui ai quelque droit à parler de surréalisme, je le déclare ici, le surréel n'existe que pour les non-surréalistes. Pour les surréalistes, il n'y a qu'une réalité unique, entière, ouverte à tous. » Une interprétation de l'« acte le plus simple » peut-être lue dans une précipitation pamphlétaire : « Bourgeois plus que personne, il a le mot de Révolution à la bouche non parce qu'il lui vient du cœur, mais parce que le morceau est trop dur à avaler pour son faible gosier, que son estomac fragile le vomit. Breton est le type du personnage qui vit sur l'idée de révolution et non sur l'acte<sup>7</sup>.

Etant donné que « la première fonction de l'art, de la littérature, soit celle de *déranger* »<sup>8</sup>, dans l'histoire « classique » du surréalisme de Maurice Nadeau, « l'acte plus simple » est un tel signe d'intransigeance. Ainsi, « [le surréalisme] suppose une rupture radicale avec le monde tel qu'il nous est donné, par exercice d'une violence constante et universelle. Si le surréalisme repose sur un dogme, c'est bien celui de *la révolte absolue, de l'insoumission totale, du sabotage en règle* [...] Du même coup, Breton refuse tous les parrainages, tous les morts que les surréalistes se sont plus autrefois à reconnaître comme des précurseurs : Rimbaud, Baudelaire, Poe, Rabbe, Sade »<sup>9</sup>.

7. Robert Desnos, *Troisième manifeste du Surréalisme*, dans : Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, suivi de *Documents surréalistes*, Seuil, Paris, 1964, p. 309.

8. Maurice Nadeau en dialogue avec Ion Pop, dans : *Ore francheze (Heures françaises). 1973-1977*, Spandugino, coll. Distinguo, București, 2024, p. 285.

9. Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, coll. « Points »,

La lecture d'Albert Camus de « l'acte le plus simple » survient en 1951, après la publication d'un « Avertissement pour la réédition du second manifeste », en 1946, où l'auteur du *Seconde Manifeste* reconnaissait une certaine mise pamphlétaire de son côté : « je souhaite que de soi-même il [le temps] ait corrigé, fût-ce jusqu'à un certain point à mes dépens, les jugements parfois hâtifs que j'y ai portés sur divers comportements individuels tels que j'ai cru les voir se dessiner alors ».

Camus a difficilement conçu *L'Homme révolté*, un aperçu universel de la révolte, englobant la religion (Caïn), la philosophie (surtout, Nietzsche) et l'histoire (le terrorisme et ses variantes d'état). La littérature a aussi des analyses attentives du roman et de la poésie, incluant « Lautréamont et la banalité » et en discutant directement le cas du surréalisme (« Surréalisme et révolution »).

Après avoir associé l'auteur de *Maldoror* au conformisme et à l'inauthenticité, Camus caractérise le surréalisme de la même manière :

Le surréalisme [...] a choisi comme héros Violette Nozière<sup>10</sup> ou le criminel anonyme de droit commun, affirmant ainsi, devant le crime lui-même, l'innocence de la créature. Mais il a osé dire aussi, et ceci est le mot que, depuis 1933, André Breton doit regretter, que l'acte surréaliste le plus simple consistait à descendre dans la rue, revolver au poing, et à tirer au hasard dans la foule. À qui refuse toute autre détermination que celle de l'individu et de son désir, toute primauté, sinon celle de l'inconscient, il revient en effet de se révolter en même temps contre la société et la raison. La théorie de l'acte gratuit couronne la revendication de la liberté absolue [...] Que signifie en effet cette apologie du meurtre, sinon que, dans un monde sans signification et sans honneur, seul le désir d'être, sous toutes ses formes, est légitime ?<sup>11</sup>.

Breton réagit promptement, la même année, dans l'article « Sucre jaune » – titre inspiré par Isidor Ducasse, dont le moto se prononce sur le brûlement du « canard de la doute », en ajoutant du « sucre

Paris, 1964, p. 124.

10. Condamnée pour parricide en 1934, elle est le sujet d'un tract signé par plusieurs surréalistes ; trente années plus tard, la justice française prononcera la réhabilitation de Violette Nozière.

11. Albert Camus, *L'Homme révolté* (1951), Gallimard, coll. Idées NRF, Paris, 1963, chap. « La poésie révoltée », pp. 105-124.

jaune »<sup>12</sup> ; le texte est publié initialement comme une lecture critique des lignes sur Lautréamont qui feront partie de *l'Homme révolté*.

Premièrement, le titre de l'article de Camus, « Lautréamont et la banalité », « apparaîtrait à lui seul comme un défi » ; puis, à la caractérisation de Lautréamont faite par Camus, qu'il « met en avant l'éternel alibi de l'insurgé, l'amour des hommes », Breton répond stylistiquement : « le mot 'alibi' est affreux : il est du vocabulaire de la répression. Celui qui parle ainsi se range brusquement du côté du pire conservatisme, du pire 'conformisme' »<sup>13</sup>. L'analyse de Camus est schématique (« on n'avait encore rien écrit sur Lautréamont d'aussi sommaire, d'aussi dérisoire »), sans consistance, car « il ne veut voir en Lautréamont qu'un adolescent 'coupable' qu'il faut que lui – en sa qualité d'adulte – il morigène ».

« Révolte et conformisme I » est la réponse de Camus à l'article de Breton sur Lautréamont, chapitre de *l'Homme révolté* :

Je traite en effet dans une partie de mon livre, *L'Homme révolté*, des aspects nihilistes de la révolte tels qu'on peut les trouver dans les grandes œuvres de ce temps, de Sade aux surréalistes [...] Et loin que je conclue à l'exaltation du conformisme ou de la résignation, l'essentiel de mon effort est de démontrer que ce nihilisme, dont nous sommes tous solidaires, au moins en partie, est générateur de conformisme et de servitude, et contraire aux enseignements, toujours valables, de la révolte vivante [...] Il est donc frivole de courir m'accuser, toutes affaires cessantes, de conformisme<sup>14</sup>.

« Révolte et conformisme II » est une nouvelle réponse aux insinuations de Breton publiées sur la forme d'un dialogue avec Aimé Patri, dans *l'Arts* : « J'avais pris les outrances surréalistes pour ce qu'elles étaient, des cris désordonnés qu'une jeune et légitime révolte poussait aux quatre coins du monde »<sup>15</sup>. C'est une reformulation des idées de l'essai camusien :

12. Repris in : André Breton, « Sucre jaune », *Flagrant délit*, J.J. Pauvert éditeur, coll. Libertés, Paris, 1964 (une description de la collection, dernière couverture : « la littérature de combat de tous les temps et toutes les tendances »). La polémique se déroule dans les pages de l'hebdomadaire parisien *Arts : beaux-arts, littérature, spectacles* / directeur : Georges Wildenstein ; rédacteur en chef : Raymond Cogniat, octobre-novembre 1951.

13. *Ibidem*, pp. 130-131.

14. *Actuelles II (chroniques 1948-1953)*, Gallimard, coll. NRF, Paris, 1953, pp. 40-41.

15. *Ibidem*, pp. 44-45.

Si j'ai dit, ce que je continue à croire, que depuis 1933, M. Breton devait regretter certaines de ses déclarations, ce n'était nullement, comme le veut son inlassable susceptibilité, pour l'amalgamer à l'aventure hitlérienne, c'était en hommage à la colère et à l'indignation que je lui ai connues devant les atrocités qui ont commencé à ce moment d'ensanglanter l'Europe.

Camus clôt donc cette polémique, peut-être déterminée par la vague des contestations de son essai, *L'Homme révolté*, qui commence à s'élever. Mais il observe une susceptibilité dont il se délimite : le surréalisme ne peut pas être « amalgamé à l'aventure hitlérienne ».

De même, Raymond Queneau veut établir une délimitation – mais d'un autre ordre ; dans *Philosophes et voyous (II)*<sup>16</sup> il formule quelques commentaires sur « l'acte simple » de Breton. Il faut dire que, pour un auteur comme Queneau, formé à l'école surréaliste des années 1920, dont la signature figure dans le pamphlet *Un Cadavre* (sur une certaine fable, « Dédé », où « André Breton/ le doigt dans le trou du cul/ signa un pacte avec le diable »), les philosophes et les voyous s'opposent au bourgeois, au conformisme – mais aussi aux surréalistes et aux nazis, de même qu'à tout personnage « sérieux » de la vie sociale, et à tout militant. Pour expliquer « le problème affreusement délicat du surréalisme », Queneau tient à préciser qu'il a « repris des relations fort amicales, avec Breton, et me suis déclaré plein de reconnaissance pour le surréalisme, et que ceci soit bien dit qu'il n'y a là nulle intention polémique, mais recherche ».<sup>17</sup>

« L'acte surréaliste le plus simple » de Breton devient chez Queneau « l'acte surréaliste le plus valable », un des « Actes SS ». La série paradigmatique de l'acte « le plus simple » comprend pour l'auteur de *Cent Mille Milliards de Poèmes* d'autres gestes environ 1930 – « où Péret en taxi à cinq heures du matin, voyant des ouvriers criait : 'à bas les travailleurs', où il semblait de bon ton de laisser tomber une allumette tison dans le revers du pantalon d'un bonhomme, où Prévert

16. Texte écrit pour *Le temps modernes* de Sartre, comme la suite d'une intervention parue vers 1951, reconstruite selon les manuscrits et publiée en 1992 ; v. Emmanuel Souchier, « Philosophes et voyous, ou 'l'engagement' mis entre parenthèses », in *Littérature*, no 86, mai 1992, pp. 15-21.

17. Raymond Queneau, *Philosophes et voyous (II)*, in *Littérature*, no 86, mai 1992, p. 4 et suivantes ; v. aussi [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_86\\_2\\_1541](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_86_2_1541) (consulté le 12 mai 2024).

adorait faire peur aux vieillards, ou Leiris se réjouissait parce qu'un homonyme avait pissé dans une voiture d'enfant, où moi-même trouvais qu'il n'y avait rien de plus réconfortant que ce fait divers : un homme a les pieds sectionnés par un train, on le porte sur l'autre voie, un second convoi lui tranche la tête ».

Épater le bourgeois – un programme de l'avant-garde qui étudie la jonction de la vie et de l'imaginaire, ayant des formes particulières pour les surréalistes :

Il nous paraissait extrêmement recommandable – pourquoi le cacher ? – de bousculer les mutilés, de cracher sur les bébés, quant aux femmes enceintes et aux curés... On comprend bien évidemment, que c'était là réactions prétendues légitimes (je souligne légitimes) contre l'exploitation bourgeoise d'une sensibilité bêtasse créée par elle – la bourgeoisie – pour voiler des drames plus graves, plus essentiels.

Une question est suffisante pour que le texte soit oublié parmi les manuscrits : « Mais comment discerner cela des pitreries, tortures et extravagances hitlériennes ? ».

« L'acte surréaliste le plus simple » a donc une bibliographie complexe, qui dépasse l'histoire littéraire envisagée comme regroupement d'écrivains, et met en évidence les limites du surréalisme à travers la composition *in progress* du *Manifeste* – Breton ajoutant des notes et modifiant un texte maniable pendant presque une année entière (1929-1930), voire davantage, si l'on considère l'*Avertissement* de 1946. En dépassant l'entourage (ex)surréaliste, la réponse stylistique de Breton aux objections de Camus découvre un autre rivage du surréalisme, auquel s'ajoutent les justifications en marge du journal intime de Queneau, restées inédites jusqu'à la fin du dernier siècle.

Paul Cernat

## SUPRAREALISM ȘI (ANTI)PSIHIATRIE LA ANDRÉ BRETON

*Abstract:*

*The present study seeks to reexamine Surrealism – particularly the French movement – from the perspective of the history of medical ideas, a field rarely explored in Romanian scholarship. Breton's neuropsychiatric background, his relationships with neurologists such as Joseph Babinski, the Surrealists' positions on psychiatry and anti-psychiatry, and their views on the art of the mentally ill are examined within a broader cultural framework – one that also includes the Romanian Surrealists – through reference to bibliographic sources in the medical field and to writings by persons closely associated with the movement.*

*Keywords: surrealism, psychiatry, anti-psychiatry, alienation, art*

Comentarii autohtoni ai suprarealismului n-au acordat de regulă atenție legăturii sale originare cu istoria ideilor medicale; în primul rând cu psihiatria, nu doar cu psihanaliza freudiană și postfreudiană (Otto Rank, Alfred Adler, Carl Gustav Jung, Wilhelm Reich ș.cl.), cu metamorfozele sale lacaniene sau „schizanalitice” (cf. Gilles Deleuze & F. Guattari)<sup>1</sup>. Și, nu

1. După cum s-a observat în repetate rânduri, suprarealismul pare să urmeze mai multe faze în relație nu doar cu psihanaliza, ci și cu diferite modele psihiatrice. În anii '20, e orientat preponderent asupra automatismului psihic și a formelor isteriei. Treptat, modelul care se impune va fi dat de paranoia; metoda „paranoiacritică” a lui Salvador Dalí, singurul suprarealist apreciat realmente de Freud, va fi nu doar teoretizată, ci și utilizată în artele vizuale. Câteva decenii mai târziu, ideile „antioedipiene” ale Grupului Suprarealist Român din anii '40 – mai exact: ale lui Gherasim Luca și D. Trost, teoreticienii săi *en titre* – vor stimula, între alte surse, perspectiva „schizanalitică” și „antioedipiană” a lui Gilles Deleuze & Felix Guattari din *Capitalisme*

în ultimul rând, cu antipsihiatria. Între excepțiile care confirmă regula: Michael Finkenthal, în monografia despre D. Trost, creatorul „grafomaniei entopice”, și în volumul despre Grupul Infra-Noir. Prin comparație cu exegeza franceză a grupării, o atare indiferență intrigă și deconcertează. Fără a avea nici pe departe pregătirea unui psihiatru, psihanalist sau psiholog, mi se pare importantă examinarea cât mai adecvată a demersului suprarealist, cu atât mai mult cu cât formația profesională a liderului său a fost una psihiatrică, iar mizele mișcării – (psiho)terapeutice. Faptul că Breton a abandonat medicina în favoarea artei (a poeziei, cu precădere), văzând în cea urmă din o terapie mai eficientă decât psihanaliza însăși, expresie a umanității celei mai

*et schizophrénie*, vizând „transformarea schizofreniei ca proces în forță efectiv revoluționară”. Schizofrenia devine (în termenii lui Susan Sontag) o „boală-metaforă” a epocii postbelice, iar mișcările antipsihiatrice asociate contraculturii occidentale din anii '60 datorează mult suprarealismului.

integratoare, mai libere și mai autentice, poate chiar o fuziune poetică între credință și știință, e de natură să ne facă să ne întrebăm suplimentar asupra implicațiilor acțiunii sale. Căci dacă „teoria pierde omenia” (după expresia lui Gellu Naum), arta – un anume tip de artă – are șanse să o salveze și să o elibereze.

În descendența mai vechilor relații între literatură și psihologie, augmentate, la finele secolului XIX, de teoriile degenerescenței ereditare, deturnate antiburghez de naturalismul lui Zola & Co, descoperirea inconștientului a deschis noi teritorii revoluțiilor artistice și controverselor medicale într-o Europă post-victoriană marcată de epuizarea vechii aristocrații, de refulările și nevrozele clasei de mijloc și de subversiunile anarho-nihiliste; stimulată decisiv de ideile lui Freud și Marx, „revoluția suprarealistă” inițiată de André Breton a beneficiat masiv de cercetările secolului anterior privitoare la arta alienaților (de la „părinți reformatori ai psihiatriei moderne” precum Philippe Pinel și Benjamin Rush, via Cesare Lombroso și Rogues de Fursac, la Emil Kraepelin și Hans Prinzhorn), au venit la momentul oportun pentru un mental colectiv marcat de traumele și decompresiile aduse de Primul Război Mondial. Ar fi o lungă discuție de purtat în privința felului în care medicina occidentală oficială din secolul XIX – și – din prima jumătate a secolului care a urmat a fost mobilizată politic (cu argumente ținând de apărarea „civilizației” și a „sănătății sociale”) împotriva curentelor ideologice și artistice antisistem care traversează Romantismul și cultura *fin-de-siècle*; conflictul dintre psihiatria „clasică”, denunțată drept formă de control represiv, și diferitele forme de antipsihiatrie (sau de „umanizare” a terapiilor) oferă chiar prin intermediul artiștilor indicii importante în privința fenomenelor politice și culturale care vor duce, finalmente, la prăbușirea „vechii Europe.”

