

REPREZENTĂRI ALE IMAGINARULUI ÎN AVANGARDA POETICĂ ROMÂNEASCĂ

Iulian BOLDEA

Abstract

In Romanian poetry, the avant-garde is nothing else than the sign of an impetuous need for change. A mental change, a literary techniques change, a change in the order of values. And the writings of Ilarie Voronca, Ion Vinea and Geo Bogza genuinely reveal such a need for change on the level of language, artistic mentality and the horizons of imagery. The inovating action of the avant-garde, even though „shocking” or violent to the habits and expectancies of a comfortable reader, has nevertheless been a purifying one. The avant-garde assumed exactly this role: to refuse compromise, to un-mysticize any common place or aesthetic canon, to initiate a radical innovation in the poetic language.

Keywords: avant-garde, surrealism, constructivism, dada, protest

Introducere

Avangardismul nu poate fi înțeles în mod eficient decât ca un fenomen literar de ruptură, schismă și radicalitate. Desprinderea de tradiție se efectuează, în cazul avangardismului, într-un mod violent, în numele noutății absolute și al sincronizării cu datele civilizației moderne trepidante. Toate orientările de avangardă (futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul) au, cel puțin ca punct de plecare, o reacție netă, polemică, chiar virulentă, la adresa tradiției. Literatura trebuie pusă, cred scriitorii și artiștii avangardiști, pe un fundament cu totul nou, pornindu-se de la zero, punându-se, așadar, între paranteze tot ceea ce vine de la tradiție, de la experiențele deja consumate, care sunt, așadar, datate, clasificate. În *Manifestul Dada* din 1918, Tristan Tzara formulează cu evidență și chiar cu vehemență aceste postulate ale avangardei: “Nici un pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile (...). Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nici o teorie (...). Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm (...). Abolirea memoriei: Dada; abolirea viitorului: Dada; credință fără

discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada (...). Libertate: DADA DADA DADA, urlat de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA”. Oricât ar părea de paradoxal, avangarda își extrage, cum observă Matei Călinescu, “toate elementele de la tradiția modernă, dar, în același timp, le dinamitează, le exagerează și le plasează în contextele cele mai neașteptate, făcându-le aproape de nerecunoscut”. Suprarealismul, de pildă, deși se definește la rândul-i în termeni de ruptură violentă față de tradiție, față de tiparele prestabilite, își extrage unele dintre principiile sale din onirismul romantismului german. Visul, ca imperativ al creației și al trăirii, alăturarea unor obiecte disparate, asocierea unor elemente incompatibile cu scopul creării unei frumuseți convulsive, dar cu atât mai autentice – toate aceste principii se regăsesc în estetica suprarealistă.

André Breton, în *Primul manifest al suprarealismului*, din 1924, definește orientarea suprarealistă astfel: “Suprarealism, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îți propui să exprimi, fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcționarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale (...). Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociații neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieții”. Procedul literar prin care scriitorii suprarealiști căutau să redea autenticitatea primară a creației este dicteul automat, cu alte cuvinte transcrierea rapidă, fără oprire ori cenzură a factorului rațional, a celor mai spontane senzații și trăiri pornite din subconștient, prin asociații mentale netrucate, notate în stare nudă. Cele mai importante principii ale avangardei ar fi așadar: fronda împotriva închistării spiritului burghez, negarea vehementă a întregului edificiu cultural artistic dinainte, aderența la procedee artistice care stimulează hazardul, ilogicul, absurdul, depășirea barierelor dintre conștient și inconștient, cu scopul de a se ajunge la acea realitate integrală pe care Breton o numește *suprarealitate* etc. În literatura română avangarda s-a manifestat în diverse moduri și modele estetice. Constructivismul, de pildă, pune sub semnul îndoielii modelele tradiționale, mitizând în schimb tehnica modernă. Scriitorii constructiviști doreau să creeze forme noi, produse ale spiritului uman, care să nu aibă nici o legătură cu realitatea. În proză, constructivismul a militat pentru o sinteză a genurilor literare, apelându-se la procedee cinematografice, sau la tehnica reclamei luminoase. Constructivismul a fost promovat de reviste precum “Contemporanul”(1924), “75 h.p.”(1924), “Punct”(1924-1925), “Integral”(1925-1928), reviste ce au avut un anume impact în epocă. Reprezentanții cei mai importanți ai orientării au fost Ion Vinea, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Ion Călugăru etc. Suprarealismul românesc a fost reprezentat de scriitori precum Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Geo Bogza,

Sașa Pană, Gherasim Luca etc. Publicațiile suprarealiste cele mai însemnate au fost: “Unu” (1928-1932), “Urmuz” (1928) și “Alge” (1930).

