

ROMANIAN SURREALISM AND ANDRÉ BRETON. PROGRAMMATIC TEXTS AND MANIFESTOS

Maria Anabella Graur

Teacher, PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: This study aims to highlight the existing relations between the Romanian Surrealist Group and surrealism in France. In France, stand out writers like Breton, the spiritual leader of this movement, demonstrating for social, community freedom and individual, spiritual freedom. While the surrealist movement asserts itself in Paris, in Bucharest there is an explosion of texts whose common point, besides the furious rejection of traditional forms, is the quest for a kind of zero degree of literature, of permanent anti-structural attitude. The main purpose of this article is to present the principal programmatic texts of the Romanian Surrealist Group.

Keywords: Surrealism, Breton, Romanian Surrealist writers, synchronisation, manifestos

Dacă este adevărat că mişcarea suprarealistă aparţine cumva deja istoriei şi că literatura şi arta suprarealiste sunt în multe privinţe depăşite, zguduirea pe care au provocat-o în edificiul gândirii, sensibilităţii şi valorilor noastre, nu a încetat să se propage. Am îndrăzni să afirmăm chiar că suprarealismul a murit. Cel din istoriile literare. Dar poate că, într-un fel, actualmente, cel adevărat nu face decât să renască. Astfel, repetăm împreună cu Simona Popescu, preoteasa-oracol din templul suprarealismului naumian, parafrazând binecunoscuta definiţie a culturii, „suprarealismul este ceea ce-ţi rămâne după ce ai uitat totul despre el. Şi, după ce ai uitat că este un «curent», o «mişcare» istoricizată, după ce ai uitat date de istorie literară, catalogări, imortele critice depuse în faţa monumentului avangardei până şi de indivizi conservând încă un indubitabil iz păşunisto-mioritic, după ce ai uitat *temele specifice* uzate de exegeză, devenite poncife de largă circulaţie, după ce ai uitat multe alte informaţii didactice care-ţi parazitează creierul, ceea ce-ţi rămâne în primul rând este o benefică dezorientare care te obligă să-ţi găseşti alte repere decât indicatoarele oficiale, populare – repere (în cultură şi în viaţă) legate de o anume *morală* şi de o anume *rigoare poetică* în sensul strict suprarealist al termenilor”.¹

Dacă Dada a dinamitat toată scena literară a vremii, suprarealismul a încercat să reconstruiască ce se putea pe ruinele sale încă fumegânde. Este trecerea de la negaţie la afirmaţie. La o afirmaţie care nu are, însă, certitudinea adevărului său intrinsec şi care se pune, constant, sub lupă, se chestionează asupra legitimităţii sale, autosubminându-se. Multe din poziţiile dadaiste rămân în suprarealism, multe din gesturile sale, multe din atitudinile destructive, sensul general al revoltei sale şi chiar şi metodele sale de provocare; dar toate acestea capătă o fizionomie diferită. Această *pars destruens* capătă un relief nou pentru că este flancată de o parte constructivă. Într-adevăr, dacă anarhismul pur al dadaismului se baza numai pe înclinaţia derizorie a polemicii sale, ajungând cel mult la concepţia libertăţii drept refuz

¹ Simona Popescu, *Clava. Critificiune cu Gellu Naum*, Piteşti, Paralela 45, 2004, p. 11.

nemijlocit și vital al oricărei convenții morale și sociale, suprarealismul se înfățișează cu propunerea unei soluții care să-i garanteze omului o libertate realizabilă pozitiv. Refuzului total, spontan, primitiv, al mișcării dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, științifică, sprijinindu-se pe filozofie și pe psihologie. Cu alte cuvinte, opune anarhismului pur un sistem de cunoaștere”.²

Pentru suprarealiști, problema libertății devine una fundamentală, ea prezentând două fețe, cea socială, comunitară și cea individuală, spirituală, cele două fiind indisociabil legate între ele. Libertatea socială obținută prin revoluție garantează realizarea celeilalte libertăți, libertatea spirituală a individului.

Între 1923 și 1935, cercetările lui André Breton, ghidul spiritual al acestei mișcări, sunt orientate spre clarificarea acestor doi termeni. Alte două nume se vor evidenția în evoluția mișcării suprarealiste: Marx și Freud. Marx, ca teoretician al libertății sociale și Freud, ca teoretician al libertății individuale. Ne aflăm în fața celor două “suflete” (termenul îi aparține lui M. de Micheli) ale suprarealismului, primul – purtător al tulburărilor de sorginte romantică, iar cel de-al doilea - mustind de elan revoluționar socialist. Aglutinate, cele două suflete vor putea depăși tristul moment al separării iremediabile dintre acțiune și vis. „*A transforma lumea*, a spus Marx; *a schimba viața*, a spus Rimbaud; aceste două cuvinte de ordine sunt pentru noi unul singur”.³

Zbuciumul perioadei interbelice marcate de frământări pe toate planurile - economic, politic, ideologic, religios etc. - se manifestă și în plan cultural, îndeobște în literatura europeană. În ciuda păcii aparente, conflictele sunt în stare latentă. Atitudinile radicale nu lipsesc nici ele în contextul unei Europe care și-a pierdut optimismul, secătuită după război. Dreapta, dar și stânga - fascismul, nazismul, pe de o parte, dar și comunismul, pe de altă parte - câștigă tot mai mult teren indicând existența unui impuls revoluționar polarizat la capete, orientat înspre extreme. Puțini vor rămâne aceia care în această situație bulversantă să încearce să păstreze o linie moderată și un spirit democratic lucid și să evite derapajele într-o direcție sau alta.