În România nu a existat, în schimb, nicio preocupare serioasă a filo-suprarealiștilor de la *unu* pentru neuro-psihiatrie și pentru psihanaliză. Ar fi probabil inutil să căutăm prea multe relații între primul val suprarealist autohton și suprarealismul francez: cel dintâi a fost un mimetism superficial, în care specializarea lui Sașa Pană ca medic militar nu avea nimic de-a face cu formația de alienist a lui Breton; publicarea în revistă a unor versuri plate semnate de pacienți de la Spitalul Mărcuța precum Petre Popescu-Poetul are mai curând datele unei puerilități teribiliste, iar textele unor Sașa Pană sau Geo Bogza vădesc un amestec de entuziasm și rezervă față de „orizonturile deschise de psihanaliză”; note cu adevărat caracteristice găsim doar în extraordinara proză psihică și „clinică” a lui M. Blecher

(student medicinist la Paris în momentul declanșării tuberculozei sale osoase). Abia ideile grupului suprarealist român din anii '40 (în special D. Trost și Gherasim Luca) merită aprofundate în sensul amintit. Însă la „centenarul” apariției primului manifest al Suprarealismului merită, cred, să ne oprim mai mult asupra formației genitorului și patronului francez al acestui mare curent mondial. Cu atât mai mult cu cât „ideologia” sa are ca punct de plecare studierea fenomenelor psihice în relație cu sistemele de represiune și control.

Nu mult după *Primul Manifest...* apărea în *La Révolution Surréaliste* (nr. 3, april 1925, p. 19) fulminanta *Lettre aux Médecins-Chefs des asiles de fous*, semnată de Antonin Artaud, Robert Desnos și ex-dadaistul Théodore Fraenkel (fost coleg de liceu cu Breton, medic militar în timpul Primului Război Mondial, devenit între timp șef de laborator la spitalul Bretonneau din Paris), cu un caracter antipsihiatric vădit. Sub titlul *An Historical Vignette: Surrealism and Anti-Psychiatry*, revista britanică *Bulletin of the Royal College of Psychiatrists* va comenta, după 60 de ani, scrisoarea în cauză ca pe un „simptom” mai general, iar doi ani mai târziu, în același *Bulletin...*, Patrick Bracken<sup>2</sup> (Senior Officer in Psychiatry la Cork Regional Hospital) avea să rezume activitatea lui Breton sub semnul antipsihiatriei, subliniind totodată importanța experiențelor suprarealiste pentru psihiatria modernă. Articolul său (*Surrealism and Psychiatry*) menționează „omagiul adus lui Freud” din volumul *Les Vases Communicantes* și se oprește mai mult asupra culegerii *L'Immaculate Conception* a lui Breton și Éluard – experiment nosologic explorând relația dintre creativitatea poetică și cinci forme de psihopatologie sugerate de studiile lui Emil Kraepelin (experimentul, amintește Bracken, a fost primit cu simpatie în *Annales Médico-Psychologiques* de mai mulți specialiști, între care Jacques Lacan – simpatizant *à outrance* al curentului). Nu e uitată metoda „paranoiatică” a lui Salvador Dalí (1933), anticipată de Lacan în teza sa de doctorat publicată în 1932 (*De la Psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*). Meritul major al suprarealiștilor ar consta, potrivit lui Bracken, în valorificarea terapeutică a viselor și halucinațiilor prin intermediul propriilor metode artistice de eliberare a inconștientului, considerate mai eficiente decât psihoterapia. Un deceniu mai târziu, Jean-Philippe Catonné și Michel Gauthier-Darley atrăgeau atenția, într-un text intitulat *Surréalisme et Psychiatrie: notes sus quelques travaux et*

2. Patrick Braecken, *Surrealism and Psychiatry*, în *Bulletin of the Royal College of Psychiatrists*, no. 10, april 1986.

*documentes*, că influența suprarealiștilor asupra anti-psihiatriei postbelice (David Cooper, Timothy Leary etc.) n-a fost suficient evidențiată: „On n'a peut-être pas insisté sur le part qui revient à André Breton et Antonin Artaud dans les sources du mouvement anti-psychiatriques des années soixante-dix, sa générosité et ses excès”<sup>3</sup>.

Într-un text revelator din 1948, *L'Art des fous, la clé des champs*<sup>4</sup>, Breton susținea cu entuziasm ideile artistului elvețian Jean Dubuffet despre *arta brută* (cu ocazia expoziției organizate la Galeria Portes d France din Paris de Michel Ragon: *Art brut, naïvisme et littérature*), pledând pentru valorizarea artei „celor considerați alienați mintal și internați în clinici psihiatrice”. Breton aderă, de asemenea, la ideile unui „remarcabil articol” al lui Joseph-Marie Lo Duca (*L'Art et les Fous*) care – valorificând abundant „opera capitală” a lui Hans Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken* (1922) – sublinia „libertatea absolută”, eliberată de constrângeri raționale, a artei schizofrenicilor – similare celei a „primitivilor”; de un „interes imens”, consideră Lo Duca, întrucât trece dincolo de înțelegerea obișnuită a artei. Sunt citate și autorități medicale în domeniu: de la Marcel Reja (din studiul *L'Art chez les fous*, 1905) la amintitul Prinzhorn (care face inclusiv ierarhii estetice în rândul poezilor alienați pe care-i studiază), și de la Gaston Férdiere la Jacques Lacan. Liderul suprealist își reia, cu aces prilej, acuzele la adresa creștinismului și raționalismului, vinovate în opinia sa de perpetuarea prejudecăților stigmatizante la adresa alienaților; căci, dacă în Antichitate sau în culturile Orientului maladia mentală era privită adesea ca o iluminare, Evul Mediu creștin vede în ea o pedeapsă divină și o posedare diabolică, solicitând exorcismul, iar raționalismul scientist îi desăvârșește opera cu mijloace proprii, căutând să o elimine din societate prin control represiv. Concluzia „paradoxală” a lui Breton e că arta celor catalogați bolnavi psihic constituie un „rezervor de sănătate morală”, eliberată de toxinele constrângerilor sociale. În fapt, Breton găsește în artă (brută, naivă etc.) cel mai bun argument în favoarea anti-psihiatriei.

Să recitim celebra definiție a Suprealismului dată de Breton în primul manifest din 1924, publicat ca prefață a volumului *Poisson soluble*: „Surréalisme:

automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale”<sup>5</sup>. E o definiție *psihiatrică* deturnată artistic, o tehnică operativă de eliberare mentală – prin intermediul artei – de sub orice formă de autoritate impusă, fie ea morală, politică, estetică sau științifică. Primele investigații medicale privitoare la posibilitatea obținerii unei scriituri automate sunt, altfel, sensibil mai vechi decât experimentul din *Les Champs Magnétiques* (1919) al lui Breton și Philippe Soupault (studiul lui Leon M. Solomons și Gertrude Stein, *Normal motor automatism*, desfășurat în cadrul laboratorului psihologic al Universității Harvard, datează din 1896)<sup>6</sup>. Ele trebuie plasate pe terenul preocupărilor – comune în epocă – pentru arta alienaților mintal.

Știm că Breton a fost, în timpul Primului Război Mondial, medic alienist la Centrul neuropsihiatric din Saint-Disier, unde se inițiasă și în psihanaliză. Discipol al lui Raoul Achille Leroy (cu care va practica și neurologia și care-l va îndemna să scrie o teză despre delirul de interpretare), pasionat de scrierile lui Charcot, Kraepelin și mai ales Freud, se va dedica studierii isteriei și schizofreniei. Jacques Vaché, poetul rănit pe front căruia îi datorează „descoperirea” suprealismului, a fost nu doar prietenul și confidentul, ci și pacientul său. Backgroundul psihiatric rămâne însă insuficient explorat. Despre relația-cheie cu neurologul franco-polonez Joseph Jules François Félix Babinski (discipol, și el, al lui Charcot, ca și Freud, Gilles de la Tourette sau compatriotul nostru Gheorghe Marinescu), au publicat un studiu incitant (*Neurology and Surrealism: André Breton and Joseph Babinski*) neurologii olandezi Joost Haan, Peter S. Koehler și Julien Bogousslavsky<sup>7</sup>, de unde preiau o parte a informațiilor de mai jos. Cei trei opinează că Babinski (celebru, între altele, pentru brevetarea anosognoziei –incapacitatea pacienților neuropsihiatrici de a-și conștientiza boala – și pentru descoperirea „reflexului plantar” al tălpii ca modalitate de testare a anomaliilor cerebrale) ar putea fi

3. Jean-Philippe Catonné și Michel Gauthier-Darley, *Surréalisme et Psychiatrie: notes sus quelques travaux et documents*, *Raison présente*, no 120, 1996, p. 59.

4. Articol apărut inițial în *Les Cahiers de La Pléiade*, 1949 no. 6, dec.-jan. 1948-1949, reluat în André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

5. André Bréton, *Manifeste du surréalisme* (1924), reluat în *Manifestes du surréalisme*, Folio Essais, Gallimard, 2014, p. 36.

6. L. M. Solomons, & G. Stein (1896). *Normal motor automatism*. *Psychological Review*, 3(5), 492-512

7. Joost Haan, Peter S. Koehler and Julien Bogousslavsky, *Neurology and Surrealism: André Breton & Joseph Babinski* în *Brain. A Journal of Neurology*, nr. 135, 2012.

responsabil de abandonarea medicinei în cazul lui Breton, după 1919. Cu Babinski<sup>8</sup>, viitorul „Papă al Suprarealismului” a lucrat o vreme la spitalul din La Pitié, lângă Salpêtrière, cel dintâi dedicându-i, în 1917, lucrarea sa fundamentală despre isterie (*Hystérie-Pithiatisme Et Troubles Nerveux d'Ordre Réflexe en Neurologie de Guerre*, scrisă în colaborare cu Jules Froment, profesor agregat la Spitalul din Lyon), unde viziunea excesiv neurologică a lui Charcot, implicând supradiagnosticarea, era amendată prin termenul de „pitiatism” (afecțiunea fiind tratabilă prin persuasiune sugestivă doar după un diagnostic diferențial, cu eliminarea oricăror tulburări cerebrale de natură organică). În perioada activității sale, neurologia – unde, asemeni lui Charcot, a adus multiple contribuții de prim-ordin – va fi recunoscută ca disciplină de sine stătătoare în raport cu psihiatria. Breton a avut, încă din studenție, nu doar contribuții promițătoare, ci și ambiții profesionale în domeniu, după cum o vădesc scrisorile către T. Fraenkel; dovadă studiile – desfășurate împreună cu Leroy – asupra unor pacienți care nu știau că e război sau preocuparea pentru „halucinațiile liliputane” (termen brevetat de Leroy, care apare în volumul poetic bretonian *L'Air de l'Eau* din 1934). Fără a fi numit, descoperitorul reflexului plantar cutanat e prezent la finele *Primului manifest...* prin descrierea metodei sale de examinare (ca exemplu de automatism mental): „J'ai vu à l'œuvre l'invention du réflexe cutané planétaire; il manipulait sans trêve les sujets, c'était tout d'autre chose qu'un «examen» qu'il pratiquait, il était clair qu'il ne s'en fait plus à aucun plan. De-ci de-là, il formulait une remarque, lointainement, sans pour cela poser son épingle, et tandis que son marteau courait toujours”<sup>9</sup>. În 1928, Breton și fostul său coleg de la Medicină, Louis Aragon (acum tovarăș de luptă suprarealistă) semnează

8. Relațiile cu unii dintre scriitorii epocii sunt notorii. Babinski a fost unul dintre neurologii importanți, discipoli ai lui Charcot – alături de Edouard Brisaud și Paul Sollier - care l-au tratat pe Marcel Proust (astmatic fiind, acesta își suspecta un AVC cu afazie, ca în cazul mamei sale) și totodată medicul care i-a anunțat decesul; tatăl lui Marcel, doctorul Adrien Proust, avea preocupări serioase în studiul maladiilor neurologice și l-a recomandat pe fiul său ca pacient lui E. Brissaud (îi va scrie, între altele, și o prefață la o lucrare de specialitate). În ce-l privește pe Breton - potrivit lui Michel Sannouillet (*Dada à Paris*) acesta ar fi redactat volumul *Le Coté de Guermantes II* în calitate de colaborator ocazional la Gallimard, probabil la recomandarea lui Soupault (care era prieten cu Proust și l-a pus în relație cu nou-înființata revistă *Littérature* a încă dadaștilor Aragon și Breton).

9. André Breton, *Manifeste...*, ed. cit., pp. 59-60.

un text dedicat „cincantenarului isteriei”<sup>10</sup> („cea mai mare descoperire poetică de la sfârșitul secolului 19”), în care dedesubturile inavuabile ale psihiatriei, traduse prin abuzurile sexuale comise de medici asupra pacienților, sînt devoalate cu cruzime complice. Cei doi sunt chiar de părere că „dezmembrarea conceptului de isterie” s-ar fi consumat deja. Referirile la Babinski („omul cel mai inteligent care s-a dedicat chestiunii”) îi aparțin, cel mai probabil, lui Breton, care, convins că isteria nu e o afecțiune patologică, ci un „mijloc suprem de expresie”, apreciază considerațiile mai vechi ale neurologului („Cînd o emoție umană e sinceră, profundă, nu mai e loc de isterie”) și le contrapune, sarcastic, celor emise de el în 1917, când, „sub deghizamentul deplorabil al pitiatismului, isteria își reintră în drepturi”. Să fie oare despărțirea de medicină a lui Breton și o reacție în fața „re-raționalizării” acesteia, în condițiile în care aversiunea față de raționalismul burghez – legitimată de experiențele războiului – devenise sinonimă cu cea față de „represiunea” clinicilor, iar „iraționalismul” artei suprarealiste, confirmat de producțiile alienaților, îi apărea drept ultimă tehnică de eliberare a umanului în lumea modernă?<sup>11</sup>

Câteva decenii mai târziu, într-o notă de subsol la ediția din 1962 a cărții *Nadja*<sup>12</sup>, Breton își va exprima,

10. Aragon, Breton, *Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)*, în *La Révolution Surréaliste*, no. 11, 15 mars 1928, reluat în Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme suivie de Documents Surréalistes*, Seuil, Paris, 1964, pp. 284-286.

11. Potrivit lui Haan, Koehler și Bogousslavsky, lecturile neuropsihiatrice ale lui Breton, alături de preocuparea constantă pentru elementele psihotice (mania, paralizia generală, delirul, demența precoce, mutismul), mai mult decât pentru isterie, ar fi avut o influență decisivă asupra definirii suprarealismului: „The emphasis upon automatic writing in the early 1920s suggests that the surrealists wanted to parallel aspects of the hysteric's and psychotic's experience in their own processes of artistic production. Throughout the 1920s and 1930s, they wove elements of hysteria and psychosis into their work, acknowledging it as a form of psychic release that rejected the rational world. The neuropsychiatric readings of Breton, advised by Leroy, had a critical influence on the shaping of what would become surrealism as it is defined in *First Manifesto of Surrealism*. A striking example is the 'dialogue' part of that text, which quotes issues such as the Ganser syndrome and echolalia. Entire sentences were actually taken from Constanza Pascal's book on *La démence précoce* (1911)”.

12. André Breton, *Nadja*, texte intégral, dossier par Michel Meyer, Gallimard, Folio plus, Paris, 1998, p. 8. Singura ediție românească a cărții a apărut în 2013 la Editura Polirom din Iași,

retrospectiv, admirația față de Babinski, decedat în 1932 din cauza maladiei Parkinson. Tot aici, amintește identitatea co-autorului enigmatic (Olaf) al unei piese de teatru „scandaloase” (*Les Détraquées*, jucată pe 15 februarie 1921 la Théâtre de deux Masques) despre două eleve lesbiene de la un cămin din Versailles, dintre care una va fi răpită, torturată, violată și ucisă de directoarea căminului (Mme de Challande) și de profesoara lor de dans (Solange); în primul număr al revistei sale *Le Surréalisme, même* (1956), Breton dezvăluie, pentru prima dată, că Olaf e Babinski, practicant ocazional de literatură (celălalt autor, actorul comic P.-L. Pallau, semnează, în revista sus-amintită, postfața textului integral al piesei, făcând mărturisiri complete). *Les Détraquées* fusese prezentată pe larg în *Nadja* drept „singura operă dramatică de care am vrut, multă vreme, să-mi amintesc” și dezbătută pasionat, iar figura actriței Blanche Derval – interpreta Solangei – e comparată, prin „frumusețea convulsivă”, cu cea a Nadjei; interesantă e și simlicoincidența, la nivel onomastic, cu un faimos alienist din secolul 19: doctorul Émile Blanche și cu poetul romantic alienat Gérard de Nerval, adăpostit o vreme în casa de sănătate fondată de acesta. E. Blanche a fost discipolul lui Philippe Pinel, inițiator, el însuși, al unui model de tratament „uman” pentru bolnavii psihici...