Ilarie Voronca și exultanța imaginarului

Până la plecarea în Franța, Ilarie Voronca a publicat în țară zece volume de versuri, între care: *Restriști* (1923), *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Brățara nopților* (1929), *Zodiac* (1930) etc. Născut în 1903 la Brăila, Voronca moare la 5 aprilie 1946, la Paris. Studiază la Facultatea de drept din București. A debutat în revista "Sburătorul" (1921) cu versuri ce păstrau în ele ecoul melancoliilor bacoviene, apăsătoare și nevrotice. În 1926 pleacă la Paris, intenționând să obțină doctoratul în drept, după ce, în urmă cu doi ani, în 1924 întemeiasse, împreună cu pictorul Victor Brauner, revista dadaist-constructivistă "75 H.P.". Publică și în alte reviste de avangardă ("Punct", "Integral", "unu"). Fără îndoială, creația poetică a lui Ilarie Voronca oglindește în propriile sale structuri principalele trăsături ale avangardei românești. Dacă versurile de început se înscriu în tonalitatea sentimentală și melancolică a târgului provincial, pot fi întrezărite, totuși, unele semne ale imagismului luxuriant de mai târziu, semne pe care Lovinescu, de pildă, le receptează ca atare, atunci când remarcă "facilitatea aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini". Orientându-se spre constructivism, Voronca vedește, dincolo de practica unei scriituri fastuoase și trepidante, certe calități de teoretician al literaturii. Poetul repudiază, în această perioadă, sensibilitatea sentimentală și "dezagregarea bolnavă, romantică suprarealistă", propunând modelul "ordinii, esență constructivă, clasică, integrală". Construcția poeziei trebuia să fie fundamentată, în viziunea lui Voronca, atât pe un concept al ordinii și al geometriei suverane, cât și pe principiul "liberei înșiruirii a cuvintelor". Pe de o parte rigoare și plasticitate ordonată, pe de altă parte o mare libertate de asociere a enunțurilor și cuvintelor. Volumul *Invitație la bal* e reprezentativ pentru o astfel de viziune și concepție lirică. Decorul poetic e reprezentat de viața trepidantă a metropolei, iar versurile sunt concentrate, constrase la maximum, oarecum ermetice, în timp ce densitatea imagistică are rolul de a sugera ritmul rapid al existenței, dinamismul vieții citadine: "Supapă ora în alamă și zinc/ sângele face salturi de necrezut subteran/ acid pasul ca un cuvânt cub deschis/ câmpul între coaste curb sau plan.// Amazoană peste preerii în vis/ laț gândul răsturnat în oglinzi/ zgomotele descresc ca prețul cerealelor". Eterogenitatea imaginilor și a obiectelor pe care le surprind liric vor să ofere cititorului impresia unei existențe trăite febril, dar și a asediului conștiinței sub imperiul unor senzații năvalnice.

Poemul *Colomba*, în cinci cânturi, e o celebrare a ființei iubite, efectuată într-o trâmbă de imagini fastuoase, aproape delirante, de un fior al ineditului incontestabil. Femeia iubită este, astfel, "iarnă tăiată-n fildeș cu norii-ntr-o căldare", "zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi cu pled", "trup cu-arături cu-ntoarceri cu umăru-n fântână" etc. Sentimentul iubirii e o formă de trăire frenetică în cadrul unei naturi asimilate de simțurile îndrăgostiților cu patimă, o comuniune empatică ce transformă, cum precizează Ovid S. Crohmălniceanu

