GELLU NAUM ŞI FORMULA SUPRAREALISTĂ. ARTE POETICE

Nicolae OPREA
Universitatea din Piteşti

Résumé : *On analyse les arts poétiques de Gellu Naum du point de vue de l'application des perceptes du surrréalismes. On souligne la fidélité de Naum par rapport à la formule surréaliste et on commente quatre poème significatifs de ce point de vue: „Dimineţile cu domnişoara peşte", „Certiudinea eruptivă", „Pe stâlpi" şi „Oglinda oarbă".*
Mots-clés: *art poétique, surréalisme*

1. Dimineţile cu domnişoara peşte. Format în climatul avangardei interbelice, Gellu Naum (1915-2001) este foarte activ şi temerar în anii de manifestare explozivă a suprarealismului întârziat (1945-1947), conlucrând în cadrul Grupului suprarealist român împreună cu Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost şi Virgil Teodorescu. În colecţiile întemeiate de toţi membrii grupării – *Colecţia suprarealistă, Infra-Noir* -, a colaborat cu unii sau alţii la realizarea unor texte programatice sau experimentale, precum *Spectrul longevităţii. 122 de cadavre*. Rămas fidel formulei până la moarte, Naum a instituit un stil anticonvenţional în lirica românească, apelând la o imagistică non-metaforică şocant-provocatoare. El cultivă, în acest sens, analogia asimetrică, jocul lexical revigorant sau umorul negru – care se identifică în absurdul existenţial – într-un registru adesea parodic şi ironic, funcţionând după tehnica digresiunii.

Amplul poem voit discursiv cu titlu de factură onirică, *Dimineţile cu domnişoara peşte,* închide simbolic ediţia bilingvă din 1991, *Partea cealaltă/ L'autre côté*, ilustrând deplin opţiunea poetului suprarealist pentru "cealaltă" parte, supra-reală, nevăditul realităţii şi relativul gândirii. Este o artă poetică tipic suprarealistă, demonstrativă, în parte.

Enunţul inaugural al poemului acuză conformismul gândirii poetice ("asocierile comune"), "consimţământul" tradiţional, izolarea de societate care produce o artă generată din searbăda melancolie şi estetism: "în podul unei case/ ne dezvoltam în genere printre clanuri de câini/ iată îmi spuneam virtuţile consimţământului/ să-mi atenuez deci malincolia şi bizara mea frumuseţe". Este contestată, în genere, *mistica aparenţei poetice*, ceea ce Gellu Naum sancţiona teoretic în "manifestul" *Teribilul interzis*, din 1945: "limitarea realului, separaţia visului de moarte, a iubirii de ură, a frumosului de urât, eternizarea unor legi închizând expresia în cătuşele ei, acoperite de flori". În practica poetică (în poemul de faţă), versurile care urmează experimentează ilimitarea, întrucât aici se suprapun planuri şi stiluri separate în aparenţă. Este proiectată în prim-planul poemului o "iubită" deopotrivă concretă şi abstractă, care "putea rivaliza cu oricine în privinţa zelului şi a perfecţiunei". Pare o fiinţă desprinsă din vis ("avea obraji pali cum se cuvine şi pleoapele albastre/ cu o pasăre pe faţă"), dar este angrenată în cotidian, deşi i se bănuieşte o provenienţă infernală: "şi luând bluza care trebuia călcată ieşea cu paşi nobili şi demni/ căci mica ei experienţă o învăţase că lucrurile serioase trebuiesc tratate direct/ apoi pe când ceilalţi se aflau la desert/ iar prietena postată lângă garaj pândea reîntoarcerea tatălui/ ea pătrundea ca o furtună în sufragerie/ v-am prevenit spunea mama copila aceasta are în ea ceva infernal".