E probabil util să reamintim subiectul psiho-erotic al acestui roman suprarealist fanion din 1928. Narat „pe un ton calchiat observației medicale, îndeosebi neuro-psihiatrice” (cum notează Breton în prefața ediției din 1963) de un personaj cu numele și datele autorului, *Nadja* are în prim-plan o tânără precară cu existență la fel de reală, întâlnită în stradă: Léona Delcourt, al cărei nume rus de scenă fusese luat după o dansatoare americană de la Teatrul Ezoteric din Paris. După o relație scurtă (4-13 octombrie 1926) finalizată erotic la un hotel<sup>13</sup> și a cărei consemnare diaristică fidelă asigură osatura cărții și în care Nadja e folosită ca „muză” și permanent confruntată cu propriile experiențe suprarealiste, într-un Paris intim cartografiat, cei doi se despart, păstrînd o corespondență asiduă până în februarie 1927 (timp în care se revăd de câteva ori). Nu înainte ca fugitiva Nadja să prevadă că André va scrie un roman despre ei. Scrisorile tinerei conțin desene suprarealiste enigmatice însoțite de comentarii poetice la fel de bizare. În martie 1927, Léona are o criză de angoasă cu delir și halucinații, care precipită internarea ei în azilul din Vaucluse; într-o clinică psihiatrică va

și muri, la nici 39 de ani (ianuarie 1941). Comportamentul straniu al femeii îl seduce inițial pe Breton, care vede în ea un „geniu liber” și o magică „ființă de aer”; manifestările *borderline* sunt privite prin lentilele unei poezii spectrale, presărate cu coincidențe misterioase; iar atunci când se produce, internarea Nadjei nu e văzută cu ochi buni – ostil față de tratamentele din clinicile psihiatrice, Breton le compară cu cele aplicate în casele de corecție. Are mai puțină importanță dacă André se simte sau nu vinovat pentru colapsul Nadjei (ultima parte a romanului are în prim-plan relația cu noua sa amantă, Suzanne Muzard, soția lui Emmanuel Berl). Dramatismul poetic intens al poveștii pledează suplimentar pentru reabilitarea umană a bolii psihice; el conține, în filigran, și un manifest antipsihiatric. Printre „monștrii” incriminați se numără profesorul Henri Claude de la spitalul Sainte-Anne (unde Nadja a fost internată). „Toate internările sunt arbitrar”, acuză fostul alienist. Într-un comentariu intitulat (probabil ironic)<sup>14</sup> *Légitime défense* din *Annales Médico-psychologiques. Journal de l'aliénation mentale et de la médecine légale des aliénés*, 12<sup>e</sup> série, t. II, novembre 1929<sup>15</sup>, doctorul Paul Abély va denunța exemplul „semnificativ” al unuia dintre bolnavii săi, „maniac revendicator, cu mania persecuției și deosebit de periculos”, ce-i propusese nu demult, „cu o dulce ironie”, lectura unei cărți care „circula liber printre alienați”: *Nadja*, pe care subliniasse un pasaj care îndemna la crimă împotriva medicilor. Scandalul pe care cartea l-a provocat a avut loc mai ales în mediile psihiatrice, printre contestatari numărându-se autorități precum Pierre Janet (reputatul psihoterapeut de formația charcotiană, specializat în dezordini posttraumatice) sau Gaëtan Gatian de Clérambault (specialist în tratarea erotomaniilor feminine și, mai ales, descoperitorul – împreună cu psihiatrul rus Victor Kandinski – al sindromului de automatism psihic, constînd în pseudohalucinații cu senzația de posedare și control prin intermediul unor forțe externe misterioase); ultimul îi va taxa drept „procediști” pe poeții tradiției manieriste europene (gongoriști, eufuiști, concetiști ș.a.m.d.)<sup>16</sup>. În

14. Cu trimitere la articolul pro-comunist omonim al lui Breton din 1926.

15. Reproduse în André Breton, *Manifestes...*, ed. cit., pp. 67-71.

16. Incriminarea medicală interbelică a dadaismului și suprarealismului ca simptome culturale psiho-anarhice s-a manifestat și în România. În volumul memorialistic *Născut în '02*, Ed. Minerva, București, p. 381, Sașa Pană consemna ironic desfășurarea – între 16-20 octombrie 1932 – a celui de-al XII-lea Congres al societății române de neurologie, psihiatrie, psihologie

în traducerea și cu prefața lui Bogdan Ghiu.

13. Amănunt care dispare în ediția din 1963.

1946, după apariția câtorva studii *mainstream* despre relația dintre suprarealism și psihologie, receptarea suprarealismului în lumea medicală se schimbă însă radical: conferința doctorului Henry Ey (*La Psychiatrie devant le Surréalisme*, susținută în 1947 și publicată în 1948 la Centre d'Éditions psychiatriques și ilustrată de Frédéric Delanglade) e un elogi: „L'expérience du surréalisme se dresse devant la psychiatrie pour lui poser une redoutable question, la même énigme qui, devant la sainteté d'une part, et le crime d'autre part, risque de faire chavirer, chanceler l'édifice de notre science: le problème de la valeur, du sens et des limites de la Folie?”<sup>17</sup>.

Într-o scrisoare din 1 octombrie 1966, imediat după moartea lui Breton, Gaston Ferdière aduce un omagiu patetic meritelor defunctului în privința recuperării demnității umane a alienaților: „Son oeuvre et son exemple ont contribué dans une large mesure à faire de moi le psychiatre que je suis, tel que je le suis. [...] A coup sûr, personne n'a fait plus qu'André Breton pour rendre aux aliénés la place à laquelle ils sont droit dans la grande communauté humaine, pour forcer la société à les considérer comme des « hommes à part entière »”<sup>18</sup>. Asimilând suprarealismul unei „revoluții psihiatrice”, Ferdière greșea, dar nu prea mult. Eliberarea de opresiunea raționalismului burghez, în viziunea lui Breton, nu putea fi obținută cu adevărat decât prin artă – concepută ca forță subversivă și sublimantă complexă –, integrând metode psihiatrice sau

psihanalitice, alături de „tehnici” proprii misticilor (de la Eckardt la Swedenborg) și științelor oculte (șamanism, magie, alchimie, hermetism). Merită amintit totuși faptul că Ferdière a lucrat, asemeni lui Lacan, cu Henri Claude și a fost alienistul care, la intervenția lui Robert Desnos, l-a internat și tratat cu 58 de electroșocuri pe Antonin Artaud (vechi adversar al psihiatriei oficiale) la spitalul din Rodez, între 1943-1946 – ceea ce-l va determina pe Isidore Isou să vorbească, pe urmele lui Artaud însuși, despre „tortură”; specialiști dintre cei mai serioși au pledat însă în favoarea responsabilității și eficienței tratamentului aplicat. A fost de asemenea un apropiat al lui Breton, Éluard, Aragon, Soupault și Duchamp; pe unii i-a adăpostit de naziști în timpul celui de-al doilea Război Mondial în spitalul său din Saint-Alban-sur-Limagnole din Lozère. Tot el avea să patroneze la Paris, în februarie 1946, prima expoziție de artă a bolnavilor mintal.

și endocrinologie, unde dr. Demetru Em. Paulian (șeful secției de neurologie de la Spitalul Central de Boli Mintale) și Const I. Emilian (profesor de liceu și avocat, discipol al esteticianului Mihail Dragomirescu și autor al primei teze de doctorat din România dedicată avangardelor: *Anarhismul poetic*) au prezentat raportul denunțător *Dadaismul în literatură și psihiatricie*, reluat ulterior într-un *Buletin medico-terapeutic*. În lucrarea sa despre *Freud și psihanaliza în România* (Humanitas, București, 1994, p. 40), doctorul Gh. Brătescu semnalează însă, în publicația bucureșteană *Archives de neurologie* (sub direcția lui Paulian) un studiu al celor doi intitulat *Psihanaliza – câteva deviații ale sentimentului erotic în literatura modernistă* unde poezii modernști contemporani sînt stigmatizați în linia tradiționalismului oficial.

17. Docteur Henri Ey, *La Psychiatrie devant le Surréalisme, avec deux illustrations hors-textes dont un dessin de Frédéric Delanglade*, Bibliothèque neuro-psychiatrique de langue française, Editeur: Centre d'Éditions psychiatriques, Paris 14, 1948, p. 52.

18. Gaston Ferdière, *Un maître de la psychiatrie: André Breton*, 1 octobrie 1966, scrisoare din Corpus Ferdière, manuscris fotocopiât, preluat de pe Montaigne Auctions, <https://www.montaigne-auctions.com>.

Leo Butnaru

## POEMUL CA TRAUMĂ EMOTIONALĂ (UN POET SUPRAREALIST RUȘ LA PARIS)

*Abstract:*

*In 1998, the literary historians discover the exceptional archive of Boris Poplavski (1903-1935), one of the most important writers of the Russian avant-garde active abroad.*

*In the last decade of his live, in the bohemian atmosphere of the artistic life from Paris, Poplavski manifested himself as a proto-absurd author, related as well to Surrealism, having also features that made him distinct from the literary styles influential in the respective period. The "Automatic Poems" can be considered the expression of Poplavski's singularity in the context of the interwar literary movements and of the Russian modern poetry, after the author's creative experiences connected to the Decadent movement, the Futurism, the Dada.*

*Poplavski reveals his discrete affinities, in an artistic evolution than can motivate connections with Poe, Rimbaud, Baudelaire, Breton.*

*Being in Paris, Poplavski met Tristan Tzara.*

*Yuri Terapiano stated that "the marvelous aspect of Poplavski's poems and of their impact is determined by the fact that, essentially, he was the first and the last Russian Surrealist author".*

*Keywords: Boris Poplavski, surrealism, automatic writing, Tristan Tzara*

În 1998, istoricii literaturii intră în posesia arhivei de-a dreptul senzaționale, rămasă după moartea, cu 63 de ani mai înainte, a unuia dintre cei mai importanți scriitori ai emigrației ruse, Boris Poplavski\*. Ar fi fost ca și cum o împlinire de pandant, cu partea aproape egală ca volum a tot ceea ce se știa din creația autorului, destinul căruia este învăluit de aura, dar și de confuziile legendei. Arhiva apărută la lumina zilei și a istoriei literare conținea inclusiv cartea de poeme *Versuri automate*, pregătită pentru editare, însă pe care neșansa a ținut-o departe de cititori circa șapte decenii. O carte surprinzătoare, despre existența căreia nu ar fi știut decât câțiva prieteni ai poetului, unul dintre ei fiind Nikolai Tatișcev, în arhiva căruia se întâmplă descoperirea. Astfel că *Versurile automate* nu doar că

sunt editate în 1999, ci, prin esențele lor, chiar par să fi fost scrise în timpurile noastre. Apoi, opera în cauză reconfirmă adevărul că, în anii '20-'30 ai efervescenței boeme artistice pariziene, Boris Poplavski, în mod uimitor și parcă neconștientizat de el însuși, se manifesta ca un *protoabsurd*, înrudit suprarealismului, însă având și multe semnamente aparte, care îl deosebeau de curentele literare – deloc puține! – din acele vremuri. Chiar dacă întrunește unele particularități formale specifice suprarealismului – scriitura automată, caracterul ciudat al subiectelor, atât cât pot fi identificate acestea, utilizarea arhetipurilor, – poezia lui Boris Poplavski depășește stadiul recursului brut la subconștient, tendința de a conștientiza... iraționalul, absolutizate de suprarealiști, însă cărora li se opuneau

dadaiștii. (De altfel, Poplavski l-a cunoscut și pe Tristan Tzara, care a mai colaborat și cu unul dintre pictorii și poeții emigranți ruși la Paris, Serghei Șarșun, cu care a întreținut și o corespondență.) Pentru că versurile sale „automate” le-a redactat nu o singură dată, încercând să aducă, într-o anumită măsură, luciditatea, recunosciabilul în... automatismul lor. A exclus sau doar a redus din versuri ceea ce ținea de euforicul delir al cvasi-conștiinței / cvasi-subconștientului, pentru a ajunge la mostre poetice de-enigmatizate. Iar această personalizare venea în urma unui periplu mai special: Poplavski debutase ca decadent, a continuat să se manifeste ca futurist, iar la sosirea în Franța s-a apropiat de dadaiști, apoi de suprarealiști, pentru a-și da propria măsură și coloratură în *Versurile automate*, care îl singularizează în contextul mișcărilor literare ale epocii, dar mai cu seamă în arealul poeziei ruse moderne. Semn că nu a lăsat totul în manuscrisele poemelor, precum ieșiseră ele din impulsurile creatoare neconștientizate, este și absența *ocazionalismelor*, înlăturarea lor în urma redactărilor.

Constatând că *Versurile automate* constituie o componentă de bază a operei lui Poplavski, e de menționat că, în mare parte, respectiva operă e totuși cea a elaborării în codul canonicității clasice, să spunem, când procesul de creație e supravegheat atent, intervențiile ulterioare, spre îmbunătățirea discursului, fiind repetate, cum se vede în volumul antum *Stindarde* (1931) și în cele postume – *Ora de zăpadă* (1936), *În coroană de ceară* (1938), *Dirijabilul unei direcții necunoscute* (1965). Preocuparea pentru limpezirea, înțelegerea sub aspect teoretic a tainicului proces de alchimie poetică, întâmplat, de regulă, dincolo de orizonturile unei posibile conștientizări a lui, o găsim în multe pagini din *Jurnalul* lui Poplavski. Iată un exemplu din 1928:

Cum se scrie un poem? – Neputând reda senzațiile, poetul încearcă să compare asta cu altceva, precum un sălbatic, un primitiv care, pentru a spune „fierbinte”, spunea [aproxima – n.m., L.B.] „ca focul” sau, pentru a spune „albastru”, spunea „ca cerul”, adică invoca lucruri din lumea exterioară, care devin ca și cum însușirea nuanțelor inefabile, începând descrierea cu un oarecare cuvânt-semnal de o generalitate cețoasă, spre pildă, dragoste, sau nostalgie, sau vară, cer, vânt, ploaie, viață. Unirea senzației cu lucrul adăugat, legat prin cuvântul „viață”, creează o construcție, o imagine, ce provoacă o traumă emoțională în sufletul autorului, sufletul care învăluie acest cuvânt. Astfel hindușii au redat imaginea pomului, ce pare destul

de îndepărtată de cuvântul „viață”. „Pomul vieții mele tânjește pe colnic”, spune poetul hindus, însă și asta i se pare insuficient, încât el complică și mai mult construcția, în rezultat apărând un plus de senzație, legată de imaginea culorii albastre: „Pomul albastru al vieții mele tânjește pe colnic”. Iar dacă e cazul, pomul *dansează* sau *cântă* acolo, pe colnic; această construcție stranie unind mai multe senzații”.

Dat fiind că originalitatea absolută e ca și exclusă, și distincția artistică a lui Poplavski își dezvăluie afinitățile discrete, evoluția sa artistică ducându-ne cu gândul (și probele) spre Edgar Poe, Rimbaud, Baudelaire. Tânărul scriitor rus își însușește creator ideile francezului André Breton și ale prietenilor acestuia, iar automatismul scrierii pentru el părea a fi un „nudism al sufletului”, al tainitelor firii.

Se formează și sub auspiciile futurismului rus, grație faptului că, la Berlin, îi cunoscuse pe Viktor Șklovski, Boris Pasternak și Vladimir Maiakovski. Iar la Paris întreține relații cordiale cu Ilya Zdanevici, fervent transraționalist (*zaum*) care, de altfel, a și păstrat o mare parte din manuscrisele tânărului său coleg și prieten.