În acest context social-politic de „un enorm tragism” (Maxim Gorki), niciun intelectual responsabil nu e îndrituit să rămână neutru. *Primul manifest al suprarealismului* scris de Breton marchează momentul orientării mișcării suprarealiste înspre politică. Câțiva ani mai târziu, Aragon, Éluard, Péret și Breton își vor exprima adeviziunea față de Partidul comunist, iar revista *Révolution Surréaliste* se transformă în *Le surréalisme au service de la révolution*.

La începutul secolului XX, tânărul regat românesc, recent eliberat de sub tutela otomană, descoperă încet încet modernitatea și democrația. Bucureștiul, capitala « luminată », « orașul luminilor », « micul Paris » devine un nucleu care atrage și unde se vine de departe, pentru studii. Industria prosperă grație petrolului din sudul Carpaților, dar populația rurală continuă să trăiască simplu, după tradiții ancestrale adânc împământenite.

Primele fisuri în acest edificiu nu întârzie să apară, însă, începând cu anul 1933. Miliția fascistă a Gărzii de Fier, singura forță organizată dispunând de putere pentru a face ordine în stradă, se impune prin forță. Fascismul nu întâlnește opoziție : partidele tradiționale, țărănist și liberal, dezbinat și compromise, sunt complet ineficiente. România refrenurilor folclorice, legănată în ritmurile tradiției, își pierde surâsul. Membrii, încă puțin numeroși, ai partidului comunist clandestin, aliat Moscovei, sunt urmăriți ; studenții Universității din București sunt

²Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, Editura Meridiane, București, 1968, p.159.

³A. Breton, *Position politique du surréalisme*, apud Mario de Micheli, p.162.

arestați, evreii eșuează la examene. În 1938, pentru a păstra România sub teroare, regele Carol al II-lea instaurează dictatura, iar apoi, abdică. Doi ani mai târziu, un fost ministru al armatei, Mareșalul Antonescu, își impune guvernul tânărului Mihai I. Sovieticii anexează nordul țării și Antonescu se aliază cu Hitler pentru a recuceri Basarabia. Va urma Stalingrad, Armata roșie, abdicarea regelui Mihai, socialismul, Gheorghiu – Dej, Ceaușescu ...

România seamănă cu o clădire în stil baroc, ale cărei ferestre și uși zidite fac ca aerul dinăuntru edificiului să fie opriment, aproape irespirabil. Pereții aud și văd : un nor gros de praf învăluie toate lucrurile, lumina lipsește, umbre amenințătoare te urmăresc peste tot.

Critica românească grupează sub « umbrela » avangardei, din 1910 până în 1930, numeroși autori și o abundență de texte apărute în publicații mici care, chiar dacă nu vor rezista trecerii timpului, vor înlesni apariția grupului suprarealist.

Din 1911 până în 1930, mai multe titluri brăzdează scena literară românească. *Fronța* (1911), o revistă mică ce apare la Iași, *Simbol* (1912), apărută la București unde se afirmă un anumit S. Samyro, viitorul Tristan Tzara, *Valuri* (1914), la Iași, unde își publică poemele Barbu Fundoianu care va deveni, în scurt timp, Benjamin Fondane. Dar prima revistă iconoclastă apare la București, se intitulează *Contemporanul* și este condusă de Ion Vinea și Marcel Iancu, mai apoi, Marcel Janco, care publică în 1924 *Manifestul activist către tinerime* care începe astfel:

„Jos Arta/ căci s-a prostituat !/ Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;/ Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve;/ Literatura, un clistir răsuflet;/ Dramaturgia, un borcan de fetuși fardați;/ Pictura, un scutec al naturii întins în saloanele de plasare;/ Muzica, un mijloc de locomoțiune în cer;/ Sculptura, știința pipăirilor dorsale;/ Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;/ Politica, îndeletnicirea cioclilor și a samsarilor;/ ... Luna, o fereastră de bordel în care bat întreținutii/ banalul și poposesc flămânzii din furgoanele artei./ VREM/ Minunea cuvântului nou și plin în sine; expresia/ plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse. (...)”⁴ etc. Printre soluții, Ion Vinea propune ca romanul să fie înlocuit de reportajul cotidian, ca teatrul să fie desprăfuit de clișeele burgheze, ca artele plastice să fie substituite de aparatul de fotografiat, manifestul culminând cu apelul „Să ne ucidem morții!”, acesta reprezentând o invitație la întreruperea oricărei punți de legătură cu trecutul anchilozant.

Din 1924 până în 1930, pe când mișcarea suprarealistă se afirmă la Paris, în capitala românească un număr destul de mare de scriitori și artiști militează pentru crearea de noi forme de expresie. Lumea trebuie reinventată, se impune o ruptură definitivă cu tradiția, doar progresul contează...

Nu se caută să se parvină la un rezultat precis, după cum afirmă criticul Ion Pop în cartea sa *Avangarda în literatura română*, deoarece acești tineri au oroare de spiritul static, de imobilitate. Totul trebuie să fie *în mișcare*, tot ce contează este efervescența, singura garantă a progresului împotriva unei tradiții respinse cu furie.

În 1924, apare singurul număr al revistei *75 HP*, unde Ilarie Voronca și Victor Brauner, pictorul care va influența destinul artistic al lui Gellu Naum, inventează termeni noi precum *pictofon* sau *pictopoezie*: „Pictopoezia nu e pictură. Pictopoezia nu e poezie. Pictopoezia e pictopoezie”⁵. *Aviograma (În loc de manifest)* începe cu un îndemn adresat potențialilor lectori: „Cetitor, deparazitează-ți creierul” și continuă cu fraza axiomatică: „... și când formula va

⁴Ion Vinea, *Manifestul activist către tinerime*, *Avangarda românească* (antologie), Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp. 12-13.