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Piteşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)

În planul simultan al percepției artistice integratoare, re-apare poetul-ucenic, care se formează pe măsură ce se încheagă discursul iconoclast. Din anonimatul existenței (dintre "ascultători"), se desprind cei ce "se simțeau inspirați" şi încercau să transfere în scris "ceea ce «auzeau în minte»". Poetul/ucenicul suprarealist se detaşează de acțiunea concertată a "inspiraților", dar înțelege reacția lor de revoltă şi spiritul negativist: "fiecare vorbea independent toți vorbeau în acelaşi timp şi din răsputeri/ ansamblurile mari erau supuse unor redutabile aranjamente/ ascultându-le noaptea intuiam spiritul de care erau pătrunse/ câțiva se împotriveau ideii de a fi simpli executanți/ ei susțineau şi pretindeau să li se dea toată atenția cuvenită". Re-învățând să citească ("apoi călătoream cu vaporul învățam să citesc"), el îşi asumă *atitudinea critică* afirmată altădată: "Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că ştim să citim". Reacția de revoltă a congenerilor nu este singulară, fiind precedată şi de alte experiențe de avangardă şi, oricum, presupune un efort permanent de a cultiva "strania asimetrie", pentru a purifica limbajul poetic în sensul libertății depline de comunicare artistică: "odată cu apariția ei unii şi-au dat seama că mai existaseră şi alții în afara lor/ cei care încercaseră să purifice dialectul tribal alegând o stranie asimetrie/ sensul libertății făcuse parte din natura lor/ şi roata continua să se învârtească". Actul creator trebuie să se acorde cu "modul de trai", poezia se confundă cu existența şi presupune deopotrivă – în planul inovației poetice – acțiunea distructivă şi constructivă: "foloseam dreptunghiurile pentru a-mi recăpăta încrederea în capacitatea noastră de a produce miracole/ subliniam capacitatea lor erotică-devastatoare/ esența lor opusă amintirii/ ca să-mi consum misterul căutam peisaje albe pe un fond nedefinit şi neactiv". După cum afirma Gellu Naum în *Teribilul interzis*: "Fatumul poetic nu poate fi distrus decât prin poetizarea sau depoetizarea la propria noastră dorință". Capacitatea de a re-produce "miracolul" se întemeiază pe fuziunea dintre viața interioară şi cea exterioară, pe congruența impresiilor şi sezațiilor receptate prin toate simțurile ("cele cinci găuri de pe fața oamenilor"), pe simultaneitatea dintre cunoaşterea de sine şi cunoaşterea universului: "existența mea expresivă era generată dinăuntru de o imensă unitate internă/ imaginile singurătății îmi acopereau şi-mi descopereau simultan pleoapele/ deşi cele cinci găuri de pe fața oamenilor/ întunecau un univers aproape luminat".

Viziunea spiritului integrator presupune contopirea "sistemelor" ("sistemele se apropiau unul de altul se atrăgeau şi se respingeau"), ilimitarea dimensiunii spațiale, anularea granițelor dintre vis şi realitate. Poetul suprarealist are acces la stările contradictorii, nu mai separă viața de moarte sau frumosul de urât, refuză *tentațiile nostalgice* şi apelează la *combinații aspre* ale expresiei: "având acces la stările acelea/ îmi dădeam seama că undeva la frontiera dintre haos şi ordine există o idee înspăimântătoare/ pe suprafața mea expresivă acolo unde germinează legăturile/ şi locurile goale dintre forme/ intuiam efectele previzibile ale unor legi aproape fizice/ natura mea constituia calitatea lor fundamentală/ şi rezistam tentațiilor nostalgice folosind adesea combinații aspre stratul superior distrus de lanțul păsărilor/ începea să aibă ştiința necesară/ eram extrem de frumos în carapacea mea insolubilă/ n-aş fi fost om dacă nu mi-ar fi plăcut/ şi puse cap la cap aceste oase mă traversau în galop". Poezia înțeleasă ca "formă de viață", implică sinceritate şi spontaneitate, poetul demontând mecanismele limbajului pretențios-artistic ("martor tăcut al stărilor acestora/ mă exprimam prin mijlocirea unui mecanism înfricoşător de simplu"). Este afişat astfel dictonul surrealist: "să interzic cuvintelor să devină sentimente: impulsiile ar fi