Nina Berberova opina în memoriile sale:

„Poplavski citea autorii francezi, care îi erau apropiați, îi iubea și învăța de la ei și eu cred că dânsul ar fi ajuns să se stabilească definitiv în literatura franceză (cum făcuse Artur Adamov), plecând definitiv din limba rusă, dacă nu ar fi fost să amuțească doar peste câțiva ani, cum se întâmplase cu mulți alții. Astfel că Poplavski nu a devenit un francez și nici «un fost poet rus»”.

Posibil, conștientizând *patronajul implicit* al francezilor și rușilor, tânărul Poplavski își pune tranșant problemele individualismului, personalizării sale scriitoricești, încercând să le explice. Din *Jurnalul* său (21.12.1928):

Pe noi ne interesează în ce măsură, cât mai mare, în căutările a ceea ce este important și poetic în firea proprie, artistul trebuie să încline spre indiscutabila sa individualitate și personalitate. Deoarece în artă au existat și mari epoci, în care artiștii mai că nu au fost preocupați de individualitatea lor. Nu încercau irepetabil să iasă din contingent, ci, din contra, parcă s-ar fi contopit și dizolvat într-un stil ca și supraindividual...

Însă astăzi nici în arta rusă, nici în cea occidentală nu există un stil înalt, pur (asemenea celui care domina,

o vreme, în cubismul picturii franceze). Nu există un templu neconstruit până la capăt, din acest motiv fiind legitimă reconstrucția artistică a casei sau a capelei familiale.

Însă în tipizarea, personalizarea scrisului lui Poplavski posibilele alternative și opțiuni formatoare au ținut de ceva specific unui exilat al spiritului; exilat din cultura sa în altă cultură, drept rezultat simbiozele nefericitelor întâmplări alimentând generos – paradoxal, parcă, – stihia parcă predestinată a pribeagului, a expatriatului-jertfă: poezia. În *Jurnal*, Poplavski nota: „Eu fierb mereu cu o presiune strașnică, fără temă, fără auditoriu, fără soție, fără țară, fără prieteni, și viața mea din nou se pregătește s-o ia pe un oarecare drum, revenind la sine”. Exilatul, cel ce nu a vrut să rămână sub puterea bolșevică, avea mereu senzația că aude și vede cum pleacă trenurile, corăbiile. Iată unele exemple spicuite chiar din *Versurile automate*:

Trenurile se-ndreptau în subsoluri/ Și orchestrele cântau în înalte faruri de oțel; – Dorm pe șinele trenului de poștă/ Însă în alte dimensiuni/ Trenul va pleca în vis; – Primul tren pleca peste râu; – Se-auzi scurt și pieri/ Trenul trecu iute prin pădure; – Un tren cenușiu/ Grăbește spre nord; – În amurg la lumina felinarelor/ Se auzeau oftând ceșos locomotive; – În Africa vuiiau locomotivele/ [...] Chiar la intrarea în cavouri; – În pustiu răsufla o locomotivă/ În nisipul galben se tănuiau intrările-n/ Împărățiile cerești; – Locomotivele plecau ridicându-se la cer; – ...vapoarele/ Pleacă pe albastrele pânze; – Iar în port printre valuri întunecat legănat/ Se-ndepărta un gigantic vapor cu zbaturi; – Departe sub mine trec vapoare/ Și se-nvolbură drapele; – Vapoarele se duc spre sud...

De regulă, trenurile și vapoarele apar obsesional în proza și poezia generației tinere a literaturii ruse din emigrație, legate de tema impasului și situația de vagabond a celor lipsiți de patrie. Să exemplificăm din nou din Poplavski: „De se părea că-n aer, că-n tristețe,/ Din clipă-n clipă pleacă din nou un tren”.

Trenurile pleacă, iar exilatul rămâne. În străinătate. În tot mai multă uitare. În niciunde. În anonim. (Și) din acest motiv, versurile lui Poplavski trezesc sentimentul sfârșitului absolut al vieții pe/ printre ruine. De unde concluzia lui G. Gazdanov:

La prima vedere, totul e clar și de înțeles. Montparnasse, narcotice și – „altfel toate astea nici

nu mai aveau cum se termina”. Încât s-ar fi putut doar să regretăm, fără a mai insista asupra subiectului, dacă această moarte nu ar fi fost mult mai importantă și mai groaznică, decât s-ar părea. Faptul că Poplavski era iremediabil atras de „acest mediu”, îl cunoșteam demult. La ce i-ar fi trebuit oamenii care, înfomețați, își petreceau nopțile în cafenea și care, se părea, nu prezentau niciun interes? Acești sărmani, deloc mai puțin jalnici decât haimanalele pariziene, care se adăposteau, nopțile, pe sub poduri. Și totuși, Poplavski revenea mereu în locurile damnate. I se schimbau însoțitorii, trecea timpul, iar el hălăduia, hălăduia tot (pe) acolo. Îi plăcea să fie ascultat. Chiar dacă nu putea să nu știe că Montparnasse-ului îi erau inaccesibile digresiunile sale împănate cu citate din Valéry, Gide, Bergson și că versurile-i sunt la fel de neînțelese, ca și raționamentele. [...] Odată cu el, a amuțit acea ultimă vibrație a muzicii, pe care, dintre toți contemporanii săi, o auzea doar el unul. Și încă ceva: moartea lui Poplavski e legată de irezolvabila problemă a singurătății omului pe pământ. El a plătit scump pentru poezie. Ar fi existat cineva care să-l fi iubit, sincer și cald? S-ar fi găsit dintre aceștia printre numeroșii săi prieteni și cunoscuți? Cred că nu. Și asta e cumplit.

Sărmanul Bob! El părea mereu un intrus – în orice mediu, în care se nimerea să ajungă. Aducea cu cineva care chiar în acel moment revenea dintr-o călătorie fantastică, de parcă ar fi intrat în odaie sau în cafenea dintr-un roman încă nescris al lui Edgar Poe.

Talentul lui Poplavski învederează și pasiunea curajoasă de a opera cu câmpuri culturale de la periferia artelor, asemeni altor autori ai avangardismului, însă rămași în Rusia, în „exil interior” (Konstantin Vaghinov sau Aleksandr Vvedenski, să zicem). Cineva chiar presupunea că, dacă ar fi locuit la Leningrad, Poplavski ar fi fost adeptul OBERIU (Asociația Artei Reale).

Necunoscută în timpul dictaturii comuniste, pusă în circulație imediat după căderea URSS, creația lui Boris Poplavski suscită interesul exegeților, în special al celor preocupați de fenomenologia avangardismului. Tocmai ei au încercat să le ofere eventualilor cititori ai *Versurilor automate* cheia pentru deciptarea, cât e posibilă, a codului prozodic ca (precum spune definiția academică) sistem de semne sau de semnale convenționale ce servește la transmiterea unui mesaj, a unei comunicări. Astfel, au fost relevate (și) următoarele trăsături:

– Lipsa intenției / proiectului în care se declanșează actul scriptural;

– Inițial, ceea despre ce se scrie se află în afara conștiinței poetului, însă, odată cu înaintarea în text, încep să apară, să se reveleze contururi relativ recunoscutibile, ca posibile construcții prozodice articulate, numai că ele îi rămân totuși inexplicabile până la capăt autorului;

– Procesului de creație îi este specific ceea ce Baudelaire numise „sinestezie”, poeticul asociațiilor, simbolurilor, semnelor, care apar permanent, venind parcă din exteriorul conștiinței. Iar creatorului îi rămâne neclar (la nivel rațional, logic) despre ce povestesc ele, ce vor să comunice;

– Lipsa împlinirii (încheierii, terminării), a hotarelor / contururilor clare ca „mişcare, zbor sau dans”, ce apare neconținut, surprinzător, în flux in-conștientizat, dar prezent, ulterior – posibil de „decodat”, interpretat [diferit, în dependență de cel care descifrează (...litere...)], interpretează; ca și în muzica simfonică, să zicem];

– Deconectarea rațiunii / conștiinței, voinței autorului în timpul actului de creație: pasivitatea, indiferența lui, asemeni celor ale somnambulilor, turmentațiilor de halucinogene;

– Concomitent, prezența unei subiectivități extreme, nașterea poemului în și apariția lui din cele mai intime, enigmatice profunzimi abisale ale personalității-autorului;

– Drept rezultat, în versurile automate există o tonalitate emoțională pregnantă, energie, calități estetice de necontestat, chiar dacă sub aspect informațional, comunicativ scriitor-cititor, ele rămân, în mare parte, tainice.

Însă nu se poate crede, cum o fac unii, că versurile automate ar fi absolut lipsite de mesaj. Aceasta o spun și necunoscătorii muzicii clasice care, în schimb, de admiratorii acesteia este mereu interpretată, sub aspect semantic, căutându-i-se valențe, subiecte în extrema subiectivitate, ca posibilități de înțelegere personală ce pot să nu coincidă nici pe departe cu cele ale altor melomani (în cazul nostru: cititori-cunoscători de poezie).

În poemele „neclare”, a-subiect, există elemente metaforice sugestive, memorabile, ce pot fi nu doar percepute ca senzație, emoție, ci și pricepute, demne de admirație pentru sensurile lor ingenioase, mult spunătoare, în stare să te ducă spre alte înțelesuri. Sunt, parcă solitare, unele versuri axiale, orientative în texte și contexte; versuri ce radiază ca niște nuclee energetice. Parcă ar fi o nuclearizare ce asigură propulsia poetică, diversitatea de nuanțe-sensuri a spectrului

metaforic. Versuri axiale, precum le-am numit, sau nuclee ale entropiei, exact în sensul „tehnic”, teoretic, dar nicidecum... apoetic (ci, se pare, din contra) în definiția lui academică: Mărime fundamentală în teoria informației, care indică cantitatea de informație raportată la un element al mesajului transmis. În cazul nostru, bineînțeles, a mesajului poetic, estetic; mesajului artei autentice.

Iată un potpuriu, un evantai adunat dintr-o uimitoare dispersie de frumuseți poetice, răspândite prin *Versurile automate*:

În depărtare memoria vorbește cu Dumnezeu; – Încălțat cu bocanci Hristos călătorește în tramvai; – Prins de-un lanț uriaș/ Hristos citește o carte de fier/ Suntem cu El pentru totdeauna; – Nemuritoarele suflete legănau apa albastră a lunii/ Flacăra primăverii se aprindea în moscheile florilor; – Stătea bătrâna fericire în pantofi scofâlciți/ Și fuma enorme trabucuri ieftine/ Contemplând otrăvitorul foc al asfințitului; – Cum să redai rușinea refuzului de-a plânge/ Și în seninul subteran să-ți scuturi floarea?; – Michiduță scrie versuri; – E adâncă noaptea zilei; – Nu va fi răzbunare nu va fi decorare/ Sfânt e tot ceea ce privește putrefacția; – Păsări mari stau ca și mute/ Proptite cu fundul pe viitor; – Eu viețuiesc la propriu-mi hotar/ O suflete o mare a biruinței; – M-am întors în noaptea trufașă o Svetlana/ Există vino sosește/ Oglindește-te în albăstrimea Iordanului/ Iona sărutându-l pe buze/ Pe Ioan; – Cărțile aveau geamuri și uși/ În geamuri – munți și melodrame/ Și codrii înaltelor acorduri/ Ale electricelor mașini de zăpadă; – Moartea se arunca în propria sa îmbrățișare; – Fetița a prins un fluture negru/ Dăruindu-l călugărului bolnav înveșmântat în galben; – Din mâinile fierbinți ale muzicantului bolnav/ Melodia se revărsa rece prin geam; – Aburoasa spălătorie respira încet/ Cu vieți nimicite; – Femeile tricotau drapelele lumii de apoi; – Umbra lui Herostrat foșnea nu mai mult decât un șoricel; – Înclinați-vă în ierburile negre/ Dormiți, muriți/ Astfel e mai ușor să așteptați; – Dar sfântul atlet/ Nu-și ia mâinile metalice de pe claviatură/ Toate sunetele dăruindu-ni-le/ Pentru ca tăcerea să nu sărute eternitatea; – Cântecul de ocnaș al gărilor/ Susurat de glasul obosit al toamnei; – De parcă s-ar fi rupt din benă/ Un fluviu al îngrozitoarelor evenimente; – Cine vine? Sufletul mondial/ Lăsați-mă să ies lăsați-mă să mă încălzesc/ O deschide-ți-vă inima de fier!; – Tuberculoasele palme se lipeau ca timbrele/ Se încălețtau de viață...

Astfel de mostre, de rarități măiestrite de o plasticitate incontestabilă te fac să presupui două alternative: sau că, în dicteul automat, hazardului îi pot fi date (de Providența Creației!) rezultate surprinzător de „articulate”, logice, descifrabile, analizabile, sau că, într-o anumită măsură, în subsidiarul subconștientului este trează, totuși (fie și potolită, difuză), experiența pe care poetul o are deja acumulată, chiar cultivându-și-o, în stările de travaliu artistic conștient, „dirijat”, orientat, programatic de veghe. Sau că mostrele în cauză ar fi rezultatele momentelor de grație, de mare noroc, pe care le oferă hazardul poetului, iar acesta – cititorului, sau momente de vârf, scoase la suprafață de conștientul („precedent”) tănuit în... subconștient. La o adică, subliminalul și „procesorul” logicii omului nu sunt strict delimitate, ci se află într-o întretesere misterioasă, incitantă și generatoare de interogații despre firea umană, ca firesc și dincolo de firesc.

Întru delectare estetică, să reținem, caleidoscopic, mozaicat, și alte bijuterii, unele de-a dreptul memorabile, din automatismul „norocos / fructuos” al supra-realistului Poplavski:

Drapelele sunt pedepsite/ Căzând în corturile râului  
– inimă de sticlă; – În strașnicul apus galben/ Se fierbeau la foc rece/ Albele timbre ale răsplătii/ Și gazeta bolnavă cu suferința zilei de azi; – Spiritul cântă automat dement/ Nemărginită lumea automată e zadarnică; – Nu pot ști/ Seara sau dimineața adormin pâlparile cascadei; – Totul ce se atingea de mine/ Transformându-se în mercurul cascadei; – Timpul se atingea de înaltul destinului imaculat; – Pe-o sferă de sticlă-n care plutesc spirite/ Soarta universului aștepta-n tristețe expresivă/ Ale timpului mâini de fer să le strângă în taină/ Mâinile păstrau sacra și marea pecete; – În deschiderea sa focul de sus/ E visat dincolo de visuri; – Frica se naște de la Descărcarea Luminii/ Coagularea-l vede pe Dumnezeu/ Îngerii se tem de pietre/ Veacurile se tem de zile/ Umbra clopotniței se teme să nu cadă-n drum; – Mă dezintegrez pe lama adevărului/ Nimic nu va rămâne când voi ajunge-n zbor; – Abia se vede-o algă – al apei fir de păr/ Cum spală nisipișul siniliu; – Se-aude glasul unui Orfeu de zăpadă; – Regele sfintelor năluciri și-al zânelor aheu/ Doarme la soare omătul Orfeu; – Tu chiar ai uitat/ Motivul pentru care/ Ai putea tânji; – Tânjind o gamelă muzicală/ Proiectează-amurgul pe tavan; – Visuri printre zgomote și iz de picioare; – Cu durerea umbrelor/ Chipurile zilelor chinuite/ Cădeau în frigul closetului; – În apusuri primăvara vorbește de moarte; – În alte lumi/ Totul

nu va fi decât același frig al poezilor/ Ce au sfidat spaima; – Nu e nevoie de fericire/ Eu am uitat totul; – În uriașa carte de piele/ Dănțuiau cărțile în întunericul săbiilor aurii/ Clovni și corbi; – În pocalul alchimistului/ Universul izvodea spița strâmbă și de stânga/ A lui Adam și Eva/ Pentru șarpele morții de nedespărțit...

Disponibilitățile interpretative sunt multiple. Însuși Poplavski parcă ne-ar sfătui, scriind: „Încercați iar și iar toate combinațiile posibile/ Adăstați în toate îmbinările”. Sau parcă despre modul său de a crea în volnicia dicteului, lăsând să decidă inclusa înțelepciune a firii, a subconștientului, poetul le spune eventualilor cititori: „Eliberați minunea/ Nu o chinuiți cu înțelesul/ Las’ să danseze cum îi vine las’ să respire”.