⁵ Ilarie Voronca, Victor Brauner, *Pictopoezie*, apud *Avangarda românească*, p. 16.

deveni ceea ce facem ne vom lepăda și de noi”. Constatăm dorința acestor artiști de a fi martori la triumful poeziei ca formă artistică supremă, sursă de transformare a lumii și modalitate de cunoaștere, pentru a putea parveni la noi forme de lirism, la reconstituirea realității conform experiențelor vieții moderne marcată de pecetea tehnicii: „Hermetic somnul locomotivei peste balcoane equator pulsează anunț vast **TREBUIE** dinamic serviciu maritim artistul nu imită **artistul creiază linia cuvântul culoarea pe care n’o găsești în dicționar** vibrează diapazon secolul hipism ascensor dactilo-cinematograf **INVENTEZĂ INVENTEAZĂ**”.⁶

În manifestul *Principii pentru timpul nou*, unindu-și vocea cu cea a comilitonilor săi, Vinea vorbește despre poezie ca fiind „o stare sufletească”, iar „pentru a fi redată nu necesită nici obiect, nici anecdotă, nici logică, nici punere în scenă. Toate acestea erau vehicule cu care vechii poeți te ridicau în zona interzisă, alături de viață și totuși în plinul ei. Năzuim către poezie, dintr-o dată, fără ajutorul vechilor mijloace de transport – diligența am părăsit-o în drum. Poemul e rezultanta tuturor artelor: muzica, plastica, literatura – sunetul, materia, verbul – se rezolvă în poezie”.⁷

În 1924, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Marcel Iancu, Mihail Cosma și Stephan(e) Roll scriu în revista *Punct*, « revistă de artă constructivistă internațională » (16 numere, dintre care primul publicat sub formă de poster) care va apărea din noiembrie 1924 până în martie 1925, proclamând „sintetismul”: „Arta nu se risipește fragmentar. Gândire, dans, plastică merg unite într-un elan viguros, deștelenind peisagii inedite (...) Cuvântul adevărat nu l-a rostit încă nimeni: cubism, futurism, constructivism s-au revărsat în același dârz cerc: SINTEZA”⁸. În același manifest, poetul afirmă însă că poezia și arta, în general, se adresează doar unei elite, făcând abstracție de crezul corifeilor suprarealismului francez⁹ și că poetul mizează pe un șoc violent care să-l zguduie din temelii pe spectator, să-l scoată din toropeala și pasivitatea sa ancestrală: „Gustul, ochiul, urechea spectatorului trebuie să 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 ghetetele 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 dinamită, fiecare linie va tresări fecund”.¹⁰

Din 1925 până în 1928, revista *Integral* îi va grupa pe Voronca, Fundoianu, Mattis Teutsch și Brauner. Revista dispune de două redacții, una la București și cealaltă la Paris reprezentând organul mișcării moderniste din România și din străinătate. După afirmațiile lui Voronca, integralismul se diferențiază în mod radical de suprarealism care nu ar aduce nimic nou prin raportare la celelalte curente care l-au precedat: „**Omul: invenție, pe sineși s-a inventat.** Vrând a populat vidul cu priveliști, anotimpuri, civilizații. De aceea, natura, nimic decât complementul sensibilității noastre. *N-am descoperit niciodată.* Numai profeții, artiștii-istii-istii descopereau *preexistența*. Maimuța impersonală **OM** se minuna. Pentru dânsul s-a creat *mitul*

⁶ Ilarie Voronca, *Aviograma*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p.14.

⁷ Ion Vinea, *Principii pentru timpul nou*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p.29.

⁸ Ilarie Voronca, *Glasuri*, apud *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, pp.40-41.

⁹ În poemul *Donner à voir*, vorbind despre democratizarea poeziei și despre solidaritatea poezilor cu oamenii de rând, P. Eluard se exprimă în felul următor: „A venit vremea când toți poezii au dreptul și datoria de a afirma că sunt adânc cufundați în viața celorlalți oameni, în viața comună ... Există un cuvânt pe care niciodată nu l-am auzit fără o mare emoție, o mare speranță, cea mai mare, aceea de a învinge puterile ruinei și ale morții ce apasă asupra oamenilor, acest cuvânt este fraternizare”, v. M. De Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, p163.

¹⁰ Ilarie Voronca, op.cit., p.39

fabulă (...). Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligență-filtru, luciditate-surpriză. Ritm-viteză. Baluri simultane ... atmosfere concertează – miliarde saxofoane, nervi de telegraf din equator până la poli - fulgere; planeta de steaguri, uzini: un steamer gigant; danțul mașinelor peste slăvi de bitum (...). Destule rătăcirii printre intelectualisme! Comici intelectuali, destul! **ȘTIȚI:** *Din cunoaștere și dezesperare reținută a născut stilul marilor epoci; aceleași cauze nasc stilul celei de acum (...). INTEGRAL oferă certitudine (...). INTEGRAL predică esența expresiei primare.*¹¹