sentimentele în "însușiri fizice" ("Știu clopotu-ntre coaste și plantele marine,/ grădină-n os săpată cu brațele-n lămâi/ știu fructele rotunde ca mersul tău și pline/ de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi" sau "te-apleci și-ntrebi privirea și degetu-n licoare/ mă-ncerci ca pe un lacăt și bați ca-n lăicer/ genunchiul ca o ușe mă umple de răcoare/ și sângele-n defaceri se reazimă de cer"). În volumul *Plante și animale*, poetul își exprimă aderența la frumusețea naturii, în poeme ce alcătuiesc arhitecturi somptuoase de imagini. Nu e vorba propriu-zis de descrieri de natură aici, ci, mai curând de o mare capacitate de absorbție senzorială ce se transpune în versuri plastice, evocatoare ("în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor", "trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor", "prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuțele", "botul vacilor adulmecă munții ca alte ugere"). Comuniunea dintre ființa umană și armoniile naturii e desăvârșită aici. Poetul celebrează, de asemenea, cu duioșie și blândețe, frumusețile umile, lipsite de anvergură: "Ce melodios e piciorul asinului/ ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor/ coapsele au o legănare în mers ca apele/ asinul cunoaște pleoapa potecilor" (*Privește*). "Miliardar de imagini", cum l-a caracterizat Lovinescu, Ilarie Voronca recurge la metaforism ca la o modalitate de eliberare a resurselor subconștientului. G. Călinescu găsea la Voronca o "voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material poetic orice percepție". Pe de altă parte, poetul consideră că între trăire și cuvânt există o inacceptabilă inadecvare, o incompatibilitate ce ține de natura diferită, și chiar opusă, a celor două entități: "Hotărât lucru, între ceea ce se petrece în noi și ecoul fragmentar al cuvintelor, e o diferență de voltaj, e o insuficiență aortică (...). Dacă rostul cuvântului nu ar fi decât de a reproduce, atunci de la început reproducerea e mincinosă. Iubesc în meșteșugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputința de a reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngâmfată și corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituatei, îmi repugnă) ceea ce gândul a iscodit, ceea ce într-o scăpare impalpabilă, nebuloasa din mine sau din spațiu a lăsat să se întrevadă".

Titlul poemului *Ulise* nu este deloc întâmplător, în măsura în care eul liric se definește pe sine prin periplul pe care-l efectuează într-o realitate polimorfă, descentrată și haotică, în care singurul fir ordonator e obsesia vizualizării unor noi spații, a descoperirii unor teritorii noi, a circumscrierii unor senzații inedite. Poetul e așadar un alter-ego al eroului homeric, un ins de o mare disponibilitate afectivă și senzorială, ce trăiește prin toți porii lumea, cu toate aspectele sale, de o uluitoare vehemență a empiricului. Evident, sintaxa textului poetic nu transcrie întocmai sintaxa lumii, dimpotrivă se petrec numeroase distorsiuni și falii între cele două domenii. Imaginarul poetic e, adesea, incongruent, sinuos, eliberat de ordinea realului, resemnat la statutul unei refracții, mai curând decât al unei reflecții a lumii în structurile textului. G. Călinescu surprindea, în *Istoria...* sa tocmai un astfel de imagism abundent, prin care sunt absorbite în structurile textului liric detalii dispartate, forme dispersate ale unei realități proteice: "În limitele acestui imagism nu se poate tăgădui lui Ilarie Voronca o voluptuoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de