Iată alte „partituri” laconice, esențializate:

Îngerii mâncau destin; – De pe catedrale stelele luau coroanele/ Lămpilor cu gazolină; – Filosofia lui Schelling a anulat gazeta și biblia/ nimeni nu mai citește nici una, nici alta, nici a treia/ spuse îngerul; – Lângă răsuflătoarea iadului Diavolul îl întreba pe Schelling/ Despre prognoza meteo; – O bucățică de pâine/ Duceți-o în iad/ Acolo diavolul flămânzește printre briliantele/ Libertății; – În ploaie se pleoșteau afișele stradale, și frunzele/ în pâraiele urbei uitau de crimele/ literaturii; – Alfabetului îi este urât în dicționare/ Seara se întoarce în pustiu; – Totul e abandonat/ Doar în depărtare memoria vorbește cu Dumnezeu; – Prin telescop pe soare se vedea o cruce; – Ciocanele băteau în turn/ Unde se meșterea cruci pentru îndrăgostiți; – El a dezlegat/ Cuvintele încrucișate ale crucii/ E liber; – Astfel cad privirile în sfintele cuvinte-ale despărțirilor/ Astfel se sting toate discuțiile...

Incontestabil, pornind de la sugestiile și asociațiile „insuflate” de versurile-nucleo radiante ale acestui autor suprarealist, alți poeți ar putea să-și declanșeze propriile momente de inspirație, să-și pornească propriile poeme.

Boris Poplavski a fost unul dintre scriitorii emigrației ruse care a exprimat sui generis atmosfera montparnaseană de efervescență, emoție, boemă, de temă sau lipsă de temă, de speranță și disperare, de clipă și epocă, de cădere și înălțare, de derută și regăsire de drum, de formare și pierzanie. Da, de pierdere, dar și de achiziție, (re)găsire de sine. De aneantizare, dar și de individualizare, personalizare. Concluziv, Iuri Terapiano constata canonic: „Minunăția versurilor lui Poplavski și a impresiei pe care o provoacă ele constau





Boris Poplavski

Nicolae Tzone

**TRISTAN TZARA, DE LA POEMELE ROMÂNEȘTI  
CĂTRE CABARET VOLTAIRE,  
LA PREMIÈRE AVENTURE CÉLESTE  
DE MR. ANTIPIRYRINE ȘI VINGT-CINQ POÈMES**

*Abstract:*

*The article identifies and analyzes the traces of Tristan Tzara's poetic creation from his Dadaist period, as reflected in the poems written in Romanian before his departure for Switzerland and in the performances held at the Cabaret Voltaire in Zürich.*

*Keywords: Tristan Tzara, Dada, avant-garde, Cabaret Voltaire*

Traducerea în limba română a volumului de debut al lui Tristan Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine* (Collection Dada, 1916) constituie, în mare măsură, o acțiune de detectivistică literară. Cunoașterea temeinică a fondului de poeme scrise în limba română înainte de a părăsi Bucureștii este obligatorie. Altfel, nu ar putea fi adoptată decât soluția unei traduceri libere, lejere, ce ar avea valențe literare reale și s-ar putea bucura de o bună receptare din partea publicului. Ar fi însă o gafă nu oarecare să se meargă pe această cale în ceea ce privește abordarea textelor publicate de poet la Zürich. Traducerea lor în limba română nu se poate face luându-ne ca aliat inocența. Și nici necunoașterea realității laboratorului de creație în sine.

Este sufocant efortul lui Tzara de a se autoedifica fără încetare, ajungând în punctul de a face, original, autentic, dar și cu o abilitate extremă (este vădită o tehnică, o *știință* de a „scrie”, de a concepe un „text”, în sensul acreditat cândva de Marin Mincu pentru

textualism), de a face țândări logice și, în genere, de a detona, în trombă, locul închistat.

Prin urmare, este mai mult decât evident că Tristan Tzara „construiește”, cu program, o poezie a deconstrucției încă de la 1914-1915, rezultatele la care a ajuns, poetic, estetic, între 1916-1918-1920, fiind excelente, în parte chiar excepționale. Luciditatea îi devine armură însoțitoare. Inteligența acționează anume ca un mecanism exersat. Fragmente, mai consistente ori mai puțin consistente, de masă textuală, sunt dislocate aparent fără alegere. Sunt sigur că nu de puține ori această permutare a fost realizată doar pe baza hazardului. Punctuația este abolită. Realități improbabile sunt puse să conviețuiască laolaltă. Șocul, la lectură, este asigurat. În fine, o întreagă mașinărie este pornită sub fruntea foarte tânărului poet. Mizează pe neobișnuit, senzația că improvizează în permanență naște o „libertate” nu la îndemâna oricui. Procedee practicate de Marinetti ori proprii unui Apollinaire îi sunt binecunoscute. Merge în aceeași direcție, a

orizontului fără restricții, plusează generos și ca atare reușește să se apropie de valoarea acestora, să-i egaleze ori, de ce nu, uneori și să-i depășească. Poemele sale devin pledoarie pentru Catastrofă (o putem foarte bine numi; noutate stringentă, stil diferit, nonșalant, o modalitate novatoare de a înțelege Poezia și, mai cu seamă, de a o aduce în prezent, în Viață).

### În trecere, despre „pictorul” Vinea și „francezul” Tzara

Există deja o întreagă bibliografie asupra modului cum s-a petrecut „transplantarea” lui Tzara în Elveția. Se afirmă, în principal, că poetul, odată plecat de acasă, intră într-un alt destin. Că tot ceea ce e a fost în urmă este definitiv depășit. Capitala din Estul Europei devine un leș, iar România, în genere, un teritoriu străin și îndepărtat. Tzara, mai ales că succesul său internațional a fost rapid, năucitor chiar, părea, neobservat cu atenție, că este de acord cu această catalogare. Că s-a complăcut în rolul unui ingrat și nerecunosător.

Că așa îl privesc cei din afara spațiului natal, mărturisesc că înțeleg. Nici nu putea fi altfel. Universitarii străini nu au considerat necesar să vină și să cerceteze la fața locului legăturile lui Tzara cu România. Lucru firesc, la o adică, poetul însuși, în fapt, nereușind să vorbească vreodată suficient despre anii săi de început.

Recunosc, în ceea ce mă privește, că am fost șocat când, într-un op altfel de neocolit – teza de doctorat la Sorbona a lui Michel Sanouillet din anii '70, dedicată corespondenței lui Tzara –, am văzut că sub numele poetului Ion Vinea, marele prieten al viitorului argint viu al mișcării Dada și conducătorul principalei reviste românești de avangardă, *Contimporanul*, este menționat a fi fiind nu poet, ci „pictor”. Nu-mi venea să-mi cred ochilor. M-am întrebat, instantaneu, dacă nu cumva greșisem țara, Franța, și chiar și Parisul. Nu mi-am putut imagina că astfel de gafe se pot întâmpla la case atât de mari. Șeful *Contimporanului* devenise pentru cercetătorul literar francez... pictor. Firește, nu disprețuiesc pictorii, dimpotrivă (ce mare noroc pentru cultura română să avem un Iancu, un Maxy, un Brauner, un Perahim, un Hérold!), dar neștiindu-se cine este Ion Vinea, era greu de înghițit realitatea că nu se știa nimic nici de *Contimporanul*, de vreme ce nu se știa nici despre conducătorul lui. Și dacă despre Vinea nu se știa cine este, e inutil a ne mai pun întrebarea ce se știa cu adevărat despre alți participanți la avangarda noastră.

La o a doua ediție a monumentalei sale lucrări, Michel Sanouillet, indubitabil un profesor reputat și un specialist de prim rang în Tristan Tzara, a făcut

rectificarea cuvenită. Nu se putea altfel. I se va fi atras atenția, și, ca atare, a corijat eroarea.

Cu timpul, înțeleptându-mă cumva, am ajuns la opinia că, de fapt, nu-l putem învinui că istoria și critica literară românească nu au fost în stare să scrie pentru străinătate acele compendii atât de necesare în care să abunde informația bogată și corectă, și astfel, prin probitatea lor, să devină instrumente de neocolit.

Nu pot să nu mărturisesc, tot așa, ca fapt de oarecare însemnătate legat de receptarea lui Tzara, un detaliu de data aceasta legat strict de România. Citeam despre biografia și opera lui Tristan Tzara, prin anii '60-'70, în revista ieșeană *Cronica*, un articol al lui Adrian Marino. Era o cronică pe marginea unui volum de istoriografie literară. Și, la un moment dat, afirma foarte apăsător anume că Tzara, plecând la nici 20 de ani din țară, mai întâi în Elveția, apoi în Franța, și scriind de atunci numai în limba franceză, este autor francez și că, firește, nu poate fi cazul să-i atribuim un loc și în cultura română. Reducând la maximum: scriind în franceză, autorul este francez și punct. Nu pot fi de acord cu un asemenea punct de vedere. Fie și numai pentru că poemele sale prime, gândite, trăite, scrise în limba română, sunt ale unui autor de calitate. Și de nu ar mai fi scris un singur vers de după plecarea din România, acestea ar fi fost de ajuns să-l păstreze în istoria noastră literară. Și pe urmă, am credința – nu-i nici locul, nici cazul să dezvolt aici și acum – că limba este un vehicul, foarte important, fără îndoială, însă nu singurul care să vorbească fără drept de apel în privința unei opere literare și a unui destin mai complicat decât se poate presupune.

Ce ne-a împiedicat, vreme de peste 100 de ani de la nașterea lui Tzara, să publicăm o ediție critică a operei sale, ediție ce, de foarte multă vreme, a fost realizată în Franța în șase volume masive, câteva dintre ele depășind șase sute de pagini? Ce am fi pierdut de am fi îngăduit celui născut în România, la Moinesti, în 1896, și un destin românesc pe măsura valorii sale și a unicității sale?

### Zürich-ul de pe sub picioare. Seara de 5 februarie 1916

Tristan Tzara ajunge la Zürich în 1915, în partea a doua a anului. O precizare a datei, cu strictețe maximă, încă nu se poate face. În primăvară încă era student la București. În paginile jurnalului lui Hugo Ball, *Fuga din timp*, ne este prezentat momentul când acesta face cunoștință cu membrii grupului de români:

5 februarie 1916. Localul era plin-ochi; mulți rămăseseră fără locuri. Către ora șase seara, în timp

ce, foarte ocupați, noi mai băteam pe ici-colo cuie și agățam afișe futuriste, sosi o delegație de patru omuleți de aspect oriental cu brațele încărcate de mape și tablouri; după ce au executat un număr de reverențe, se prezentară: Marcel Janco, pictor, Tristan Tzara, Georges Janco și un al patrulea, căruia nu i-am reținut numele. Din întâmplare, Arp era și el de față și ne-am înțeles fără prea multe discuții. În curând, somptuoșii *Arhangheli* ai lui Janco figurau printre celelalte lucruri frumoase [din Cabaret] și, chiar în acea seară Tzara a citit poeme vechi pe care, într-un fel destul de simpatic le pescuia de pe fundul buzunarelor sale<sup>1</sup>.

În recentul său volum, *Dada în direct*<sup>2</sup>, Petre Răileanu face precizări cu privire la componența grupului de români menționat în jurnalul lui Ball, aducând în discuție o scrisoare dezvăluită de Francis Naumann, autorul interviului „Marcel Janco se souvient de Dada”<sup>3</sup>. Este cert, astfel, că nu Georges Iancu, ci Jules Iancu (un alt frate al pictorului) fusese la fața locului. Iar cel de care nu își mai amintea Ball era un om de afaceri, Narcisse Cohen.

Dintre notațiile directorului „Cabaretului Voltaire”, ca fiind deosebit de prețioasă, o desprindem pe aceea unde se precizează că „în acea seară Tzara a citit poeme vechi pe care, într-un fel destul de simpatic, le pescuia de pe fundul buzunarelor sale”.

Nu văd în această afirmație vreo nuanță de ironie cum că poetul român ar fi citit versuri inadecvate în situația dată. Dimpotrivă, cuvintele lui Hugo Ball cuprind, consider, un dram însemnat de simpatie. Nu fusese deloc iritat, sau deranjat, de ceea ce făcea și citea acesta. Cum notația ca atare este de jurnal, deci imediată, se subînțelege și veridicitatea sa.

Suntem anume pe 5 februarie 1916, și Samuel Rosenstock, la câteva luni numai după ce a părăsit, pentru Elveția, Universitatea din București, având găsit deja pentru totdeauna numele de poet: TRISTAN TZARA, se „produce” în public cu entuziasm. Ball spune că face mișcări simpatice, nu scoate foaia cu poeme din buzunare cu mișcări simple, ci o „pescuiește” tocmai în „fundul” acestora. Se presupune, prin urmare,

o regie anume a protagonistului, un fel de balet, merit a atrage atenția asupra sa. Succesul era de presupus să fie unul însemnat, și a și fost unul deosebit de mare, după cum o atestă o sumă de materiale a căror lectură ne este la îndemână. Putem deci fi siguri că poemele citite de Tzara au interesat. Și cu siguranță că ele nu erau deloc „vechi”, în sensul datării. Erau doar scrise înaintea întâmplării literare ca atare. Cuvântul „vechi” bănuiesc că se referea la faptul că erau scrise în limba română. Poetul le avea asupra sa, venise deja pregătit, ca atare, să participe la spectacol. Cum Marcel Ianco și însoțitorii săi aveau tablourile sub braț, tot așa Tzara avea buzunarul (buzunarele) doldora de poeme.

Cum Ball și Tzara se cunosc efectiv pe data de 5 februarie, și cum, repet, avem înaintea o pagină de jurnal (sunt notate opinii necontrafăcute, neretranscrise ulterior, cu alte cuvinte, subliniem o dată în plus, nemistificate), este imposibil ca germanului să-i mai fi ajuns vreodată sub privire și alte texte ale românului, pentru a putea face o comparație anume legată de data scrierii lor, de „vechimea” lor. Subliniez și resubliniez că referirea la Tristan Tzara este scrisă cu o simpatie evidentă. Este deci de exclus orice nuanță peiorativă. În plus, avem la îndemână corespondența celor doi, și aceasta este deosebit de deschisă din partea lui Ball, ca și a soției sale, Emmy Hennings.

Această corespondență ne obligă să renunțăm din capul locului la a presupune că între cei doi protagoniști s-ar fi putut naște o dispută pentru întâietate în grup, pentru influență și acapararea deciziei. O înfruntare, o confruntare ca atare între cele două inteligențe excesiv de ascuțite nu a avut loc. Prețuirea a fost reciprocă și prietenia legată ireproșabilă. Nu Tzara a făcut presiune asupra lui Ball pentru a impune fie și cel mai mic lucru la Zürich, ci Ball a făcut de-a dreptul „presiune” asupra lui Tzara să se implice în totalitate în desfășurarea lucrurilor, să le preia. Cu alte cuvinte, să și le asume. Ball nu era născut să fie pe metereze, să poarte asalturi publice cu program. A fost la locul potrivit, în momentul potrivit, și e de neînchipuit că fără el „faptele” artistice și literare de la Zürich ar fi avut loc. Tot așa de categoric susțin că fără implicarea lui Tzara, Mișcarea Dada ar fi fost cu totul altceva decât ceea ce efectiv a fost. Mai probabil, fără Ball sau Tzara, Mișcarea Dada nu ar fi existat. De aceea, întâlnirea lor este una dintre marile întâlniri din literatura secolului al XX-lea. Acest lucru nu înseamnă că rolul celorlalți din grup este de diminuat în vreun fel. Revenind la Ball, este neîndoielnic că după entuziasmul inițial, concomitent cu desfășurarea evenimentelor, dorința sa de a se retrage în afara grupului a sporit zi de zi.

1. Hugo Ball, „Dada à Zürich. *Le mot et l'image* (1916-1917)”, traducere din germană și note de Sabine Wolf. Editions les presses du réel, 2006, pp. 111-112. Traducerea fragmentului de mai sus în română: Petre Răileanu.

2. Editura Tracus Arte, 2016.

3. Traduit de l'anglais par Patrice Cotensin, *L'Echoppee*, Paris, p. 19.

Credem că doar prețuirea și, cumva, admirația pentru Tzara l-au „silit” să-și mai amâne, nu prea mult timp însă, plecarea previzibilă.

Să rămânem, încă, la seara de 5 februarie 1916. Tzara este în vervă, își înfige mâinile în străfundul buzunarelor, probabil în stilul lui Charlot în plină vogă în cinematografele în floare la începutul secolului al XX-lea, și scoate din ele nu un poem, ci POEME.

Este de neconceput ca acestea să nu fi fost cele mai percutante din câte avea la el. Din ceea ce scrisese mai bun până la acea data. Până în acel moment. Nu este de acceptat să fi citit ceva care să nu-l reprezinte.

