

**„GÂNDIREA SE FACE ÎN GURĂ”.
ÎN JURUL PRIMELOR POEME ALE LUI TRISTAN TZARA
ÎNAINTE DE DADA**

IRMA CARANNANTE¹

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

“THOUGHT IS MADE IN MOUTH”.
ABOUT TRISTAN TZARA’S FIRST POEMS BEFORE DADA

Abstract

This article aims to investigate on Tristan Tzara’s famous statement: “Thought is made in mouth”, through the analysis of some of his Romanian first poems. In order to justify Dada linguistic deconstruction, Tristan Tzara mystically invokes in his works a joy, which causes destruction and revolutionizes the fundamental laws of logic and language itself. By replacing the old style of writing poetry with a new language, which is able to deprive itself of communication problems, he gives to the word its freedom, opening a revolutionary path to dream and desire, and, at the same time, he meaningfully contributes to the emancipation of poetic expressions from ancient poetry prosody, logic and syntax.

Keywords: *Tristan Tzara; poetry; language; Romania; deconstruction; Dada.*

În toamna anului 1915, un tânăr mărunțel părăsea țara cu destinația Zürich, unde pleca să studieze literale și filosofia. Se numea Samuel Rosenstock, văzuse lumina zilei la Moinești, în 1886, și desfășurase până la acea dată o precoce activitate poetică. Tipărise sub semnătura Samyro versuri de o inspirație minulesciană în „Simbolul” (1912), o revistă efemeră, pe care o scosese împreună cu prietenii săi, Marcel Iancu și Ion Vinea, când mai purta

¹ **Irma Carannante**, Phd researcher in Literary, Linguistic, and Comparative Studies, is adjunct professor of Romanian language at the University of Naples “L’Orientale”. In addition to different articles published in Italian, French and Romanian academic journals and books, she translated from Romanian into Italian: Emil Cioran, *Al di là della filosofia. Conversazioni su Benjamin Fondane* (Mimesis, 2014); Benjamin Fondane, *Vedute* (Joker, 2014); Tristan Tzara, *Prime poesie* (Joker, 2015); Petre Solomon, *Paul Celan. La dimensione romena* (Mimesis, 2015); Marta Petreu, *Dall’Olocausto al Gulag. Studi di cultura romena* (Orthotes, 2016); e-mail: irmacarannante@gmail.com

încă uniforma Liceului „Mihai Viteazul” din București. A avea 19 ani, era curând bun de încorporare și părinții preferau să-l știe în neutra Elveție, neîndoindu-se că măcelul european va antrena inevitabil și România printre statele beligerante (Crohmălniceanu 2001: 42-43).

Numele de Tristan Tzara este legat de cele mai radicale și mai libertare mișcări avangardiste, în particular de dadaism, la a cărui lansare poetul român de origine evreiască a contribuit, împreună cu alți artiști, în 1916, la Zürich, înainte de a ajunge la Paris și a fi primit de Breton, ca un eveniment extraordinar. De atunci înainte, Tzara va marca o etapă unică în istoria reînnoirii artistice și culturale, exercitând o influență enormă în secolul XX. N-au existat gest și creație avangardistă ori experimentalistă care să nu se fi raportat la el. Ajunge să ne gândim la teatrul lui Ionescu sau la poezia lui Gherasim Luca în Franța, la *happening*, la *environment*, la muzica lui John Cage, la grupul Fluxus, la Living Theatre, la anumite tendințe conceptuale, ca neo-dadaismul, ca să vedem confirmarea.

Pentru Tzara, poezia este o formă vie de expresie: poetul nu se poate limita la scrierea textului, ci va trebui să-l recite în fața publicului, ca să ateste producerea vie a evenimentului poetic. În jurul acestui eveniment spectaculos – care surprinde momentul de izvorâre a cuvântului poetic –, Tzara a organizat și animat, cu reprezentațiile sale, toate seratele dadaiste după ce s-a mutat în Elveția, pentru a-și desăvârși studiile și a evita astfel înrolarea în România, în perioada Primului Război Mondial.

În timpul acestor serate organizate de Cabaretul Voltaire la Zürich, la care era prezent și Lenin (Nogues 2017), în mai 1916, Tzara și-a citit public câteva compoziții scrise în română, ca *Furtuna și cântecul dezertorului*. Scopul declarat era cel de a denunța toate ororile războiului. Iată prima parte a acestui poem singular:

I
 „A plesnit lumina din obuze
 Și a crăpat fulger în mâna noastră
 Ca mâna Dumnezeului în cinci degete s-a despiciat
 Ajungem din urmă cetele și le culcăm
 Stâlcim stârvurile lepădate în zăpadă
 Deschidem întunericului înecat fereastră
 Prin văile ce-au supt dușmanii ca ventuze
 I-au ucis până în depărtarea lor cea mai albastră.