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)

putut să mă înțepenească/ munceam din greu ca să interzic cuvintelor să devină sentimente gesturile mele cele mai dezordonate păstrau amprenta unei delicate reținеri/ păreau ființe vechi trăind sub apa mării în principiul unei netezimi egale/ punțile unei vieți practic vizibilă şi dezinteresată/ povara unui purtător fără aluzii fără referințe/ adesea impregnat de inutilitatea direcțiilor/ mă lăsam purtat încoace şi încolo şi nu neapărat înainte/ la începutul toamnei probabil în septembrie/ continuam să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje şi de viduri/ vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafață dar le simțeam respingându-se înăuntru/ şi mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare/ Caracterul erotic al formelor noastre de bază/ îmi oferea cadrul retragerii în adânc/ acel mod de a trăi şi aşa mai departe". Dictonul complementar ar fi, enunțat teoretic, renegarea formei definitive sau *a depoetiza universul*: "Înaintea universului aveam nevoie de toată agresivitatea; de toată violența noastră şi orice privire istorică în alt scop decât de a arăta inutilitatea tuturor eforturilor care tind către definitiv, chiar a celor ilogice, absurde, este reacționară" (*Teribilul interzis*). *Pohemul* este denumirea ironică pe care Naum o dă produsului poetic finit, publicat ca atare, devenit formă încremenită, ceea ce contravine poeticii suprarealiste: "dacă nu mă înşel comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam acelaşi lucru/ deşi mă feream intenționat să fac asta/ mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie/ pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva ce nu m-a interesat niciodată".

Aşa se face că în *Diminețile cu domnişoara peşte*, ca şi în alte poeme naumiene, "tehnica digresiunii duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gândirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine" (Eugen Simion). Spaima de "pohemul" definitiv, inert în fond, conduce la preferința pentru "bâiguielile inițiale nedestinate să devină poheme şi nici să acționeze ca atare". Regula *firescului* devine normă pentru poetul suprarealist care nu acceptă "dresajul" limbajului, clişeismul, şi "încătuşările prestigiului": "ele măcar reflectau într-o mare măsură înclinațiile mele fireşti/ îmi descifrau un sens în afara oricărei infiltrări a dresajului/ odată după o răbdătoare şi aridă călătorie/ într-o lumină care nu era nici a zilei nici a nopții nici a dimineții nici a serii/ auzisem prea multe glasuri şi văzusem prea multă lume/ atunci am scăpat de încătuşările prestigiului/ am încercat o reexaminare a posibilităților noastre şi aşa mai departe".

În ipostaza emblematică din finalul poemului, poetul, dezbărat de orice "rămăşiță emoțională", aşezat în mijlocul camerei (în intimitatea creației) nutreşte convingerea că participă efectiv la generarea unei arte poetice care ignoră convențiile estetice prestabilite, "un principiu nou şi ciudat": "stând jos pe podeaua camerei mele înțelegeam limitele autoimpuse ale inadmisibilului/ semnificația lor strict personală/ nu începusem să uit şi nu țineam minte nici o întâmplare mai depărtată sau mai recentă/ tăcerea curgea din mine ca o clorofilă sau viceversa/ ea îmi sublinia prezența nimicindu-i orice condiție prestabilită mărturisea participarea mea la un principiu nou şi ciudat/ din dovezile căruia dispăruse orice justificare chiar negativă".

2. Certitudinea eruptivă**.** Publicat în 1944, *Culoarul somnului* este volumul care închide etapa interbelică a poeziei lui Gellu Naum, de ataşament necondiționat la literatura de avangardă (inclusiv teoretic), după: *Drumețul incendiar* (1936), *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937) şi *Vasco da Gama* (1940). Poemul *Certitudinea eruptivă*, inclus în acest volum şi datat 1941, interferează tematic – de altfel, ca întreg volumul – oniricul cu eroticul.