**„Il peint à l'encre les oiseaux, il renouvelle l'image sur la lune...” sau despre cum un poem românesc din 1913 devine vedetă în Cabaret Voltaire**

O parte din manuscrisele lui Tzara au rămas la Vinea și acesta le va publica, după cum știm, cu religiozitate, în numerele *Contimporanului*<sup>4</sup> (câteva, care se rătăcesc în arhiva sa, vor fi înmânate în fotocopie de doamna Elena Vinea<sup>5</sup> lui Claude Sernet, ce le va și include în ediția sa de la Seghers (*Les Premiers Poèmes*, 1965). O altă parte însă le-a luat cu el. Și din acestea va și citi ceea ce a remarcat Ball.

Deci care anume sunt poemele românești scoase din buzunarele misterioase ale lui Tzara în seara de 5 februarie 1916? Indiscutabil, între ele s-a aflat poemul *Înserează*. De altfel, Tzara îl traduce: *Il fait soir* și îl publică (cu mențiunea: „Traduit du roumain 1913”) în numărul unic al revistei *Cabaret Voltaire*, la p. 16:

Les pêcheurs reviennent avec les étoiles des eaux/  
donnent à manger aux pauvres, enfilent/ des chapelets  
aux aveugles,/ les empereurs sortent dans les  
parcs à cette heure qui ressemble à la vétusté des

4. Acestea sunt: *Vino cu mine la țară* (*Contimporanul*, I, 15, 29 octombrie, 1922); *Cântec de război* (*Contimporanul*, II, 27, 20 ianuarie, 1923); *Glas* (*Contimporanul*, III, 44, aprilie, 1924); *Înserează* (*Contimporanul*, III, 45, 4 mai, 1924); *La marginea orașului* (*Contimporanul*, III, 49, noiembrie, 1924); *Duminecă* (*Contimporanul*, III, 50-51, decembrie, 1924). Lor li se adaugă și poemele publicate mai devreme, în *Chemarea: Vacanță în provincie* (I, 1, 4 octombrie 1915) și *Furtuna și cântecul dezertorului* (1, I, 2, 11 octombrie 1915).

5. Poemele sunt următoarele: *Chemarea; Elegie; Elegie pentru venirea iernii; Călătorie; Cântec vechi*. Traduse în franceză și incluse în volumul realizat de acesta: *Tristan Tzara, LES PREMIERS POEMES suivis de 5 poèmes oubliés, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Seghers, Paris, 1965*.

gravures/ et les domestiques baignent les chiens de  
chasse/ la lumière met des gants/ ouvre-toi fenêtre –  
par conséquent/ et sors nuit de la chambre comme  
de la pêche le noyau,/ comme le prêtre de l'église./  
Dieu: il cardé la laine aux amoureux soumis,/ Il peint  
à l'encre les oiseaux, il renouvelle l'image sur la lune.//  
– allons attraper des hannetons pour les enfermer dans  
la boîte/ – allons au ruisseau/ pour faire des cruches  
d'argile/ – allons à la fontaine pour que je t'embrasse/  
– allons au parc communal/ jusqu'à ce que le coq  
chante/ pour que la ville se scandalise// – ou au grenier  
de l'étable pour nous coucher/ le foin y pique et l'on  
entend le ruminement des vaches/ ensuite elles ont  
envie de leurs veaux partons, partons.

Că este un text care îi este drag, și că nu a fost o întâmplare publicarea sa la Zürich alături de versuri ale lui Guillaume Apollinaire, Emmy Hennings, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, F. T. Marinetti, Blaise Cendrars, o dovedește faptul îl regăsim și în volumul *De nos oiseaux* (acesta are o istorie extrem de încărcată: se păstrează probe de tipar din octombrie 1922, sunt exemplare în circulație în iulie 1923 și, în fine, intră în difuzare în 1929, la Editura Kra).

Observăm însă, citind în oglindă cele două texte, din *Cabaret Voltaire* și din acest volum, câteva deosebiri. Mai întâi, titlul nu mai este *Il fait soir*, ci *Soir*. Remarcăm și alte două modificări. Astfel, în *Il fait soir*, deci în 1916, avem versul 18: „et la ville se scandaliserà”, pe când în *De nos oiseaux* verbul nu mai este la viitor, ci la timpul prezent: „et la ville se scandalise”. De asemenea, în *Il fait soir*, ultimul vers, 23: „allons Mamie partir partir”, este redus în *Soir*, la: „allons”.

Ce se întâmplă? Este o comprimare aleatorie? Nicidecum. Dar pentru a răspunde, e nevoie să facem un exercițiu de editare propriu-zisă. Să „povestim” ceea ce știm azi despre acest poem.

Manuscrisul poeziei *Înserează* (hârtie velină, 17x21 cm, cerneală neagră; este datat: „913 Mangalia” și semnat: „Tr. Țara”), având cota: 10913, provenind din donația d-nei Elena Vinea, se află la Muzeul Național al Literaturii Române din București.

Publicarea în premieră a poemului în limba română are loc la 8 ani după tipărirea, în *Cabaret Voltaire*, a traducerii sale în limba franceză, realizată de autorul însuși, în revista *Contimporanul*, în nr. 46, anul III, din mai 1924, la pagina 14. Coperta revistei e realizată de Marcel Iancu, în numărul respectiv aflându-se și *Manifest activist către tinerime*, foarte cunoscutul text al lui Ion Vinea, *Domisoara Hus*, de Ion Barbu și *Construcție*, tabloul lui Maxy.

Reproducem și acest text:

se întorc pescarii cu stelele apelor/ împart bucate  
săracilor, înșiră mătânii orbilor,/ împărații ies  
în parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea  
gravurilor// și servitorii fac ba[i]e câinilor de  
vânătoare/ lumina-și îmbracă mânuși,/ deschide-te  
fereastră – prin urmare/ și [i]eși noapte din oda[i]  
e ca sâmburul de piersică/ ca preotul din biserică./  
dumnezeu: scarmână lână îndrăgostiților supuși,/  
vopsește păsărele cu cerneală, înno[i]ește paza de  
pe lună// – hai să prindem cărbăuși/ să-i punem în  
cutie/ – hai la pârâu/ să facem oale de lut/ – hai la  
fântână/ să te sărut/ – hai în parcul comunal/ până  
o cânta cocoșul/ să se scandalizeze orașul/ – sau în  
podul grajdului să ne culcăm/ că te înțeapă fânul și  
auzi rumegatul vacilor/ pe urmă li-e dor de viței/ să  
plecăm să plecăm./ 1913 Mangallia.

Recitirea textului românesc deodată cu textul în franceză, în cele două apariții din *Cabaret Voltaire* (*Il fait soir*, 1916), respectiv din *De nos oiseaux* (*Soir*; menționez o dată în plus că, deși publicarea efectivă a fost la Ed. Kra, Paris, 1929, pregătirea de tipar a avut loc în 1922), nu ne lămurește asupra adăugirii: „allons Mamie partir partir”. În schimb, mai descoperim o diferență: avem în română versul 10: „vopsește păsărele cu cerneală, înno[i]ește paza de pe lună”, iar în franceză citim: „Il peint à l'encre les oiseaux, il renouvelle l'image sur la lune”. Observăm că avem cuvintele „paza”, respectiv „l'image”. Să fie vorba de o schimbare în traducerea lui Tzara? Greu, chiar imposibil de presupus.

Enigma este de elucidat prin recurgerea la manuscris. Vinea, încredințându-l *Contimporanului*, a transcris, eronat, cuvântul „poza”, drept „paza”. Și așa a și retipărit, greșit, Sașa Pană în cele două ediții ale *Primelor poeme*, din 1934, respectiv 1971. Este curios că încercatul editor nu a observat că acest vers e tradus (deci și transcris corect) de Claude Sernet, în ediția sa din 1965 (Tristan Tzara, *LES PREMIERS POÈMES suivis de 5 poèmes oubliés*, présentés et traduits du roumain par Claude Sernet, Seghers, Paris). Și i-a mai scăpat fostului director al revistei *unu* că în ediția din 1929 din *De nos oiseaux* (primită, la București, cu autograf: „à S. Pană/ ces oiseaux/ Tristan Tzara/ oct. 1929”) avea poemul cu traducerea corectă a versului buclucaș: „Il peint à l'encre les oiseaux, il renouvelle l'image sur la lune”.

Recurgerea la manuscris ne lămurește și prezența în *Il fait soir* a versului ultim în forma aceasta: „allons

Mamie partir partir”. Este traducerea întocmai a versului românesc: „Hai Mamie să plecăm să plecăm”.

Cum de Vinea a eliminat prima sa parte: „Hai Mamie”? A făcut-o, cu siguranță, crezând că așa e mai bine pentru poem. Că a transcris greșit un cuvânt este omenește de înțeles.

Alăturăm, de altfel, acestui material, fotocopia de rigoare a manuscrisului românesc. Observăm și reobservăm cum este caligrafiat cuvântul „poza”. Literele „o” și „a” sunt atât de clar conturate încât devine imposibilă transcrierea „paza”. Considerăm acest caz de transcriere eronată ca definitiv stabilit.

Dar se mai cuvine o explicație. Este posibil să fie vorba de două manuscrise ale aceluiași poem. Unul – transcris cu atenție, fără nicio ștersătură, și încredințat lui Vinea, rămas la București, și un altul, să zicem ciorna, de care Tzara nu s-a despărțit niciodată. Așadar, poemele lăsate prietenului său în România, transcrise cu maximă atenție, Tristan Tzara le-a avut cu el, și le-a și folosit, și la Zürich și la Paris.

Prin urmare, întărim propozițiile lui Hugo Ball din jurnalul său, și afirmăm la rândul nostru că au fost foarte, foarte adânci buzunarele tânărului Tzara abia sosit în Elveția.

**„[...] naissance – naissance du Cabaret Voltaire  
[...] / Ball lit Tipperary, piano «sous le ponts  
de Paris», Tzara traduit vite quelques poèmes  
pour lire...”**

Dacă am reamintit de fragmentul din jurnalul lui Hugo Ball, din ziua de 5 februarie 1916, cred că se cuvine să transcriem și însemnarea lui Tristan Tzara legată de aceeași zi, mai bine zis de seara aceleiași zile:

II. 1916. Pe strada cea mai întunecată sub umbra coastelor arhitecturale, unde se află detectivi discreți printre lanternele roșii – naștere – nașterea Cabaretului Voltaire – afiș de Slodky, lemn, femeie și Cie, mușchi ai inimii Cabaret Voltaire și ai durerilor. Lămpi roșii, deschidere pian, Ball citește Tipperary, pian „sub podurile Parisului”, Tzara traduce repede câteva poeme ca să le citească, D-na Hennigs – tăcere, muzică – declarație – sfârșit. Pe pereți: van Rees și Arp, Picasso și Eggeling, Segal și Janco, Slodky, Nadelmann, culori hârtii, ascendență artă nouă, abstractă și hărți-poeme geografice futuriste: Marinetti, Cangiullo, Buzzi; Cabaret Voltaire, în fiecare seară se joacă, se cântă, se recită – poporul – arta nouă cea mai mare poporului – van Hoddis, Benn, Trefi – balalaică – seară rusească, seară franceză – personaje în ediție unică apar, recită sau se sinucid,

du-te-vino, bucuria poporului, strigăte, amestec cosmopolit de dumnezeu și de boRdel, cristalul și cea mai grasă femeie din lume: „Sub podurile Parisului”.

Acest text este cuprins în „Cronique zürichoise”, ce a fost publicată în *Dada Almanach*, în 1920, și este reluat în Tristan Tzara, *ŒUVRES COMPLÈTES*, Tome I (1912-1924), Texte établis, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, 1975, la pagina 561. Tzara, este așa de limpede, chiar descrie un fel de spectacol mondial, nemaivăzut, nemaîntâlnit, un cabaret de senzație, un „amestec cosmopolit de dumnezeu și de boRdel”. Frenesia se presupune că este maximă. Căci, nu, în Cabaretul Voltaire se întâmplă chiar „arta nouă cea mai mare poporului [...]”. Personajele care participă la Spectacolul Spectacolelor (fie și o simplă recapitulare a numelor de mai sus, de la Ball „citind Tipperary” ori cântând la pian „Sous les ponts de Paris”, la d-na Hennings, în recital, și poetic și muzical, la Arp, Picasso, Eggeling, Segal, Ianco ori Marinetti, chiar sunt „în ediție unică”.

Dar aici, înainte de toate, mi-a atras atenția această frază: „Tzara traduce repede câteva poeme ca să le citească”. Se referă desigur la acele poeme de care Hugo Ball zicea că le „pescuiește” de prin adâncul buzunarelor. Și care sunt poemele cu care a venit din România.

Dacă una dintre poezii, tradusă „repede” și citită în fața publicului extaziat de ineditul celor ce se prezentau la Cabaretul Voltaire a fost poemul *Înserează*, devenit *Il fait soir*, de ce am exclude că un alt poem scris în limba română „repede” tradus la fața locului nu ar fi cel al cărui manuscris a fost publicat de Sașa Pană în ediția a doua a *Primelor poeme*, în 1971, cu denumirea [*În gropi fierbe viața roșie*] (parantezele drepte sunt puse de editor, el dorind să arate că, de fapt, nu e vorba de o denumire dată ca atare de poet, ci este vorba de primul vers dintr-un poem fără titlu. El este cuprins în volum între paginile 86-89, la finalul său precizându-se că face parte din „Arhiva Tristan Tzara preluată de Sernet”.

Avem o istorie întreagă a acestui lot de poeme românești primite de Claude Sernet. Deținem informația certă că originalele s-au rătăcit. La Sașa Pană a ajuns o fotocopie a lor, realizată de Colomba Voronca. Acesta s-a străduit din răpuzeri să le recupereze conținutul, transcriindu cu greutate, copia primită fiind foarte prost realizată, abia lizibilă. Convingerea noastră este că acest poem, [*În gropi fierbe viața roșie*], a fost unul dintre cele citite de Tzara la Zürich. Mă bazez pe faptul că, ulterior, el a fost, cu prioritate, în atenția

poetului. Exact cum s-a întâmplat și cu *Înserează*, tradus în franceză, citit în fața publicului, reluat apoi în *Cabaret Voltaire*, în 1916, ca și în *De nos oiseaux*, în 1922.

Versurile din [*În gropi fierbe viața roșie*], scrise, repetăm, inițial în limba română, sunt de regăsit la Tzara în textul cu titlul *Réalités cosmiques vanille tabac éveils*. Despre el, Henri Béhar scrie la notele respective: „P.O.: *Aventure*, nr. 3, janv. 1922, daté 1914. Les treize premières parties proviennent d'un poème roumain, «Dans les trous bout vie rouge», p. 72»<sup>6</sup>.

Dacă *Il fait soir* este un poem de tonalitate modernă, destul de îndrăzneț, cu evidente calități lirice, de data aceasta avem parte de un text uluitor, ce pare scris după participarea la Mișcarea Dada, și nu înainte. Este textul care unui critic de anvergura lui Serge Fauchereau i-a stârnit scrierea unui articol ce la vremea respectivă a captat atenția: „Dada existait avant Dada” (*Fantomas*, Belgia, nr. 125-127, 1974, pp. 3-5).

Iată un scurt fragment din acesta:

La 1915, cel care de acum înainte semnează Tristan Tzara, stăpânește toate mijloacele. [...] Deja sintaxa este schimbată, și în secvența poemului *În gropi fierbe viața roșie*, el o dinamitează pur și simplu: „iar tu vorbeai cu elefanții la circ ca lumina/ nu mai vreau să fii bolnavă știi/ azi dimineață [...] pentru ce să vrei să fluieri telefon/ nu eu nu vreau nu vreau și mă strânge MULT PREA TARE/ uite o lumină ce-ar putea să fie neagră/ floare/ pe crini de oțel și de sare să-mi spui încă o dată/ că mama ta era bună”./ Dada nu va merge niciodată mai departe în dezarticularea limbajului poetic, în ciuda suprimării cuvintelor înseși, cărora nu le va lăsa decât sunetele.

Este corect ce spune Serge Fauchereau. Nu cred că, într-adevăr, Dada va merge mai departe de atât, dar este foarte adevărat că la Zürich ceea ce Tzara intuia, și chiar reușea să realizeze în ceea ce privește deconstruirea limbajului, devine regulă. Devine stil. Am putea zice chiar manieră, e drept, inconfundabilă.