a ridica la rangul de material poetic orice percepție. De fapt, câtă impresie poetică este, nu vine din metafore înțelese ca niște analogii. Poezia stă în numărul extraordinar de obiecte și ființe al căror inventar s-ar putea face, care sunt evocate de poet cu o voluptate extatică”. Nimic mai străin spiritului lui Ilarie Voronca decât încremenirea într-un tipar, inerția, starea pe loc ori retractilitatea. Poetul e, dimpotrivă, un spirit pentru care explorarea e o formă de viață și asumarea concret-senzorială lumii o manifestare a unei propensiuni spre noutate, spre inedit, spre zone cu totul necercetate înainte. Pe de altă parte, Voronca e și un poet al vieții moderne, cu toate datele inerente acestei condiții: ritmul trepidant, alert, multitudinea de aspecte ale realului ce se înfățișează ochiului aproape instantaneu, succesiunea rapidă a evenimentelor, dinamismul mișcărilor – exterioare și interioare, ca în următorul fragment: “îți închin un imn ție veac al mediocrității/ nu mai vânăm ursul sur prin munții americii (...)/ clădim un cer peste acoperișuri ca mădulare/ pe bulevarde sirenele, autobuzele/ cum acompaniază concertul prin fără fir/ veac al asigurărilor și al reclamei luminoase/ e ora când englezii o aplaudă pe raquel meller/ și refuză buchetul de violete/ aruncă lumini jocurile de ape/ scrâșnesc din dinți marile cotidiene/ și iată: agenții companiilor de afișaj/ primenesc rufăria zidurilor”. Poetul e asemenea unui profet ce privește însă în viitor, încercând să refacă traseele propriei sale memorii și dimensiunile percepției sale uluitor de atente la detalii, dar și la fizionomia întregului existenței. Ca orice adept al avangardei, Voronca nu mai aderă la imaginea poetică tradițională, marcată de ordine, armonie și echilibru, tocmai pentru că o astfel de imagine e resimțită ca falsă, idilică și convențională. Poetul apelează, dimpotrivă, la imaginea convulsivă, asimetrică, sfărâmând armonia idilizantă a versului tradițional și desfigurând sintaxa proprie, să zicem, simbolismului. Elocventă în acest sens e partea a patra a poemului *Ulise*, în care regăsim frenezia senzorială atât de caracteristică lui Voronca. E vorba de descrierea unei piețe de legume, o descriere abundentă, în care formele și aromele se împletesc într-un peisaj cu un relief luxuriant, iar comparația enormă ori, dimpotrivă, de mare rafinament, e figura stilistică privilegiată: “te oprești la vânzătoarea de legume/ îți surâd ca șopârle fasolele verzi/ constelația mazărei naufragiază vorbele/ boabele stau în păstaie ca școlarii cuminți în bănci/ ca lotci dovleceii își vâra botul înaintea/ amurgesc sfeclele ca tapițerii pătrunjelul mărarul/ iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele/ vinete înnoptează iată tomatele ca obraji transilvănenelor/ în broboade de mângâieri cristale pașii/ conopidele cât omăt întârziat pe boschetele de șoapte/ și sticle cu apă minerală morcovii oglinzi fluviul (...).” Imnul închinat cartofului ne oferă, s-ar zice, o contrapondere a deschiderii nelimitate spre lume din prima parte. Elogiul adus acestei legume umile se transformă într-o alegorie imagistică a întregii vieți ce se regăsește, condensată, în trupul neînsemnat al tuberculului. Ilarie Voronca e unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai avangardismului românesc, prin creația propriu-zisă, dar și prin vocația sa de teoretician al literaturii.

Poet, prozator, traducător și ziarist, Ion Vinea înființează, încă în 1912, împreună cu Tristan Tzara și Marcel Iancu, revista "Simbolul", în care debutează, de altfel, cu poezii originale și traduceri. În 1913 începe colaborarea la "Noua revistă română", apoi la revistele "Facla", "Rampa" și "Seara". De asemenea, colaborează la reviste precum: "Chemarea", "Cronica", "Gândirea", "Adevărul literar și artistic" etc. Conduce, între 1919 și 1931 cea mai importantă publicație a avangardei literare românești, "Contemporanul". Debutează editorial cu volumul de proză *Descântecul și flori de lampă* (1925). În 1930 apare un alt volum de proză, *Paradisul suspinelor*. Poeziile publicate de-a lungul timpului în periodice vor fi strânse în volum abia în anul morții scriitorului (*Ora fântânilor*, 1964). Tot postum e tipărit și romanul *Lumatecii*, conceput încă în deceniul al treilea al secolului XX. Ion Vinea a fost și un remarcabil traducător din literatura engleză. Marian Papahagi consideră că "în întregimea ei, opera lui Vinea poate fi înțeleasă ca un joc al unor măști pe care scriitorul le-a purtat sau abandonat, semn al unei accentuate tendințe spre dismulare, care sortește însă scrierile sale unei permanente și fecunde deschideri". Ceea ce este extrem de important e faptul că Ion Vinea și-a dublat fervoarea lirică printr-o deloc negliabilă activitate de teoretician literar. Literatura însăși îi pare scriitorului greu de acceptat, din unghiul lipsei de autenticitate pe care o provoacă. Ea nu poate reda întru totul realitatea, deci e repudiabilă sub aspectul adevărului estetic. Uneori, formulele sunt abandonate, "pentru simplul fapt că au devenit formule" (Marian Papahagi). Pe de altă parte, timbrul poetic melancolic, retractat în sine al multor poeme ale lui Ion Vinea se dovedește a fi unul împrumutat; nu sunt greu de identificat, de pildă, accentele argheziene în versuri precum: "Să chemi din alte timpuri uitatele greșeli,/ să-ndemni tăcerea moartă din tine, să cuvinte,-/ și-n spaima ta să pregeți din nou și să te-nșeli,/ - același om de lacrimi, de rugă și jurămintă,-/ când mutele vedenii plutind fără puteri/ în soarta ta sunt încă și nu sunt nicăieri" sau: "De ce din drum vă-ntoarceți, minute de demult?/ Roi viu de nicăierea, purtat de-un cânt din vremuri/ și-al cărui viers din urmă n-am stat să-l mai ascult,/ de ce-i trezești din moarte și-n inimă mi-l tremuri/ și-mi turburi resemnarea cu vanul lui tumult".