Din aprilie 1928 până în decembrie 1932, considerată „principala revistă suprarealistă românească”, revista *Unu* propune cele mai bune texte ale avangardei. Nu voi cita decât câteva nume care se vor remarca pe firmamentul acestei reviste: Breton, Marinetti, Éluard, Aragon, Desnos și alții. Revista va pune reflectorul, pentru prima oară în România, pe problema visului și a automatismului. Victor Brauner ilustrează paginile revistei alături de B. Herold. Prezența consistentă și constantă a artiștilor plastici în revistele de avangardă se datorează faptului că aceștia au simțit foarte acut caracterul vetust al artei și vieții din România și necesitatea aplicării unor schimbări, care nu se limitau la cele de natură estetică, ci priveau viața în ansamblul său. De asemenea, avangardiștii au înțeles necesitatea deschiderii artei din România spre lume și a înscrierii sale într-un circuit internațional de valori, fapt care, în timp, și-a dovedit temeinicia. De asemenea, se publică manifestul lui Sașa Pană în care acesta strigă: „«cetitor, deparazitează-ți creierul!» strigăt în timpan/avion/t.f.f.-radio/televiziune/76 h.p./marinetti/breton/vinea/tzara/ribemont-dessaigues/arghezi/ brâncuși/ theo von doesburg/ uration/ uration/ uration”.¹² Numerele revistei vor aduce în prim plan figura lui Urmuz pe care suprarealiștii români îl reclamă ca predecesor, păstrând direcția suprarealiștilor francezi.¹³ De altfel, revista *unu* îi va consacra și un număr special cu documente și evocări de Sașa Pană, Stéphane Roll și Geo Bogza. Paginile emoționante ale lui Geo Bogza din „Urmuz premergătorul” evidențiază influența acestui bizar personaj¹⁴ asupra lui și a comilitonilor săi: „Scrisul acestui nu mai puțin blestemat Urmuz, oricât ar părea de paradoxal și de trăsnet, e totuși impregnat cu filonul substanțial al unei eterne probleme și eroii lui vor rămâne multă vreme în literatură așa cum numai caraghiosul Don Quijote al lui Cervantes a știut să rămână. (...) Trăind printre oameni de care îl despărteau prăpăstii de sensibilități, s-a amuzat – exasperat și tragic – să înșurubeze unuia un capac la spate, altuia un grătar de fript pește în barbă – operații care, dacă la suprafață par facile, adâncite se dezvăluiesc a fi fructul unei inteligențe ascuțite, al unui spirit de observație deasupra obișnuitului, al unei largi înțelegeri a oamenilor și al unei laborioase munci de frământare și de aerisire a stilului, a logicei și a vocabularului – iar când toate acestea au fost terminate, și-a umplut țeasta propriului cap cu gloanțe de plumb. Tragedia lui e poate tragedia fiecăruia, dintre noi. Astfel, paralel cu scurgerea timpului, Urmuz capătă tot mai mult o semnificație de zodie sub a cărei lumină halucinantă ne-am regăsit cu spaimă mai de mult, la 18 ani, când numele lui a fost imprimat pe frontonul unei reviste ca o solidară strângere de mână trimisă dincolo, în moarte, ca

¹¹ *Manifestul revistei Integral* apud *Avangarda românească*, pp.47-48.

¹² Sașa Pană, *Manifest* apud *Avangarda românească*, p.155.

¹³ Cazul Jacques Vaché constituise pentru suprarealiștii francezi o sursă de inspirație. De altfel, Breton afirmă în 1924 à propos de acest personaj mitizat a cărui sinucidere a făcut să curgă multă cerneală în acea perioadă: „En littérature, je me suis successivement épris de Rimbaud, de Jarry, d'Apollinaire, de Nouveau, de Lautréamont, mais c'est à Jacques Vaché que je dois le plus” sau, adresându-se surorii acestuia, „votre frère est au monde l'homme que j'ai le plus aimé et qui, sans doute, a exercé la plus grande et la plus définitive influence sur moi” v. Bertrand Lacarelle, *Jacques Vaché*, Grasset, 2005

¹⁴ Demetru Dem Demetrescu Buzău, grefier la tribunal, cunoscut sub pseudonimul său literar de Urmuz, decide la patruzeci de ani, pe 23 noiembrie 1923, să se sinucidă în chiar mijlocul unei grădini publice din București. Unica și scurta sa opera a fost editată integral după moartea sa. În paginile acestui emblematic personaj al literaturii române, absurdul se colorează cu tușe de umor și onirism.

și cum în toamna aceasta când editura *unu* să se știe pentru imbecili și pentru posteritate, înseamnă Sașa Pană, adică inima și buzunarul lui, pe care o serie nenumărată de abstinence de la tot ce e plăcere imediată și vulgară, îl păstrează cât mai intact pentru a fi apoi risipit fără nici o ezitare pentru biruința unui crez în care se încâpățânează să stăruie fără vreo oboseală oarecare, clipă cu clipă, așa cum poate numai ideea de diavol a stăruit să fie veșnic alături de cea de Dumnezeu – îi strânge într-un volum scrisul lui de nedumeriri și de incizii dureroase”.¹⁵ Două numere ale revistei *unu* îi vor fi dedicate, iar editura *unu* îi va publica opera în întregime. Revista *Unu* este revista protestului împotriva normelor artistice și sociale. Din păcate, remarcă Ovidiu Morar, „s-ar putea vorbi despre o manieră de scriitură comună celor de la «unu» (cu excepția lui Geo Bogza și a lui B. Fundoianu, acesta din urmă nefiind de altfel o prezență permanentă în paginile revistei) care la ultimii colaboratori se va transforma într-un veritabil *manierism unist*, ajungându-se chiar la pastişe submediocre”.¹⁶