Deși la un moment dat am căzut în această capcană, a sublinierii prea apăsate a meritelor cu care Tzara a sosit de acasă în Elveția, convingerea de acum este că e bine să privim lucrurile nu numai mai nuanțat, dar ținând cont în primul rând de creșterea organică a personalității lui Tzara. Echilibrul și justa

6. „Primă apariție: *Aventure*, nr. 3, ianuarie 1922, datat 1914. Primele 13 fragmente provin dintr-un poem românesc, *În gropi fierbe viața roșie*, p. 72”.

măsură vor fi mult mai avantajoase pentru descifrarea acestei minți care respira, fără doar și poate, cu precocitate, genialitate.

Să ne reamintim că Hans Richter îl numește la un moment dat „Domnul Dada”<sup>7</sup> (era vara lui 1916). Richard Huelsenbeck a afirmat că poetul nostru „a adus cu el din România competență literară fără margini”<sup>8</sup>. Foarte spectaculos spus. Nu există niciun motiv să nu credem adevărul acestei propoziții.

**„zdranga zdranga zdranga zdranga/ di di di di di di di/ zoumbăi zoumbăi zoumbăi zoumbăi [...]”**

Spuneam la începutul acestei intervenții că traducerea volumului de debut al lui Tzara, *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, constituie o operațiune de detectivism literar. A apărut la Zürich în 1916, pe 28 iulie, la Julius Heuberger, având mai multe gravuri de Marcel Iancu, cu ea deschizându-se Colecția „DADA”. Tristan Tzara avea abia 20 de ani.

Cea mai mare dificultate a fost depistarea versurilor pe care poetul le-a preluat din poemele sale scrise la București, desfoliindu-le de haina inițială și înglobându-le într-o nouă structură, în care miza cade exploziv pe dezgust<sup>9</sup>, pe destructurarea limbajului, pe alienarea sensurilor, pe, cu alte cuvinte, „nebunie”, asumată, în sens literar-estetic, dar și ca stil de viață.

Să ne ocupăm, mai întâi, de prima strofă din poem. Iată conținutul acesteia: „Mr. BLEUBLEU/ pénètre le désert/ creuse en hurlant le chemin dans le sable gluant/ écoute la vibration/ la sangsue et le staphylin/ Mataoi Lounda Ngami avec l'empressement d'un enfant qui se tue”. Traducerea la care ne-am oprit este următoarea: „Dl AZURAZUR/ pătrunde pustial înlătură găfâind nisipul fierbintel ascultă cum zbârnâie/ lipitoare și stafilinul/ Mataoi Lunda Ngami cu înflorituri de copil ce se omoară”.

7. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, traducere de Alexandru și Magdalena Boiangiu, Editura Compania, București, 2003, p. 39.

8. *En avant dada*, p. 11.

9. Există în *Primele poeme*, ediția a doua, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 82-83, un poem chiar cu acest titlu, *Dezgust*: „Aici sunt țărmi de mare moartă/ Poduri de smoală, nori de piatră/ Aici zarea e deșartă de vapoare/ Apele de alge de balene de corali/ Și mă doare mă doare ca țipătul de sirene// Pe dealuri galbene/ Mișună atâtea soiuri de animale/ În băltoace verzi/ În uzina părăsită cu năluci de fum/ Suflet plin de boltă/ Nu vrei să te pierzi?// Povârnișele de lut/ Au băut zăpada multor ierni/ Și eu vreau să te sărut să te sărut/ Cu dezmierdări de vierme.” Cele două versuri de final sunt zguduitoare.

De nu aș fi fost în cunoștință de cauză, anume că e necesar să continui să cercetez cu înfrigurare manuscristele românești ale poetului, aș fi încercat poate să transcriu astfel: „Dl. Bleubleu/ penetrează deșertul/ își croiește urlând drum prin nisipul cleios”, sau aș fi improvizat pe aici pe undeva. Dar efortul pentru găsirea echivalențelor nu a fost în zadar, căci soluțiile erau oferite de-a gata de poet. Practic, el preia fragmente din două poeme românești, le traduce și le zidește în acest început de poem.

Ele se găsesc în *Logodnica*<sup>10</sup>. Citim prima strofă: „Iubitul meu pătrunde pustial Înlătură găfâind nisipul fierbintel În stânca vânăta din suflet/ Simt cum i se încheștaseră ghearele arsurii” și recunoaștem utilizarea primelor două versuri. Continuăm lectura cu cea de-a doua strofă: „O, iubitul meu, în rugăciune prinde-ți mâinile/ Ascultă cum zbârnâie sfârșitul în urechi/ Așteaptă să-ți curgă sângele din inserarea gurii/ Și amintirile să-ți roadă trupul/ Amintirile cu miros intim de culcușuri vechi” și vedem că de aici a preluat sintagma „Ascultă cum zbârnâie” și a tradus simplu: „écoute la vibration”. Și pentru că parcă nu era suficient de ingenios și de abscons, Tzara, strângător, mai cheamă încă un poem în ajutor, și anume: *Nocturnă*<sup>11</sup>, strofa 1: „Când te uiți din parc luna stă pe-un spate de spital/ Mătușică ghem de sfoară pentru cei care nu pot să moară/ Țipă o pisică cu înflorituri de copil ce se omoară/ Marinari ce n-au iubit de mult cată, fiindcă suntem într-un port comercial”. Ni se dezvăluie, prin urmare, și sursa părții a doua a versului: „Mataoi Lounda Ngami avec l'empressement d'un enfant qui se tue”.

Citim și strofa a treia: „Dragoste de soră – ca și când bei lapte/ Surioară surioară – cu miros de portocală/ Vino să-mi pui sufletul la loc – că s-a agățat de buruieni afară/ Unde cântă păsărică noapte pe un gard unde cântă păsărică noapte”. Pentru că ultimul vers înșurubat în poem: „Unde cântă păsărică noapte pe un gard unde cântă păsărică noapte”, este de regăsit în replica unuia dintre personaje, Dl. Bumbum:

10. *Primele poeme*, ediția a doua, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 52-53. Referitor la proveniența sa, Sașa Pană precizează că este Biblioteca „Doucet”. Într-adevăr, în urma stagiului de documentare de aici, am găsit manuscrisul poemului sub cota TZR 562/3. Îl reproducem în cuprinsul investigației noastre. Astfel, avem și dovada de netăgăduit că Tzara avea cu sine în acea perioadă o bună parte din manuscrisele scrise la București. Despre celelalte manuscrise scrise în limba română de la „Doucet” vom vorbi cu un alt prilej.

11. *Ibidem*, pp. 68-69.

les chansons des saltimbanques se réunissent familièrement avant/ le départ/ l'acrobate cachait un crachat dans le ventre/ rendre prendre entre rendre rendre prendre prendre/ endran drandre iuuuuuuuupht/ là où oiseau nuit 1000 chante sur le grillage/ où oiseau nuit chante avec l'archange/ où oiseau nuit chante pour les apaches/ et tu as gelé au ciel près de ma belle chanson/ dans un magasin de verreries<sup>12</sup>.

Scriind *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, Tzara nu doar că stă cu ochii pe filele manuscriselor românești, pescuind în ele „icoane și imagini”, de care parcă refuză să se despartă definitiv, dar și aduce la sine cuvinte, expresii specifice limbii din copilărie și adolescență, cum sunt: „zdranga-zdranga”, „di dii di” sau „zumbai-zumbai”. Procedul este, să recunoaștem, de efect, descrețește fruntea, lectorul se bucură de situația de complicitate cu autorul. Reproduc, spre exemplificare, fragmentul pe care-l rostesc în grup Dl. Cricri, Bl. Bleubleu, Dl. Pipi și protagonistul poemului, Dl. Antipirină: „zdranga zdranga zdranga zdranga/ di di di di di di di di/ zoubai zoubai zoubai zoubai/ dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi”<sup>13</sup>.

Nici chiar în finalul poemului, poetul nu se poate abține să nu facă o trimitere către un București straniu: „c'est le troupeau des montagnes en chemise dans/ notre église qui est la gare de l'Ouest les chevaux se/ sont pendus à Bucarest...”. Îl redau, în întregime, tradus în română:

iată turma muștilor în cămașă în/ biserica noastră care este gara de Vest caii/ s-au spânzurat la București privindu-l pe Mbogo/ urcând pe bicicletele sale pe când părul telegraphic se îmbăta/ din urechile ventricolului ies patru coșari/ ce crapă apoi ca niște pepeni/ preotul fotograf a născut trei copii striaiți/ aidoma viorilor pe colină cresc pan-/ taloni un histrion din foi lunare se leagănă/ în dulapul meu/ – frumoasa mea copilă cu sâni de sticlă cu brațe pa-/ ralele de cenușă, repară-mi stomacul trebuie să/ vând păpușa/ un băiat rău a murit undeva/ și lăsăm creierele să continue/

12. Iată traducerea: „DL BUMBUM/ cântecele saltimbancilor se reunesc fami-/ liar înainte de/ plecare/ acrobatul ascundea un scuipat în burtă/ a da a lua între a da a da a lua a lua a lua/ drua druma iuuuuuuuupht/ acolo unde cântă pasărică noapte 1000 pe grilaj/ unde cântă pasărică noapte cu arhanghelul/ unde le cântă pasărică noapte la apași/ și-n cer tu ai înghețat lângă minunatul meu cântec/ într-un magazin de sticlărie”.

13. Adică: „zdranga zdranga zdranga zdranga/ didi di di di di di di di/ zumbai zumbai zumbai zumbai/ dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi dzi”.

șoarecele fuge în diagonală pe cer/ muștarul curge dintr-un creier aproape zdrobit/ am devenit felinare/ felinare/ felinare/ felinare/ felinare/ felinare/ felinare/ felinare/ apoi plecară.

### „Sfânt trup și hrană sieși, Tzara rupea din el”

Reținând din poemele în română o seamă de versuri pe care le „zidește” în textele în franceză este ca și cum Tristan Tzara ar mușca din sine și ar adăuga la sine. Situația îmi amintește de un poem al lui Ion Barbu, *Nastratin Hogeia la Isarlîk*<sup>14</sup>, și anume de versul: „Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”. Cum acest procedeu îi devine caracteristic, nu cred că este hazardat să-l parafrazez pe Barbu: „Sfânt trup și hrană sieși, Tzara rupea din el”.

De altfel, ceea ce începea să facă aici, în *La première aventure céleste de Mr. Antipyrine*, poetul desăvârșește în viitorul volum, de peste doi ani, *Vingt-cinq poèmes*. Vânărea versurilor-trofee din poemele românești, devenită aproape scop în sine, și topirea lor în textele franceze, texte dada în întregul lor, s-a dovedit o decizie de bun augur.

Să dau exemplele de rigoare. În *Dompteur de lions se souvient* (*Îmblânzitorul de lei își amintește*), versul: „souvenir senteur de propre pharmacie vieille servante” („amintire miros de farmacie curată servitoare bătrână”) este o preluare ca atare din poemul *Vacanță în provincie*, publicat în *Chemarea*, la 4 octombrie 1915. Pentru confirmare, iată fragmentul respectiv:

Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru/ Amintire cu miros de farmacie curată/ Spune-mi servitoare bătrână ce era odată ca niciodată,/ Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cânte cucul („Mon âme est un maçon qui rentre du travail/ Souvenir à odeur de pharmacie propre/ Dis-moi vieille servante ce qu'il y avait autrefois et qui ne sera plus jamais/ Et toi cousine appelle mon attention quand chantera le coucou”).

În *Pélamide* (*Pălămidă*) avem: „la folle du village couve des bouffons pour la cour royale” pentru „nebuna satului clocește bufoni pentru curtea regală”. Este ultimul vers din *Tristețe casnică* (*Tristesse ménagère*): „Calul mănâncă șarpele nopții/ grădina și-a pus decorații de împărat/ înstelată rochie de mireasă – lasă/

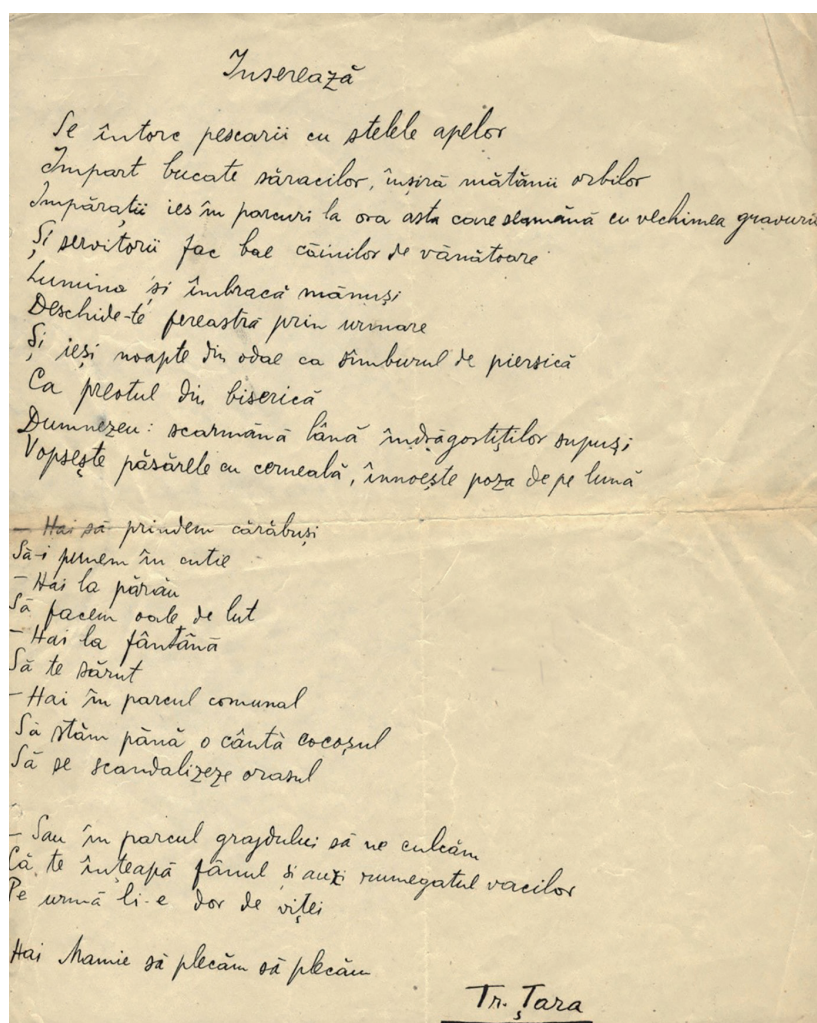
14. Poemul, dedicat lui Alexandru Rosseti, a fost publicat inițial în *Viața românească*, anul XIV, nr. 1, ianuarie 1922, pp. 72-74; e reluat în volumul *Joc secund*, Editura Cultura Națională, 1930, pp. 67-72.

să-ți omor în infinituri, noapte, carnea credincioasă// nebuna satului clocește măscărici pentru palat” („Le cheval mange le serpent de la nuit/ le jardin a mis ses décorations d'empereur/ robe étoilée de mariée – laisse/ que je tue ô nuit dans l'infini ta chair fidèle// la folle du village couve des bouffons pour le palais”).

Tot din *Tristete casnică* (*Tristesse domestique*), primul vers al strofei: „Gândurile mele se duc – ca oile la păscut – în nesfârșit/ plâng în fluier pe câmpie triste părți de biografie/ mă înec în deznădejde de fenomene seismice/ și pe străzi aleargă vântul ca un câine fugărit” este cu exactitate transcris în franceză în poemul *Amar aile soir* (*Amar aripă seară*): „mes pensées s'en vont – comme les brebis au pâturage – vers l'infini/ sur les champs pleurent dans les pipeaux de tristes fragments de biographie/ je me noie dans un désespoir de phénomènes séismiques/ et le long des rues le vent court comme un chien pourchassé”.

Mai spunea Richard Huelsenbeck despre întâlnirea cu Tristan Tzara, poate prea apăsător: „Era un fel de barbar: își inventase un stil, vrând să spintece și să ardă lucrurile pe care noi le alesesem, scopurile și obiectele ce se impuneau a fi distruse – toată seria de valori artistice și culturale ce-și pierduseră substanța și sensul”<sup>15</sup>. Adăuga încă: „un barbar de cel mai înalt nivel mental și estetic, un geniu fără scrupule”.