Autentica revoluție a sensibilității ar consta, crede Ion Vinea, în "deliteraturizarea" poeziei. Poezia e un mijloc de comunicare extrem desubtil, ce nu are nevoie de aportul/ suportul cuvintelor pentru a exprima inefabilul afectiv. Pentru a înregistra în modul cel mai autentic simțirea și vorbirea de toate zilele, poetul recurge la cuvinte umile, lipsite de pondere figurată, cuvinte ce-și păstrează sensul lor propriu: "Am rătăcit împreună pe urma pașilor pierduți./ De o săptămână a plecat și muzica din chioșc, - pe vile s-a tras doliul/ verde al storurilor și crește liniștea din ospătăriile pustii și fiorul rece al fântânilor./ Îndărătnici la chemarea trenurilor,- am întârziat./ Școala de tir și de înot părea uitată, de zeci de ani uitată sub/ desfrunzirea curcubeului sfâșiat de arbori./ Paznicul a fost atât de mirat, - a descuiat cu

o cheie grea lacătul lanțului și ne-am dat seama că pe lanțuri mucenise toamna./ Și ne aduse rufe reci, într-un șir de chilioi din care am ales două” (*Pe urma pașilor*). Poezia lui Ion Vinea se situează între realizare și irealizare, între neant și epifanie, între absență și prezență. Ea e o încercare a poetului de a-și examina propriile limite, propriile trăiri subconștiente, la lumina conștientului. Creația lui Ion Vinea a avut o traiectorie destul de sinuoasă, de la simbolismul începuturilor, la avangardismul vehement de mai târziu. Matei Călinescu precizează că “s-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresii: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează”. Poezia *Chei* e una dintre creațiile reprezentative ale lui Ion Vinea, atât sub raportul viziunii artistice, cât și sub acela al limbajului poetic. Regăsim aici toate datele liricii avangardiste, de la cenzurarea emoției lirice ori reducerea la maximum a fiorului afectiv, la esențializarea conținutului și imagistica inedită. “Impresionismul intelectualizat” de care vorbește Șerban Cioculescu se completează în această poezie printr-o însumare a unor imagini din sfere cu totul diferite, a unor metafore de maximă plasticitate, prin care autorul caută să redea nu suprafețele lucrurilor, nu aparențele lor liniștitoare, ci, mai curând, esențele și latențele lor, acele dimensiuni semantice și ontologice apte a le conferi o identitate adâncă.

În decorul marin desenat în peniță fragil-muzicală poetul imaginează un timp al înserării, pe jumătate real, pe jumătate fabulos, în care umbrele lucrurilor se profilează ezitant, iar stelele “sfințesc”. Decorul e mai curând un pretext pentru revelarea pe pânza poemului a unui trecut imemorial, în care se presimte un zvon de apocalipsă, de stingere a lumilor: “În portul vechi pogoară arborii numai noaptea,/ din umbre se aleg pânzii cu aripi de vânt,/ aici se sfințesc stelele fără pânze ale trecutului.// Cum s-a ivit de nicăieri în loc/ unde s-au limpezit și au stătut furtunile/ corabia-fantomă cu fulgerul ei mort/ scaldată în veninul verde al orelor...”. Peisajul cu sugestii marine pe care îl desemnează Vinea are, în ciuda sugestiilor sale de concret empiric, o anume de-materializare; el stă sub semnul idealității, al renunțării la detaliu în favoarea unei idei poetice totalizante, aptă să redea sensul decorului. Alăturările inedite de termeni ne transpun într-o lumină spectrală, cu imagini parcă halucinante, onirice, lipsite de orice pondere existențială. Un fel de sinestezie așezată sub semnul oniricului se străvede aici, în aceste tablouri fluctuante, mereu schimbătoare, marcate de indeterminare și cu reflexe fantastice (“Rar în vioara de pământ a digului/ fiorii aiurează aria frigurilor./ De farul orb stâncile păstorite/ pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă./ Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele.// E somnul lanțurilor roșii prin stingerea vremurilor,/ e toamna pietrelor în podgoria beznelor,/ e ochiul de cocleală al veșniciei/ în care s-au înecat poveștile”). Poemul se încheie într-o notă funebră, anticipată, de altfel, de cele câteva imagini cu iz de apocalipsă de la început. De altfel, frecvența termenilor cu sugestii thanatice e destul de mare, de la “umbre”, “noaptea”, “corabia-