În 1928, în cele cinci numere ale revistei *Urmuz*, este lansată poezia “penetrantistă”. Conduasă de Geo Bogza, revista colaborează cu autori precum Voronca sau Tzara, publică versurile lui Eluard și este ilustrată de picturi care aparțin pictorului Victor Brauner. Dând în clocot și plin de furie, Bogza se exprimă cu exasperare despre rostul artei prin mijloace violente menite să șocheze publicul cititor. Arta devine astfel dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice: „Pentru a spinteca aparentul ridicol al învelișului, se cere ca vârfurile de gând să nu fie tocite în calcule mercantile./ Un vultur poate fi oricând împușcat și făcut bucăți. Nu va putea fi însă niciodată prins într-o cușcă de șoareci. /Odată pornit, spre a nu deraia în burlesc, se cere tact. Dar prea mult tact te va sili la suprimarea oricărei ieșiri, expunându-te la constipație sufletească./ La unii zâmbetele de ironie intră în scenă la un moment nepotrivit. Dacă crisparea realității nu le oprește brusc, se sparg împreună cu personagiul în hodorogeala oalelor de humă./ Dacă nu te ferești falș, de mocirlă, ci o străbați eroic înfundându-te profund, poți da dincolo de un strat cu apă limpede./ Toate blazoanele existente au fost terfelite. Pentru a ajunge la o noblețe nouă și interfelibilă, se cere ca în prealabil să-ți vaccinezi sufletul cu noroi./ Dacă uneori port în piept o inimă, în schimb totdeauna am în buzunar o cutie cu prezervative./ Nu voi tipări o carte decât atunci când voi fi sigur că din filele ei am să mă pot desprinde întreg, spre a sări la cititor să-l strâng de gât./ Fraza să-mi fie un impetuos organ viril care să dezvirgineze sufletele îmbâcsite și să lase în ele sămânța cerurilor noi./ Adeseori arta este dreptul suprem al artistului de a-și bate joc de orice”.¹⁷

Din decembrie 1930 până în iulie 1931, *Alge*, „revistă de artă modernă”, ilustrată de Jules Perahim, profesează nihilismul și protestează împotriva oricărui soi de prejudecată morală. Paul Păun, viitor membru al mișcării suprarealiste, exaltă sexualitatea avându-l ca model pe Geo Bogza cu al său *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933). În aceeași linie, Gherasim Luca publică *Un roman de dragoste*.

Ovidiu Morar vorbește în cartea sa *Avangardismul românesc* despre o noutate, căutarea automatismului la copii, delirurile juvenile ale unui copil de șase ani¹⁸ care devine colaborator temporar al revistei „sugerându-se astfel, probabil nostalgia miticei vârste de aur a poeziei. Obsesia limbajului poetic originar, pur, prezentă la toate avangardele, se poate constata și în prezența constantă în paginile revistei (...) a producțiilor pseudo-literare a unui copil de șase ani,

¹⁵ Geo Bogza, *Urmuz premergătorul* apud *Avangarda românească*, pp. 178-179.

¹⁶ Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, pp. 166-167.

¹⁷ Geo Bogza, *Piatra cubică* apud *Avangarda românească*, pp. 795-796

¹⁸ Este vorba despre Fredy Goldștein, copilul care l-a inspirat pe Sașa Pană.

Fredy Goldștein considerat a avea calități vizionare. (...) În mod similar, în al șaselea număr vor fi publicate desenele bizare ale unui alt copil, Mielu Mizis (...)”.¹⁹

În ciuda numărului mare de scrieri dinamitarde cu caracter pamfletar, în România, suprarealismul nu e foarte bine primit de critica literară a vremii, iar electroșocurile nu reprezintă neapărat garanția impactului acestora asupra societății românești a momentului respectiv. Apelurile inombrabile la distrugere, provocările continue demonstrează starea de revoltă exasperată a avangardiștilor români, dar confuzia în termeni și tumultul de provocări care se încurcă trădează intransigența și, uneori, opacitatea lor. Este o luptă sisifică care nu trece neremarcată dincolo de Carpați, creând simpatii printre corifeii suprarealismului francez. Mai numeroși sunt simpatizanții în Franța decât în România.

Parisul, Franța reprezintă un mit pentru acest grup de tineri artiști care găsesc Bucureștiul prea strâmt, prea provincial pentru ei. Ei întrețin un contact susținut cu viața culturală pariziană dacă ne gândim la numărul mare al celor care călătoresc în Franța sau al celor care chiar emigrează acolo definitiv. Aerul Bucureștiului devine irespirabil din 1930 încolo și Victor Brauner, printre mulți alții, pleacă la Paris. Când se reîntoarce la București, în 1935, el devine catalizatorul mișcării suprarealiste, exprimate prin primele texte ale prietenului său, Gellu Naum, *spiritus rector* al celui de-al doilea val.

Intrarea pe scena literară a grupului suprarealist se face, cu adevărat, cu ocazia marii expoziții din ianuarie 1945, la galeria Crețulescu, una dintre cele mai cunoscute din București. Mai târziu, în 1945, Gellu Naum va deveni liderul mișcării, « guru »-ul suprarealismului românesc.

Critica mizeriei (1945) este primul manifest al suprarealiștilor bucureșteni, reuniți în jurul lui Gellu Naum, protest furibund împotriva avangardei și respingere a precursorilor, un fel de *tabula rasa* pentru a pregăti terenul pentru noua cunoaștere. Lăsând deoparte toate meschinăriile personale și conflictele ideologice din interiorul grupului - el împărțindu-se în două « clanuri » sau « partide potrivnice » - pe de o parte, Naum, Păun și Teodorescu, iar pe de alta, Luca și Trost, toți par a fi convinși de necesitatea unei mari schimbări în plan moral și existențial tradusă, mai apoi, în plan estetic. Manifestul, redactat de Gellu Naum în colaborare cu Paul Păun și Virgil Teodorescu, pecetluiește propunerile grupului: „Oricare ar fi evoluția individuală a suprarealiștilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsând la o parte certurile, scandalurile, rupturile inerente oricărui grup viu, va privi *suprarealismul* în evoluția lui istorică: PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului”.²⁰ Cei trei semnatari nu ezită să semnaleze maniera eronată și, mai ales, răuvoitoare de întâmpinare a suprarealismului de către critica literară a momentului, evocând mai multe poziții, printre care cea a lui Adrian Marino, Tudor Vianu, Sașa Pană catalogați drept „hiene culturale”, precum și practicile confuzioniste la care s-au dat predecesorii lor avangardiști: „Dacă în ceea ce privește expresia, omul se găsește tot atât de oprimat ca în absolut toate manifestările lui, vina este într-o egală măsură a poeților care au oferit un material în permanență confuz și anost, cât și a aparatului de oprinare organizat (poliție, critică oficială), care a utilizat într-un anumit sens acest material. Critica oficială din România și-a făcut cu prisosință datoria. Și-a făcut-o atât de bine, încât cei mai slabi dintre poeți, cei pentru care necesitatea poetică nu se confunda cu necesitate de a schimba o lumea au părăsit, terorizați, incomodul drum pe care se angajaseră. În afara complotului tăcerii sau al ironiei sistematizate, întrerupt doar de denunțuri pentru atentat la