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)

Semnificativ este faptul că versiunea inițială a poemului avea patru unități strofice, dar în ediția antologică *Focul negru* (1995) se reduce – probabil, cu acordul autorului – la primele două.

"Un poem trebuie să fie semnificativ şi profetic asemeni visului şi, asemeni acestuia, semnificația trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă" – enunța Gellu Naum în *Teribilul interzis* (1945). Este un deziderat căruia pare să-i dea curs în *Certitudinea eruptivă*; paradoxal, sub semnul incertitudinii. Mai degrabă nevoia de certitudini – decurgând din neîncrederea în poezie – este aici "eruptivă", impetuoasă, vulcanică. Rătăcitor pe "culoarul" somnului, poetul bântuit de "insistente fantome" pare să pândească întâlnirea cu poezia: "Legat de toate aceste insistente fantome/ de somnambulica ta plimbare prin mine/ prin mijlocul crăpat al retinei/ prin rochiile care muşcă cu foamea cea mai grea/ prin geamantanele mele pline cu apă/ prin marginea de aluminium a gurii". Spun *pare*, fiindcă textul suprarealist, prin natura lui, se caracterizează prin *plurisemantism*, astfel încât orice interpretare este mai mult sau mai puțin plauzibilă.

În următoarea unitate strofică, după ce a fixat poziția reală a subiectului liric ("Eram acolo şi podurile se întindeau peste mine"), se produce declicul oniric provocând prelungirea realității în vis. Nişte plante carnivore care invadează piața orașului, "rumegau statuile şi mângâiau trecătorii/ muşcându-le brațele sau smulgându-le părul". Acest violent scenariu imagistic continuă şi în celelalte două strofe eliminate din varianta comprimată a poemului reprodusă în *Focul negru*. Aşteptarea tensionată se transformă în *căutare* spirituală, o căutare febrilă şi agresivă, cu nervii strună: "Te căutam în vitrine în mijlocul focului/ unde tăcerea era mai amplă mai clară/ te căutam pretutindeni te căutam în pacea cea mai adâncă/ te căutam în cea mai compactă şi mai sigură noapte/ te căutam agresiv cu coloana vertebrală în arcuri/ cu oasele răspândite în colțurile cele mai nebănuite/ te căutam ca un câine ca un şacal/ te căutam pe toate fețele în toate mişcările/ în aquarium printre miile de statui/ după cele mai negre voaluri sau în magazine/ în panopticumuri printre meduze". Este remarcabilă, în context, prospețimea figurilor de stil – a comparației revigorate, mai cu seamă – în registrul "eruptiv" al violenței imaginilor. Trecătorii sunt "ca nişte pahare cu apă" sau "ca nişte suliți". Iar căutătorul: "ca un câine ca un şacal"; "ca o sapă ca un vampir". Sunt expresii prin care se dinamitează locul comun, sintagma clişeistică, consfințind rafinamentul unei tehnici poetice aparent simple.

Căutarea ființei abstracte determină un delir în ordinea imaginarului, întrerupând ordinea logică a discursului: "Te căutam ca o sapă ca un vampir/ te căutam mişcându-mă cu cea mai teribilă încetineală/ cu degetele aprinse ferindu-mi fruntea/ ferindu-mi pieptul de ceară ferindu-mi cerceii/ te căutam delirând pe un perete sau într-o lampă/ te căutam în nervurile oricărei mănuşi/ în orice sârmă în orice pasăre/ te căutam între firele de nisip între melci/ cu halucinanta mea pălărie de lup". Retorica, inovatoare, întemeiată aici pe cumul progresiv de imagini şocante nu este lipsită de pathos, dar un patetism reținut decurgând din intensitatea trăirilor contradictorii. Cultivând bizareria şi absurdul, Gellu Naum imprimă acestui poem, cum remarca I. Negoițescu, "acea vigoare expresivă cerută de impetuozitatea vulcanică a erosului, care străbate poemul până la strofa finală".