fantomă”, “fulgerul ei mort” etc. la “stingerea vremurilor”, “ochiul de cocleală al veșniciei” sau “podgoria beznelor”. Finalul închide acest univers al umbrelor într-un cerc din care nu se poate ieși, un cerc infernal și tautologic, parcă, retransat perfect în sine (“La judecata din urmă/ de-aci au pornit sicriile”).

Poezia *Ora fântânilor* se impune, în primul rând, prin desenul ei delicat, de stampă japoneză, cu liniile detaliilor epurate de orice freamăt empiric. Doar conturul lucrurilor e desemnat în tușă fragilă, diafană, aproape imaterială. Versurile, purificate de orice emoție, eliberate de freamăt afectiv, au o limpezime extremă, o transparență și o suavitate imagistică ce mărturisește seninătatea viziunii și a atmosferei lirice. Momentul pe care îl transcrie autorul e unul al liniștii cosmice, al reculegerii în fața spectacolului unei naturi înfiorate, calme, serafice. E, ca în *Sara pe deal*, de pildă, un moment ce reiterează geneza lumilor, cu răsărirea stelelor marcate de liniște atemporală și cu o seninătate a viziunii parcă aspațială (“Oră de liniști stelare,/ clar semn de lumi fără nume,/ largul în ambru și-n jar e,/ Thalassa-n ritmuri apune”). Imersiunea în “ora de liniști stelare” se însoțește, în cugetul poetului, de un moment al echilibrului interior, al regăsirii identității sale profunde, a ființei lăuntrice autentice, care adastă îndărătul gesturilor profane, de fiecare zi. Liniștea ce pogoară asupra lucrurilor și ființelor se insinuează treptat în sufletul poetului, marcat de înfiorare în fața misterului nocturn. Între armonia celestă și armonia lăuntrică se instaurează o corespondență intimă, semnele lumii se lasă ghicite în lumina lor adevărată, simbolică și tainică în același timp, cugetul e “gol și curat”, pentru că și-a regăsit pacea dintâi, neprihănirea ce îi permite să vadă, dincolo de aparențe, esențele pure: “Vocile sfânt de curate,/ frunțile pure și ochii,/ cugetul gol și curat e,/ clopote când legănite/ trec în nunteștile rochii”. “Ora fântânilor” e ora când glasul naturii capătă tonalități sacrale și se întâlnește, în cugetul poetului, cu armonia gândului profund. Umbrele sunt parcă diafanizate, obiectele lipsite de pondere iar echilibrul între om și natură e desăvârșit. Poetul traduce acum, în cheie lirică, semnele naturii aflate sub imperiul misterului și al tainei nesublimite: “Ora fântânilor lunii,/ - inger – șoptește prin umbre/ vorbele rugăciunii/ netălmăcite și sumbre”. *Ora fântânilor* e un pastel interiorizat, transcrierea unui peisaj spiritualizat de un eu liric ce-și găsește, sub auspiciile tăcerii cosmice, atemporale, echilibrul și armonia. Fără a-și cenzura cu totul fiorul elegiac, Ion Vinea construiește în poemele sale un peisaj spiritualizat la maximum, oniric și himeric, peisaj marcat de disoluție și degradare continuă.

Geo Bogza - solemnitatea insurgetei

Geo Bogza s-a manifestat de la începuturile sale literare ca un aderent fervent al avangardismului, un scriitor ce și-a asumat propria creație din perspectiva trăirii intense, autentice a vieții, dar și prin prisma transcrierii unor experiențe inedite, necontrafăcute.