Ce (mai) putem spune? Tristan Tzara a fost poet până în vârful unghiilor: complex, complicat, imprezizibil, încăpățânat, fin și coroziv deopotrivă. Ucenic al propriilor obsesii și complexe și, în egală măsură, împărat peste propriilor obsesii și complexe, a lăsat în urma sa o operă literară majoră care a câștigat bătăliile cu Clipa (și Clipele) cu siguranță pentru totdeauna. E timpul, în sfârșit, ca publicarea integrală a acesteia în limba română să devină realitate.



15. François Buot, *Tristan Tzara. Omul care a pus la cale revoluția Dada*, ed. cit., p. 38.



Tristan Tzara

# VITRINA

Rodica Ilie

## O MICROISTORIE A SINGURĂTĂȚILOR

Cartea domnului Michael Finkenthal despre grupul suprarealist Infra-Noir este o sinteză ce adună experiențele și experimentele poetice și teoretice ale scriitorilor care între anii 1940-1947 au reprezentat ultima fază a suprarealismului autohton și totodată european, cu dialoguri permanente între mentorul francez, André Breton, Victor Brauner mediator și scriitorii români. Aceștia sunt prezentați de exegeții avangardelor mai degrabă ca personalități singulare, individualismul singurătății/ singularității nu i-a împiedicat totuși să dețină în memoria grupului și roluri interdialogice, prin experiențe atât de natură estetic-poetică, programatică sau pro-activă în gruparea analizată de studiul de față, cât și de natură intimă, familiară, erotică.

Michael Finkenthal ne-a obișnuit cu cercetarea documentelor, cu reconstituiri, cu revelarea unor mărturii pe care le-a recuperat de la moștenitorii direcți ai poezilor. Conservarea patrimoniului simbolic și estetic al avangardei nu ar fi suficientă și eficientă ca strategie culturală, dacă nu ar exista și promotorii unor cercetări care să valorifice datele arhivate/ preluate din arhive familiale, particulare. Tocmai de aceea, acest demers laudabil al autorului a generat o serie de cărți pe care Editura Tracus Arte le-a publicat: despre Sesto Pals, Dolfi Trost, contribuția, deși marginală, a acestora la avangardismul românesc ilustrează o componentă interesantă a avangardei periferiilor europene, dar rolul lor este semnificativ în asigurarea longevității mișcării, în confirmarea dinamicii și a dialogului cosmopolit al literaturilor est-europene cu modelul tare, generator de școală. Istoricii și eseistul Michael Finkenthal adună datele, dar nu le expune doar monografic, ci le asamblează în armătura studiilor anterioare

despre avangardă, cu racursiuri analitice revelatoare în binecunoscutele studii ale lui Marcel Raymond, Michel Carrouges, Sarane Alexandrian, Rémy Laville, Sașa Pană, Ion Pop, Marin Mincu, Stelian Tănase, ajungând la mai recente scrieri monografice sau de sinteză ale lui Petre Răileanu, a Simonei Popescu, a Mădălinei Lascu, a lui Ovidiu Morar, Dan Gulea, Iulian Toma ori Cătălin Davidescu.

Studiile adunate ca într-un puzzle de către Finkenthal arată nu doar desincronizările autohtone față de mișcarea europeană, ci și recuperările, rezonanțele, consonanțele sau dezvoltările de metodă, de filosofie și de scriitură metatextuală, precum *Dialectique de la dialectique*, semnat de Gherasim Luca și Dolfi Trost, ori *Éloge de Malombra*, semnat de Luca, Naum, Păun și Teodorescu, ori *Le sable nocturne* semnat tot de cei patru, toate ca luare de poziție față de oboseala grupării pariziene. După o introducere în șapte studii privind „reuniunea de singurătăți” a actorilor suprarealismului danubian, mergând până la momentul rupturii dintre Trost și Gherasim Luca, cercetarea lui Michael Finkenthal consacră o secțiune amplă unor *Dramatis Personae*, cu studii de caz aplicate pe scrierile poetice și/sau programatice ale lui Trost, Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu și Paul Păun. Consecvențele experimentale sunt cercetate în sincretismul lor, uneori cu inserții de date factologic-familiare, punctând atât latura creatoare, cât și cea intimă, filosofia creației cu filosofia vieții, anecdoticul nelipsind din paginile micro-istoriei lui Finkenthal. Pasionat culegător de mărturii, de istorii, de corespondență, desene, grafică, etc, autorul le integrează atât cu valoare ilustrativă, cât și cu valoare documentar-exploratorie, a treia secțiune a cărții completează întregul, adunând în anexe note

nedatate, frânturi de poeme, care dovedesc că fragmentarul și aleatoriul pot dobândi coerență și putere argumentativă, atunci când pasiunea cercetătorului este lăsată să funcționeze la energiile plenare ale euristicii.

Cartea lui Michael Finkenthal are ca scop ilustrarea „trăirii experienței suprarealiste”, mai degrabă decât hermeneutica sau abordarea teoretică a obiectului cercetării, ea este un volum necesar care aduce un

plus de lumină și de clarificare în peisajul avangardist, urmărind cu acribie detaliul istoric ce poate deveni relevant în sintezele mai ample care vor mai apărea la centenar și nu numai.

Michael Finkenthal, *Grupul Infra-Noir, o reuniune de singurătăți (Suprerealismul literar românesc, 1940-1947)*, Editura Tracus Arte, 2022.

## Note biobibliografice

**Răzvan Voncu** (n. 1969), critic și istoric literar, este conferențiar universitar doctor la Departamentul de Studii Literare al Facultății de Litere, Universitatea din București. Predă istoria literaturii române și istoria intelectualității evreiești din România. Este autorul a peste 20 cărți de critică și istorie literară, publicistică, poezie și proză, dintre care menționăm: *Secvențe literare contemporane* (2001, ed. a II-a, 2010), *Orizonturi medievale* (2003), *Despre Preda* (2003), *Eseuri critice* (2006), *Fragmente de noapte* (2008), *Un deceniu de literatură română* (2009), *Zece studii literare* (2010), *Labirintul mărturisirii* (2012), *O istorie literară a vinului în România* (2013), *Poeți români de azi, I* (2015, ed. a II-a, revăzută și mult adăugită, 2019), *Arhitectura memoriei. Studii de istorie literară clasică și contemporană* (2016), *Critici români de azi* (2020), *Scriitori evrei în cultura română* (2020), *Lectura clasicilor* (2021), *Poeți români de azi, II* (2023). A colaborat, din 1989 și până în prezent, la majoritatea revistelor literare importante din țară: *Luceafărul*, *Viața Românească*, *Steaua*, *Tribuna*, *Apostrof*, *Contemporanul*, *Cultura*, *Caiete critice*, *Literatorul*, *Poesis*, *Neuma*. În prezent, este redactor-șef al revistei „România literară”, unde este și titularul cronicii literare.

A primit mai multe premii literare și jurnalistice, între care Premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru critică și istorie literară pe anul 2016, Premiul „Titu Maiorescu” pentru critică literară al Academiei Române (2003) și Premiul Filialei București – Critică, istorie literară și eseu a Uniunii Scriitorilor (2014).

A fost tradus în franceză, engleză, italiană, sârbă și macedoneană.

**Alexandru Ovidiu Vintilă** (n. 26 septembrie 1977, Suceava) este poet și eseist. Doctor în istorie.

Membru al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași și președinte al Societății Scriitorilor Bucovineni. Redactor-șef al revistei *Bucovina literară*. Cele mai recente cărți ale sale: **în 2017**, i-a apărut la Editura Eikon o carte de eseistică, *Poetici ale sinelui. Faptul-de-a-fi-în-modul-cel-mai-propriu* (Premiul pentru eseu, istorie și critică literară al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași, 2018). În anul 2017 i se acordă Premiul pentru critică literară al revistei *Convorbiri literare*. La finele anului 2019, la Editura Charmides, i se va tipări volumul de poezie, *Transparența unui popor de foci* (Premiul Nicolae Labiș al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași și Premiul pentru poezie al revistei *Ateneu*, ambele în 2020). În 2021, tot la Editura Charmides, publică volumul de poezie intitulat *Insectele imperiului [câte ceva despre orbirea șamanilor]* (Premiul pentru poezie al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Iași, 2022). La Editura Eikon, în anul 2022, îi apare o nouă carte de poezie, *Iglu*. Urmează o carte de eseistică *Magical circumstanțial. Fețe și suprafețe – lecturi și relecturi din literatura modernă și contemporană*, Iași, Editura Junimea, 2023. La finele anului 2024, la editura bucureșteană Eikon, sub semnătura sa, va vedea lumina tiparului volumul de poezie intitulat *Maki Haku*. În 2025, Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Bacău, îi acordă Premiul Național pentru Poezie „Vasile Alecsandri”.

**Vladimir Pană** (n. 1935, București) este publicist, editor. Absolvent al Facultății de Filozofie la Universitatea din București. Debut în presă în 1946 în revista *Orizont*. Cu privire la avangarda română colaborează la publicațiile *Aldebaran* (redactor șef), *Contemporanul*, *Lumea*, *Manuscriptum*, *Mondorama*,

*Mozaicul*, și în media audio-vizuală. Volume despre avangardă: *Mișcarea de la unu* (în colaborare cu M. Ilk), editează *Prezentări* de Sașa Pană (Ed. Tracus Arte), *Ilarie Voronca – Jurnalul sinuciderii* (Ed. Tracus Arte).

**Emil Nicolae** (pseudonimul lui Emanuel Nadler), scriitor, jurnalist, muzeograf, critic de artă, traducător. Membru al Uniunii Scriitorilor din România (din 1990). A publicat 29 de volume de poezie, eseuri, studii și albume de artă, printre care: *Victor Brauner, la izvoarele operei* (album monografic, 2004), *Patimile după Victor Brauner* (eseuri, 2006); *Victor Brauner și însoțitorii. Incursiuni în avangardă* (studii, 2013). Cele mai recente apariții editoriale: *Emanuel spune* (poezie & proză, 2022) și *Scriitori și artiști / Moderni și avangardiști / Evrei și români* (studii & eseuri, 2022). Organizează anual, la Piatra-Neamț, Ziua Victor Brauner (12 ediții, până acum). A primit: premii pentru poezie și critică acordate de Uniunea Scriitorilor – Filiala Iași (2000, 2006, 2012, 2018, 2023); Ordinul Meritul Cultural în grad de Cavaler (2004); Bursă de creație oferită de Stiftung Kunstlerdorf Shoppingen (Germania, 2005); Premiul „Dosoței” (cea mai frumoasă carte: *Victor Brauner, la izvoarele operei* la Salonul Librex, Iași, 2006); Diploma și Medalia aniversară „Centrul Internațional de Cultură și Arte George Apostu – 25 de ani de la înființare” (Bacău, 2015); Titlul de Cetățean de Onoare al Municipiului Piatra-Neamț, 2018 ș.a.

**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.

**Balázs Imre József** (n. 1976) – absolvent al Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj (1998). 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, cercetător al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu. A contribuit la volume internaționale despre avangardă, apărute la edituri precum De Gruyter, Brill, Peter Lang, Narr Francke Attempto, Anthem Press. A tradus în maghiară volume de Gellu Naum, M. Blecher și Ilarie Voronca. Dintre publicațiile majore: *Az avantgárd az erdélyi magyar irodalomban*, Mentor, Târgu Mureș 2006. (Tradus în românește de Kocsis Francisko: *Avangarda în literatura maghiară din România*, Ed. Bastion, Timișoara, 2009); *Avantgarde and Representations of Communism in Hungarian Literature from Romania*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 2009; *Rețele avangardiste, afiliieri multiple*, Ed. Tracus Arte, București, 2023.

**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). Laureat al Premiului Național de Poezie „Mihai Eminescu” – *Opera Omnia* (2023). Membru titular al Academiei Române (2024). A publicat volumele de poezie: *Propuneri pentru o fântână* (1966), *Biata mea cumînțenie* (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), *Viața a doua* (2024). 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), *Poezia românească neomodernistă* (2018). A realizat două serii de interviuri, publicate în volumele *Ore franceze*, I-II (1979, 2002; reeditate în 2024). 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). A elaborat ediția în 4 volume *Poezia românească după 1945*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice (2023). Traduceri din Georges Poulet, Jean Starobinski, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Eugène Ionesco, Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Paul Ricoeur, Benjamin Fondane, Paul Morand.

**Dan Gulea** (n. 1977) – critic și istoric literar, eseist, specialist în avangardă și modernism, doctor *cum laude* al Universității din București. A publicat: *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române* (2007), *Marginaliile avangardelor* (2016, desemnată „Cartea Anului” de Filiala București – Critică, Eseistică și Istorie Literară a Uniunii Scriitorilor din România). Autor de studii culturale: *Pluviografii. O istorie a culturii române de la Ploiești* (2012), *Statuia Libertății*, album în coautorat (2020). Editor al lui I.L. Caragiale (2012, 2020, 2021), E. Lovinescu (2018). Este redactor-șef al revistei *Atitudini* (Ploiești) din 2021, unde publică diverse documente și texte ale scriitorilor de avangardă precum Sașa Pană, Geo Bogza, Ion Vinea, dar și literatură română contemporană.

**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. Patapievic*, 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, Iași, 2018, *Bacovia și Noul Regim al literaturii*, Eikon, București, 2022.

**Nicolae Tzone** (n. 10 mai 1958, Malu, Giurgiu) este membru al Uniunii Scriitorilor, Filiala Iași. A înființat și conduce Editura Vinea (1990-2022) și Institutul pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene – ICARE (1998-2022). A fost membru în Consiliul de conducere al Uniunii Scriitorilor între 2004-2009. A susținut, în 2012, doctoratul la Facultatea de Litere din București, cu lucrarea *Geo Bogza și avangarda română*. A organizat mai multe congrese cu o participare națională și internațională dedicate avangardei românești și europene: „Suprerealismul european. Contribuția țărilor vest, central și est-europene”, 17-20 mai 2001; „Centenar Sașa Pană. Avangarda literară și artistică în sud-estul Europei. 70 de ani de la «asasinarea» revistei Unu”, 5-8 decembrie 2002; „Europa avangardelor. Avangarda românească. Gherasim Luca sau «parcurgerea imposibilului». Stephane Roll – Poema printre regi. Centenar Victor Brauner – Grand maître de l'exil permanent”, 10-12 iunie 2003 ; „Avangarda românească/ Centenarele începutului de mileniu: Cugler. Voronca. Roll / Prim-plan: Urmuz, Brâncuși, Tristan Tzara, Ion Vinea, Victor Brauner, Geo Bogza, Gellu Naum, Gherasim Luca”, 23-26 mai 2006; „Centenarul Gherasim Luca (1913-2013) / Prim plan: Brâncuși, Urmuz, Bogza, Baranga, Pals”, 31 mai-3 iunie 2013; „Centenarul Jules Perahim / 1914-2014”, 31 mai 2014; „Centenar Paul Păun, 1915-2015”, 23 mai, 2015. A realizat numeroase ediții dedicate lui Ion Vinea, Tristan Tzara, Gherasim Luca, Ilarie Voronca, M. Blecher, Sașa Pană, Sesto Pals 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, postfețe 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. *Fereastră luminată/ Vianu. La fenêtre éclairée/ Das Erleuchtete Fenster*, album cuprinzând peste 500 de fotografii Vianu, cuvânt-înainte: Vlad Alexandrescu, Ed. Vinea, 2011. Este prezent în antologiile de poezie: *Manualul de literatură/ O carte alcătuită de Daniel Bănulescu, coautor, pp. 417-516, alături de Daniel Bănulescu, Mihail Gălățanu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu, Lucian Vasilescu, Floarea Țuțuianu, prefață de Alex. Ștefănescu, postfață de Horia Gârbea, Ed. Vinea, 2004 și Născut în '58, coautor, pp. 263-306, alături de Adrian Alui Gheorghe, Vasile Gârneț, Liviu Georgescu, Bogdan Ghiu, Ioan Es. Pop, Lucian Vasilescu, Radu Voinescu, Varujan Vosganian, prefață de Vasile Spiridon, Ed. Cartea Românească, 2015.*

**Leo Butnaru** s-a născut în comuna Negureni, județul Orhei, în 1949. Licențiat în jurnalism și filologie al Universității din Moldova (Chișinău, 1972). A activat în presa periodică, de la redactor la redactor-șef: *Tinerimea Moldovei, Literatura și arta, Moldova*. A debutat cu placheta 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. 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.

**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 Muzeul 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 Brumararu – 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.