3. Pe stâlpi. Poemul *Pe stâlpi* face parte din grupajul *La capătul numerelor* (din volumul *Partea cealaltă*, 1991) şi constituie o altă artă poetică suprarealistă, mai degrabă

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)

implicită decât explicită. Fidel principiului de "a nu reproduce o lume sau alta", Gellu Naum inventează o supra-lume, suspendată la înălțimea stâlpilor. "Turnul de fildeş" al poeților de odinioară abstrași din realitate se mută, așadar, *pe stâlpi*, acolo unde toți cei "frumoşi" apar înaripați de (alt) ideal, se exprimă în "alfabetul Morse" al noului limbaj poetic, învăluiți într-un "mare mister": "Aici pe stâlpi avem toți aripi se văd cu ochiul liber/ le folosim la una şi la alta în orice caz țin cald/ ne exprimăm cu ajutorul lor prin alfabetul Morse/ e un mare mister pe care mai mult îl simțim intrăm în el ca într-o baie/ aici pe stâlpi nici vântul nu îndrăzneşte să ne bată/ nimeni nu înțelege cum vine asta dar fiecare simte că avem dreptate". Contrar legilor naturii, poeții trăiesc în imponderabilitate, dar situația absurdă apare veridică, întrucât toposul suprarealist devine un loc magic în care ilogicul este transferat în logic, iar nonsensul capătă sens.

Acțiunea liricizantă este efectuată în două etape complementare, deşi opuse în aparență. Mai întâi se realizează *depoetizarea* universului, operație care presupune însă totdeauna pasul următor, efortul de *poetizare* în spiritul suprarealismului, conform convingerii afişate în *Teribilul interzis*: "Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia". Localizarea utopică de "pe stâlpi" nu înseamnă izolare de realitate, ci atragerea vieții concrete în acest spațiu ("pe stâlpi bem o cafea citim anunțuri notăm adresa unuia care vinde un teleobiectiv de ocazie"), urmărind extragerea "misterului" din cotidian. În aerul rarefiat al construcției înălțate deasupra pământului (a lumii) se produce osmoza dintre concret şi abstract, sub semnul căutării cuvântului *adevărat*: "cuvintele ne intră unul în altul şi vocea noastră telescopică se strânge se întinde indiferentă la ea însăşi/ am şi uitat cât de frumoşi suntem/ uitați-vă numai la vestonul meu ciuruit de gloanțe în pacea lumii/ am tăiat un cuvânt din ziar mi l-am lipit pe ochi cine îl vede crede că ochiul meu e cuvântul acela să zicem aspirină cumpărată cu bani grei". Nu altceva preconiza (teoretic) Gellu Naum, când constata apodictic: "Înapoia fiecărui cuvânt stă întotdeauna CELĂLALT CUVÂNT şi aproape totdeauna acesta din urmă este cel adevărat". În acest spațiu al interferențelor dintre real şi ireal, al metamorfozelor care imită mişcarea vieții (deopotrivă viața exterioară şi interioară), totul devine posibil. Un inventator în absurd creează "nişte mecanisme ude" în timp ce un grup de fete dansează în jurul lui. În simultaneitate, poeții ("noi") concep cu detaşare *pohezia* ("mai ştim noi unul care scria nume ne cutremuram nu ne venea să credem/ noi dădeam zor cu pohezia avea dreptate ne ura"), vizând armonizarea sentimentelor contradictorii. "Inventatorul", care ducea o viață boemă, visează la femeia ideală, în timp ce altă femeie aşezată comod în real *zămislea lumea*: "fetele simțeau că e un porc dansau între ele şi se dedicau unor sentimente contradictorii/ el visa o femeie recunoscătoare pe când o altă femeie stătea pe un scaun de lut şi zămislea lumea/ noi de pe stâlpi strigam Uite-o E lângă tine Dar el făcea plimbări cu bicicleta îşi prăfuia pantofii/ noi de pe stâlpi plângeam îi strigam încurajări sportive/ ne ajutau şi fetele cu sentimentul lor contradictoriu".