Scriitorul a editat revista “Urmuz” în 1928 și a colaborat la publicații ale epocii precum “Bilete de papagal” sau “unu”. Volumele de versuri *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933) se remarcă prin coloritul intens al emoției lirice, prin intensitatea implicării eului în text și, mai ales, prin aspectul de frondă al imaginilor lirice. Ceea ce impresionează aici e tocmai efortul lui Bogza de a înregistra emoția “în stare sălbatică”, cu o intensitate a notației extremă. Poezia de acest tip e una născută din nevoia de legitimare estetică și de autentificare a scrisului văut ca transcriere nudă, netrucată a unor adevăruri esențiale ale ființei, a unor experiențe-limită. E o poezie ce denunță “abuzul de inconștiență” și preschimbarea inspirației în “îndeletnicire egoistă”. Geo Bogza pledează, în fond, pentru o elementaritate a poeziei, în sensul întoarcerii la lucruri, la natură, la omul simplu, aparent banal: “Va trebui ca poezia să devină elementară în sensul în care apa și pâinea sunt elementare. Atunci se va petrece o întoarcere epocală a poeziei la viață. Atunci toți oamenii vor avea dreptul la pâine și la poezie”. Relația poetului cu lumea e așadar una tensionată, născută din revoltă și deznădejde, dintr-o anume solemnitate a viziunii și din gestul simplu al întoarcerii la elementar. Criticul Dan Cristea a surprins foarte limepede aceste aspecte ale scrisului lui Geo Bogza: “Împotrivirea, răzvrătirea sau deznădejdea sufletului cheamă în scrisul său imaginile reconfortante ale măreției omului și universului, producând liniștea, calmarea și consolidarea spiritului. Terapeutică grandiosului, tema devenirii prin contopirea cu priveliștile frumoase ale lumii, metamorfoza revoltei în viziune solemnă și izbăvitoare reprezintă o parte din revelațiile pe care i le oferă spectacolul bogat al realității”. Geo Bogza a abordat, în același spirit avangardist al revoltei și autenticității relatării și *reportajul*, care este înțeles “ca o școală a vieții adevărate prin care trebuie să treacă orice scriitor care vrea să fie un autor viu, în ale cărui cărți să se zbată de la pagină la pagină, viața”. Cele mai cunoscute reportaje, de la *Țări de piatră, de foc și de pământ* din 1939, până la *Cartea Oltului* (1945) pornesc din intenția de a cuprinde în adâncime și în extensie o întreagă lume, cu trăsăturile sale particulare, în spiritul autenticității și adevărului.

Sentimentul comunicării cu lumea și al refuzului încremenirii, credința simbolică în valorile absolute sunt de găsit și în volumul *Paznic de far* din 1974. Aici, realitatea și versul sunt entități congenere, poetul creându-și un spațiu al său, propriu, în care oficiază, dezvăluind marginea de taină a lucrurilor, existența lor înfiorată. Criticul Aurel Sasu precizează că “opera lui Bogza tinde către o cuprindere în adâncime a lumii și propune ca soluție spațiul somptuos al unor existențe exemplare. În felul acesta literatura devine creație, în sensul original al cuvântului, sugerându-ne o posibilă evoluție pe coordonatele largi ale cunoașterii arhetipale, sau, cum ar spune autorul, prin statui (...). Universul lui Bogza se naște nu prin estompare, ci prin sublimare”. Poetul Geo Bogza a trăit și a scris întotdeauna cu conștiința că șansa lui e aceea de a-și asuma cu luciditate propriul destin. Destinul e, crede Geo Bogza, situat între două “incendii”, “lumea de dinafară” și “lumea de dinlăuntrul nostru” și de aceea singura șansă a eului de a se situa într-un spațiu optim în fața celor două