¹⁹ Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005, p. 173.

²⁰ Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, *Critica Mizeriei* apud Avangarda românească, p.291.

morala, la poezia, la religia lor, poliția literară a cerut cu o uimitoare stăruință, cu o stranie perseverență, interdicția de a scrie, închisoarea sau ospiciul pentru care orice artist ale cărui tendințe amenințau putredele ei poziții. În ceea ce privește suprarealismul, el e de multă vreme obiectul unei bucătării critice în același timp abuzivă și superficială”.²¹ După cum se vede, textul constituie un pamflet violent împotriva criticilor vremii. Tudor Vianu este „perfecționatul instrument de cretinizare universitară, încercând să reducă violența lucidă a lui Lautréamont din POESIS la un *interessant* procedeu estetic pe măsura calmă a propriei d-sale capacități intelectuale”; *Istoria literaturii române* a lui George Călinescu este numită în mod ironic „revoluționară”, în aceasta fiind incluși „câțiva poeți șovini și mizeri pe care îi unește între ei cea mai reacționară credință politică și câteva vechi inovații formale de tip Paul Claudel”; nici Perpessicius nu scapă de tirul invectivelor, acesta greșind printr-o comparație nefericită a poemelor suprarealiștilor cu „rugăciunile isterice ale lui I. Caraion”. Dar cei mai monstruoși, cei mai sinistri, nu sunt cei mai sus pomeniți, ci aceia care „s-au căznit să creeze confuzia cea mai cruntă, să întrețină echivocurile cele mai inadmisibile, trădând de dragul unui meschin confort personal, câștigurile pe care poezii libertății le-au plătit uneori cu viața”.²² Printre cei citați se află unistul Sașa Pană a cărui „formidabilă lipsă voită de informație, falsurile, felul echivoc de a prezenta lucrurile (...), ne umplu de dezgust într-o măsură enormă, ne fac să respingem cu infinită scârbă tot ce îi aparține”²³ sau criticul A. Marino „a cărui rea-voință nu este egalată decât de ignorarea completă a «paginilor teoretice» de care vorbește cu atâta competență” etc.²⁴

Aproape simultan, celălalt clan format din Dolfi Trost și Gherasim Luca, mai înclinăți înspre teorie, în mesajul lor adresat mișcării suprarealiste internaționale, expun, fără a le detalia, câteva dintre procedeele suprarealiste folosite și botezate: supraautomatism, talisman-simulacru, grafomanie entopică, vaporizare, obiectanaliză, ecografie, stereotipie, pantografie sau cubomanie. « Împingând automatismul până la limitele cele mai concrete și mai absurde (*supraautomatismul, talismanul-simulacru*), obiectivând fără întrerupere hazardul și obligându-l să renunțe la caracterul său de raritate ce provine din descoperirea obiectului găsit (*obiectul oferit în mod obiectiv, grafomania entoptică*), îndepărtăm ideea insuportabilă de a nu-l putea capta întotdeauna. Punând în relație continuă automatismul și hazardul (*grafomania entoptică, vaporizarea*), agravând sfâșietoarea antinomie dintre subiect și obiect și accelerând, cu ajutorul simulacrului, al artificiei, al viziunii active și al disperării teoretice, soluția ei revoluționară dialectică, prin punerea subiectului într-o poziție receptivă de calitate onirică (*mișcările hipnagogice, tablouri pictate cu ochii închiși*), sau de calitate mediumnică (*obiectanaliza, interpretare a câtorva obiecte într-o stare de ușor somnambulism provocată de ele*), am smuls ținuturi lumii obiective. Utilizând procedee patologice (*ecografia, stereotipia*) și punând la îndemâna funcționării reale a gândirii niște aparate mecanice, precum pantograful și mașina de tăiat hârtie (*pantografia, cubomania*), încercăm să înfrângem răceala cauzalității universale. Fără să avem mijloacele necesare pentru a o putea prezenta în toată amploarea ei teoretică, ne afirmăm de pe acum dorința de a regăsi corespondențele științifice (cosmologice) ale atitudinii noastre și ne dăm seama că poziția suprarealistă e de acord cu multe dintre descoperirile aparent

²¹ Idem, pp. 291-292.

²² Semnatarii manifestului adaugă aici un fragment dintr-o conferință pronunțată la Praga, în 1935, de către A. Breton în care acesta vorbește despre pericolul care amenință suprarealismul din cauza prea rapidei sale difuzări în toată lumea și a confuziei propagate în ceea ce privește termenul „suprarealism”, mult prea cunoscut în detrimentul ideii, și invită la trasarea unei linii clare de demarcație între producțiile cu adevărat suprarealiste și cele care doar caută să pară suprarealiste în scopuri pur publicitare.

²³ Op.cit. p.297.