Gerul: oasele fărâmă, carnea mănâncă
 Noi lăsăm inima să plângă.

De ce alunecăm de-a lungul muntelui spintecat?
 Zbierând și-a descătușat furtuna, leii,
 În pădure-frântă
 Nu ajunge miezul inimii vântul cel întunecat
 Și așteptăm din țimbale rărite
 Limpede și simplu glăsuire sfântă

Pe dealuri leproase în văgăună
E ca ochiul craniului
Ne-am adăpostit noi spaima de furtună
Și pornise unul să vorbească fără șir
Acolo.

Am cules vorbele lui – câte
Îmi pătrund ca vârcolaci seninătățile lunare
Să-ți fac mărgelile cu dinți de rechini
Ce joacă vârtejuri de vise urâte.
Ochiul de rugină mâncat, foc îndreaptă
Noi intrăm în gura depărtării
Și sub șirul dinților de fort, ceilalți
Așteaptă.

E atât de întuneric, că numai vorbele-s lumină” (Tzara 2015: 8).

Și încă o poezie de sorginte expresionistă legată de tema războiului:

Cântec de război

„Au crescut sperietori de păsări în ogor
Unde se înnoadă brazdele de-aramă.
Ce zaci în staule
Să asculți cornul pădurarilor?

Seceta
Mi-a uscat în suflet iarba
Mamă,
Și mi-e teamă.

– Că zaci aici să te usuci
La vânt de toamnă.

Spre granițe gonim,
Pe la biserici nu mai facem cruci;
Iubitele noastre
De s-ar preface în apa fântâniei și umbră de nuci
Să ne oprim.

Mamă,
Plâng mereu ca un sfârșit de gamă
Că e drumul greu
Că ne tot cheamă.

Amar ne dor genunchii
Și celelalte.
În ochi ne vără vântul unghii
Să pleznească luminile ca granate.

Aici poposiră trupe la amiază
 Cum pârâul se împrăştie în baltă
 E pământul ars de durere pentru acasă
 Dospeşte adânc ca păcatul într-un sân de fată,
 Dar nu ne potoleşte setea şi miroasă a pâine caldă” (Tzara 2015: 16).

Aşadar, la Zürich, Tristan Tzara se angajase în denunţarea ipocriziilor societăţii burgheze şi a măcelului adus de Primul Război Mondial, fără a se jena de faptul că era dezertor. Şi, odată ajuns la Paris, a avut curajul de a-şi duce teoriile până la capăt, deschizând astfel un drum nou în arte. Pentru el, limbajul viu al poeziei nu este atât un eveniment scris, cât mai ales rostit: „Gândirea se face în gură” (Tzara 1996: 39), spunea în manifestul dadaist din 1918. Iar în *Manifest despre dragostea slabă şi dragostea amară*, Tzara afirma cu ironie că, pentru a crea o poezie dadaistă, ajunge să decupăm cuvintele unui articol de ziar, după care să le băgăm într-un săculeţ; în acest punct, este suficient să scuturăm săculeţul, să extragem cuvintele şi, în sfârşit, să le copiem unul după altul, în ordinea ieşirii din săculeţ.

VIII

Ca să faceţi un poem dadaist

„Luaţi un ziar.
 Luaţi nişte foarfeci.
 Alegeţi din acest ziar un articol de lungimea pe care intenţionaţi s-o daţi poemului dumneavoastră.
 Decupaţi articolul.
 Decupaţi apoi cu grijă fiecare dintre cuvintele care alcătuiesc acel articol şi puneţi-le într-un sac.
 Scuturaţi uşor.
 Scoateţi apoi fiecare tăietură una după alta.
 Copiaţi cu conştiinciozitate.
 În ordinea în care au ieşit din sac.
 Poemul o să semene cu dumneavoastră.
 Şi iată-vă un scriitor nesfârşit de original şi de o sensibilitate fermecătoare, deşi neînţeleasă de vulg” (Tzara 1996: 42-43).

S-ar părea că această poezie dadaistă a fost anticipată de o altă poezie a lui Tzara, scrisă tot în română şi intitulată *Îndoieli*, unde visul e cel extras dintr-o cutie, nu decupajele din ziar dintr-un săculeţ.