dimensiuni ale “arderii” e luciditatea, o luciditate necruțătoare, corosivă, neconcesivă. Literatura lui Geo Bogza pornește așadar dintr-un impuls demistificator și, oricât ar părea de ciudat, în același timp întemeietor. Pe de o parte scriitorul pune sub semnul întrebării chiar resursele literaturii de a transcrie în mod autentic relieful realității, pentru că ar deturna conflictul “pe un plan de dulce și scăzută înțelegere”, constituind o “lunecare comodă în satisfacții”. Autorul crede, în spirit avangardist, că menirea artistului nu e de a “povesti” viața, de a reda fluxul existenței, ci de a o trăi, scrisul devenind astfel o modalitate de acțiune și de trăire, de asumare în mod direct a experiențelor empirice cele mai diverse: “O exasperare și acțiune. O exasperare împotriva fiecărui lucru pe care îl învingem și nu i ne supunem. Totul cu o intensitate, cu un tumult făcând ravagii”. Mecanismul semantic și finalitatea poeziei *Descântec* pornește, s-ar spune, dintr-un impuls demitizant la adresa unei realități confortabile, cu sensuri prestabilite, o lume în care obiectelor le corespund cu o prea mare strictețe înțelesuri unilaterale. *Descântec* de dragoste, poezia are o sintaxă fracturată și o morfologie bizară, cu cuvinte inventate, cărora cititorul nu le poate bănui înțelesul. În această poezie, în locul unei semnificații unitare ori măcar coerente, înțelesurile se organizează în cercuri concentrice, ce se multiplică la infinit, în oglinzile paralele ale versurilor. Se produce în acest mod un fel de dispersare a percepției lirice, în timp ce lectura devine sinuoasă, problematică, neunitară. Limbajul poetic își asumă o stare de criză, iar cititorul trebuie să refacă mereu traseul sensurilor, să revină la punctul de pornire, să-și reconsidere propriul orizont al așteptării. Radicalitatea limbajului, viziunea halucinantă, ruperea legăturilor dintre cuvinte – sunt modalitățile de expresie cele mai importante ale poemului. “Hau! Hau! Hau!/ rota dria vau/ simo selmo valen/ fată cu păr galben/ vermo sista dur/ aici împrejur/ Klimer zebra freu/ nici tu/ nici eu/ rugări lui Dumnezeu/ klimer zebra freu/ ci noi/ o noi/ în noi/ da noi/ trebun cimat dur/ larg/ larg/ bolile se sparg/ durerile de cap/ leac ceresc/ în piept cresc/ simo selmo valen/ fată cu păr galben”. Imaginile poetice sunt – dincolo de invențiile lexicale stranii ce le generează – de o anume diafanitate. Repetiția cuvântului “noi” are darul de a induce atmosfera de vrajă, de armonie, de incantație afectivă în aceste versuri de extracție pur avangardistă. Spirit nonconformist, ce a refuzat dintotdeauna încremenirea în tipare și care, totodată, și-a asumat autenticitatea ca terapeutică a scrisului și a existenței, Geo Bogza ni se revelează deopotrivă ca un *scriitor* și ca o *conștiință* a vremii lui.

În concluzie, s-ar putea spune că avangarda nu e nimic altceva decât un semn al unei imperioase nevoi de schimbare. Schimbare a mentalității, a procedeele literare, a sensului valorilor. Iar creațiile poetice ale lui Ilarie Voronca, Ion Vinea și Geo Bogza reprezintă ilustrări suficient de elocvente ale unei astfel de nevoi de schimbare, a limbajului, a mentalității artistice și a orizontului imaginar. Acțiunea de primenire întreprinsă de avangardă, chiar dacă “șocantă” ori virulentă pentru habitudinile și așteptările unui receptor comod, a fost una purificatoare. De altfel, cum se știe, în orice mișcare distructivă adastă o

posibilă detentă creatoare, fapt observat, de pildă, într-un paradox, de scriitorul Ivan Bunin: “A distruge înseamnă a crea”. Avangarda și-a asumat tocmai acest rol, de a refuza compromisul, de a demitiza orice poncife și canoane estetice, de a întreprinde o radicală înnoire a limbajului poetic.

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ:

- Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, București, 1976;
Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Polirom, Iași, 2005;
Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val*, Editura Cartea Românească, București, 2007;
Gheorghe Grigurcu, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiș*, Ed. Minerva, București, 1989;
Eugen Ionesco, *Note și contranote*, Ed. Humanitas, București, 1992;
Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București, 1973;
Marin Mincu, *Esen despre textul poetic*, vol. II, Ed., Cartea Românească, București, 1986;
Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, Editura Minerva, București, 1999;
Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Ed. Atlas, București, 2000.