Vizând o *Dialectică a dialecticii* – cum se intitula broşura-manifest semnată împreună de poeții congeneri Gherasim Luca şi D. Trost –, Gellu Naum operează în poezia sa "o continuă personalizare a ilogismului, o individualizată retrăire a absurdului" (Gh. Grigurcu). Caracterul ludic al discursului este susținut formal prin jocul lingvistic. În poemul de față, se remarcă uzul ludic al paronimiei ("am şi uitat"/"uitați-vă numai") sau apelul frecvent la ilogisme şi construcții oximoronice de genul: comunicarea cu ajutorul

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)

aripilor, vestonul "ciuruit de gloanțe în pacea lumii", cuvântul din ziar "lipit de ochi" ş.a. Este un mod specific al poetului surrealist de a combina "dialectic" fragmentele din cotidian cu imaginile provenite din viața interioară.

4. Oglinda oarbă. Conceput în 1941, conform datării autorului, şi inclus în volumul *Culoarul somnului* (1944), *Oglinda oarbă* este un poem-manifest, care ilustrează modul suprarealist temerar de a recompune realitatea prin "acordul perfect" dintre real şi imaginar. Scenariul imagistic şocant are la temelie atât înclinația onirică (halucinatorie) cât şi predispoziția ludică ale poetului suprarealist. "Eliberarea eului", vizată, cu insistență, se traduce aici prin libertate asociativă nemărginită. Ilogicul şi iraționalul vor fi cultivate pe temeiul dereglării simțurilor în percepția realității. Întrucât oglinda *oarbă* nu mai poate reflecta lumea aşa-cum-este. Motivul "firului" (ca invenție personală) din prima strofă ordonează imaginile după asociații arbitrare: "Firul de sânge care îmi iese din buzunar/ firul de lână care îmi iese din ochi/ firul de tutun care îmi iese din urechi/ firul de flăcări care îmi iese din nări". Simțurile de bază în acest caz (vizual, auditiv, olfactiv) facilitează o cunoaştere senzorială deformată care declanşează, în fapt, metamorfoza realului. Într-o încrengătură de relații virtuale, "ochii" devin organul simțului tactil, "urechile" pot sluji simțul mirosului ş.a.m.d.

Jocul imaginilor are la temelie procedeul *dicteului*, cu ajutorul căruia expresia poetică este contrasă din perimetrul gândirii în stare de *insomnie*: "Tu poți crede că urechile mele fumează/ dar oamenii au rămas țintuiți în mijlocul străzii/ pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile/ şi va fi insomnia mea pe care o vei cunoaşte/ o insomnie oarecare de cretă şi de argilă/ o insomnie ca o sobă sau ca o uşă/ sau mai bine ca golul unei uşi/ şi în dosul acestei uşi vreau să vorbim despre memorie". Relațiile potențiale dintre obiecte şi fenomene par nutrite în spiritul preceptului promulgat de Andre Breton, al "automatismului psihic pur". Ultima strofă, simetrică față de prima în ceea ce priveşte apelul la simțuri, comunică *dorința* poetului de armonizare a stărilor contradictorii: "Vreau să mă miroşi ca pe-o fereastră/ vreau să mă auzi ca pe un arbore/ vreau să mă pipăi ca pe o scară/ vreau să mă vezi ca pe un turn". Dacă în prima strofă dereglarea simțurilor era sugerată prin substantive, în ultima, aceasta apare verbalizată ("să mă miroşi" etc.), fiindcă implică acțiunea poetică propriuzisă. Verbalizarea conferă, de altfel, dinamism imaginilor în desfăşurare, în pofida "situației" poetice oarecum statice. Simplu structurat şi vitregit de solemnitate, *Odaia oarbă* este un poem exemplar ca probă de virtuozitate suprarealistă.

BDD-A5427 © 2006 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:36:26 UTC)