²⁴ Ibidem, p. 292.

îndepărtate de ea. Suntem, în mod subiectiv-obiectiv, de acord cu descoperirile care exercită asupra noastră o fascinantă atracție, precum geometria neeuclidiană, a patra dimensiune, mișcările browniene, cuantele și spațiul-timp, tot așa cum suntem parțial de acord cu biologia nonpasteuriană, reprezentată de poziția heraclitiană a homeopatiei. Sperăm să vedem că se apropie, într-un mod concret-activ, aceste cercetări științifice cu siguranță prea particulare pentru a fi întru totul juste, și încercăm să găsim mijloacele delirante necesare unei asemenea apropieri, în materialismul fulgerator și malefic al magiei negre»²⁵. *Dialectica dialecticii* critică folosirea abuzivă a procedeelelor suprarealiste (scrisul automat, colajul sau delirul de interpretare) care fac, de altfel, obiectul admirației lor nemărginite, dar care, transmise inertial, utilizate șablonizat, mimetic, ar putea duce la un soi de manierism nedorit: „Există *descoperiri* suprarealiste, dar nu există maniere suprarealiste, aplicabile ca atare, și care n-ar face decât să înlocuiască vechile și odioasele metode ale poezilor, pictorilor sau scriitorilor”²⁶. Cei doi autori subliniază că „starea aceasta continuu revoluționară nu poate fi menținută și dezvoltată decât printr-o poziție dialectică de permanentă de *negație* și *negare a negației*, poziție care poate căpăta mereu cea mai mare extindere imaginabilă, împotriva a tot și a tuturor”²⁷. Nu putem să nu remarcăm că discursul celor doi teoreticieni nu se îndepărtează prea mult de cel al confrăților avangardiști, dar de interes capital este faptul că proclamă iubirea ca metodă de cunoaștere și acțiune: „Hazardul obiectiv ne îndrumă să vedem în iubire, metoda generală revoluționară proprie suprarealismului. După atâtea încercări sterpe de a găsi o metodă concretă revoluționară care să nu fie pătată de nicio rămășiță idealistă, am ajuns să considerăm magnetismul erotic drept sprijinul nostru revoluționar cel mai valoros (...) Acceptăm, însă depășim, cel puțin teoretic, toate stările cunocute ale iubirii: libertinajul, iubirea unică, iubirea complexuală, psihopatologia iubirii. Încercând să captăm iubirea sub toate înfățișările ei cele mai violente și mai decisive, cele mai atrăgătoare și mai imposibile, nu ne mai mulțumim să vedem în ea marele perturbator, care reușește uneori să sfârșească, aici și colo, împărțirea societății în clase. Puterea distrugătoare a iubirii față de orice ordine stabilită cuprinde și depășește nevoile revoluționare ale epocii noastre”²⁸. Iar noua cale de a transforma lumea este una non-oedipiană: „Eliberați de spaima de moarte datorată nașterii, eliberați de limitările complexuale cauzate de atitudinea noastră oedipiană inconștientă, încercăm în sfârșit să găsim căile eliberării noastre și ale depășirii «veșnicei reînțoarceri» pe care o implică atitudinile noastre erotice, în înfățișărilor biologice și psihice”²⁹. În ceea ce privește paginile care urmează, ele ar fi trebuit să-i fi încântat pe staliștii care tocmai se pregăteau să preia puterea la București: „Necesitățile revoluției cer extinderea atitudinii non-oedipiene pe un plan general (...) privind poziția infrapsihică a revoluționarilor în lupta lor imediată (...) Atâta vreme cât proletariatul va păstra în el complexe fundamentale inițiale pe care noi le combatem, lupta și chiar victoria lor vor fi iluzorii, fiindcă dușmanul de clasă va rămâne ascuns fără știrea lui, în sângele său. Limitările oedipiene fixează proletariatul într-o poziție de negare simetrică a burgheziei, care reușește în felul acesta să-i întipărească în minte, într-un mod cu atât mai periculos cu cât e necunoscut, odioasele sale atitudini fundamentale”³⁰.

Crearea unei colecții de texte în limba franceză, *Infra-negrul*, cu a cărei publicare în limba franceză Gellu Naum nu este de acord, este prilejul cu care Paul Păun, Virgil Teodorescu

²⁵Gherasim Luca, Trost, *Dialectica dialecticii*, ibidem, p. 289.

²⁶Ibidem, p. 278.

²⁷Ibidem, p.280.

²⁸Ibidem, p. 282.

²⁹Ibidem, p. 285.

³⁰Ibidem, p. 286.

și Trost își vor preciza poziția. Textul este un lung „cadavre exquis” și se încheie cu „O ÎNTREBARE” adresată suprarealiștilor din întreaga lume: „Poezia, iubirea, revoluția sunt totuna. O singură femeie cu buzele albite de sânge străbate culoarele plutitoare ale devenirii; liniile ei se pierd, ea nu poate fi atinsă ca obiect exterior, fiindcă poetul, îndrăgostitul, revoluționarul devin ea însăși. Dar anti-poetul, dușmanul iubirii, anti-revoluționarul îi cunosc mii de portrete mutilante, asupra cărora, într-o armonie contrariantă, își exercită în chip uimitor vraja lor regresivă. Literatură, filosofie, politică, religie – aceste limite – iată la ce se închină ei; sinistra și crispanta relație dintre oameni, opacitatea lor desăvârșită față de regnurile universale, asta obțin cu un succes inapreciabil. În ceea ce ne privește, este vorba de o contra-vrajă în toate sensurile cuvântului și mai ales în acela care îi este propriu. E cu puțință? Este vorba de a cuceri mijloacele de a face dragoste cu lumea și – fără a recurge la metode gata făcute, cuști cu două fețe dintre care una, cel puțin, poate fi îmblânzită – de a face să fie permanent și colectiv ceea ce până acum nu era decât miracol în transmutarea amantilor și în câteva operații poetice și anonime. Care ar fi putut fi, la ora actuală, aceste mijloace cu tăișul inalterabil? Există oare? Aceia care le presimt, fie și numai în pasărea ce le atinge în treacăt părul, sunt chemați acum să dea un răspuns.”³¹

Din păcate, preluând prin contaminare „modelul” francez, diferențele de opinie pe linie teoretică, precum și disputele pe teme politice vor conduce, finalmente, la dizolvarea grupului.

Imaginea diafană, dar și întunecată, a femeii suprarealiste va fi cea care îi va reuni pentru ultima dată pe cinci membri ai grupului suprarealist de la București. *Elogiul Malombrei*, apărut în 25 mai 1947, reprezintă ultimul strigăt al unei poezii sufocate în fașă de cenzura comunistă, un testament spiritual al grupului. Imaginea spiritului femeie în care suprarealiștii de la București nu au încetat să creadă nicio clipă răzbate pe deasupra zidului care se înalță implacabil: „Malombra sau iubirea și nimic altceva. Convulsia frumuseții, șubrezenia amintirii, culoarea regretului, grația vieții, mediumnitatea gestului, raritatea iubirii, nebunia simțurilor, frumusețea nebuniei, tristețea lacurilor, influența lunară, viața de după moarte, noblețea desfrâului, arsura privirii, amintirea nebuniei, viitorul trecutului, somnambulismul gândirii, moartea peisajului, acțiunea la distanță, somnul atins în treacăt, visul trăit, orgoliul sacrilegiului, desfrâul isteriei, refuzul de a trăi, exhibiția trăirii, frumusețea isteriei, frumusețea frumuseții: în Malombra”.³²

Acest apel este unul dintre ultimele care vor putea fi lansate din București, capitala în care, după spusele lui Breton, se mutase centrul lumii. O vreme, ecourile se vor face tot mai rare... Ca să reînvie mai apoi. Cu forțe înzecite. Căci, s-au spus multe despre suprarealism. Bune și rele. Dar, dincolo de spiritul de revoltă, dincolo de caracterul pamfletar al scrierilor, dincolo de negarea tuturor formelor de expresie tradiționale, cei care vor urma păstrează vii de la ei entuziasmul și forța cu care au încercat să dărâme barierele credințelor limitative, curajul și exasperarea cu care s-au angajat într-o bătălie - pe care au și câștigat-o – conștienți fiind, de la bun început, că riscă să iasă învinși din războiul pe care ei înșiși l-au provocat.

BIBLIOGRAPHY

³¹Gherasim Luca, Paul Păun, Trost, *Infra-negrul. Preliminarii la o intervenție supra-taumaturgică în cucerirea dezirabilului*, ibidem, pp. 365-366.

³²Ibidem, pp. 407-408.

Manifeste și alte texte cu caracter programatic

Literatura română

1. Bogza, Geo, *Urmuz premergătorul*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
2. Luca, Gherasim, Trost D., *Dialectica dialecticii*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
3. Luca, Gherasim, Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, Trost, *Elogiu Malombrei*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
4. Luca, Gherasim, Păun, Paul, Trost, *Infra-noir*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
5. Manifestul revistei *Integral*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
6. Naum, Gellu, Păun, Paul, Teodorescu, Virgil, *Critica Mizeriei*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
7. Naum, Gellu, *Inventatorii banderolei*, Luca, Gherasim, Păun, Paul, Trost, *Infra-noir*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
8. Pană, Sașa, *Manifest*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
9. Păun, Paul, *Spiritele animale*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
10. Trost, Dolfi, *Același din același*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
11. Trost, Dolfi, *Profilul navigabil*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
12. Vinea, Ion, *Manifest activist către tinerime*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
13. Vinea, Ion, *Principii pentru timpul nou*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
14. Voronca, Ilarie, Brauner, Victor, *Pictopoezie*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
15. Voronca, Ilarie, *Aviograma*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015
16. Voronca, Ilarie, *Glasuri*, Antologie, *Avangarda românească*, Fundația Națională pentru Știință și artă, București, 2015

Literatura franceză

1. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Editions Gallimard Paris, 1985
2. Breton, André, *Position politique du surréalisme*, Editions du Sagittaire, Paris, 1935

Bibliografie critică despre suprarealism în literatura franceză și limba română

1. Alquié, Ferdinand, *Ecrits sur le surréalisme*, Gallimard, 1967
2. Audoin, Philippe, *Les surréalistes*, Éditions du seuil, Paris, 1973
3. Bartoli, Véronique, Anglard, *Le surréalisme*, Nathan, Paris, 1989
4. Béhar, Henri / Carassou Michel, *Le surréalisme*, Librairie Générale française, Paris 1992
5. Brechon, Robert, *Le surréalisme*, Librairie Armand Colin, Paris, 1971
6. Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Editura Cartea Românească, București, 2007
7. De Micheli, Mario, *Avangarda artistică a secolului XX*, Meridiane, București, 1968
8. Durozoi, Gérard, Lecherbonnier, Bernard, *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*, Librairies Larousse, 1972
9. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, Minerva, București, 1983
10. Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc*, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2005
11. Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Atlas București, 2000
12. Pop, Ion *Avangardismul poetic românesc: Eseuri*, Editura pentru Literatură, București, 1969
13. Pop, Ion, *Introducere în avangarda literară românească*, Institutul Cultural Român, București, 2007
14. Waldberg, Patrick, *Le surréalisme*, Paris, Éditions de la différence, 1999