Îndoieli

„– Am scos visul vechi din cutie cum scoţi tu o pălărie
 Când te găteşti cu haina cu mulţi nasturi
 Cum scoţi iepurele de urechi
 Când te-ntorci de la vânat
 Cum alegi floarea dintre buruieni.
 Şi prietenul dintre curteni.

Uite ce mi s-a întâmplat
Când veni seara încet de tot ca un gândac
Bună multora de leac, când mi-aprind în suflet foc de versuri
M-am culcat. Somnul e grădină hotărnicită cu îndoială
Nu știi ce-i adevărat, ce nu
Ți se pare că-i un hoț și împuști
Pe urmă ți se spune că a fost un soldat
Cu mine întocmai așa fu
De-aceea te-am chemat să-mi spui – fără greșală
Ce-i adevărat – ce nu-i” (Tzara 1996: 34).

Chiar dacă temele celor dintâi poezii românești semnate de Tzara se leagă de un sentimentalism simbolist tardiv, dimensiunea predadaistă (Morar 2015; Pop 2017) își face deja simțită prezența nu doar în compoziția *În gropi fierbe viața roșie*, ci și în *Cântă, cântă mai departe*:

[*Cântă, cântă mai departe*]

„Cântă, cântă mai departe – numai zidul ne desparte
Și-i mai bine, – nu se-aud greșelile
Eu o să te acompaniez în suflet cu violoncelul
Și o să sting luminile pentru că îmi place întunericul

Vecina mea e blondă și e
Îmbrăcată într-o rochie cenușie
Vecina mea, nu fi rea – hai să cântăm o sonată:
(Am făcut o poezie fiindcă nu pot pune în cuvinte melodie.)

„O, te-ai dus, te-ai dus frumoasă într-o iarnă după masă
Un buchet de flori uscate de mireasă e iubirea noastră de-altădată
Azi am întâlnit pe strada unde locuiesc o fată
Vânzătoare într-o prăvălie mare sau croitoreasă

I-am spus că mi-e dragă și-a venit cu mine-acasă
I-am spus că e frumoasă, că-mi sunt înroșiți de lacrimi ochii
Sunt sărac dar o să-i cumpăr stofă scumpă pentru rochie
Și i-am povestit, iubito, cum în iarna ceea după masă...”

Cititorul e rugat aici să facă o pauză
Și să se gândească asupra celor ce a citit
Pentru că vecina mea s-a plictisit – fără cauză
Și se duce să mănânce ceva dulce și să se culce” (Tzara 2015: 72).

După cum se știe, Tristan Tzara este un pseudonim. Numele adevărat al lui Tzara era Samuel Rosenstock. Cum am zis, era un poet român de origine evreiască. În timpul liceului, mai precis în 1912, la șaisprezece ani, înființase la București, împreună cu Adrian Maniu, Ion Vinea și Marcel Iancu, revista *Simbolul* și semnase câteva poezii cu pseudonimul Samyro. Apoi, în 1913, tânărul poet pornește în căutarea altui pseudonim, ezitând între Tristan Ruia și

Hamlet. Ca și cum în perioada bucureșteană tânărul poet căuta literalmente să-și facă un nume, mai precis încerca să creeze un spațiu nou, un spațiu liber, capabil să pregătească evenimentul nașterii unei „persoane poetice” noi.

Între 1913 și 1915 i-au apărut alte poezii, în reviste ca *Chemarea* și *Contimporanul*. În 1934, Sașa Pană va strânge aceste poezii într-un volum și le va publica sub titlul *Primele poeme ale lui Tristan Tzara* (Tzara 1934). Tzara considera aceste prime poezii scrise în română nu numai un „mijloc de expresie”, dar mai ales o adevărată „activitate a spiritului”, adică efect al dezlănțuirii unei „credințe simili-mistice” (Tzara 1934: 121).

De fapt, când avangardistul Sașa Pană i-a propus lui Tzara să intituleze culegerea de versuri românești *Poèmes d'avant-dada*, autorul s-a împotrivit acestui titlu, deoarece:

« Le titre “Poèmes d'avant-dada” laisserait supposer une espèce de rupture dans ma personne poétique si je puis m'exprimer ainsi, due à quelque chose qui se serait produit en dehors de moi (le déchaînement d'une croyance simili-mystique, pour ainsi dire: dada) qui à proprement parler n'a jamais existé, car il y a eu continuité par à-coups plus ou moins violents et déterminants, si vous voulez, mais continuité et entre-pénétration quand-même, liées au plus haut degré, à une nécessité latente » (Tzara 1934: 121-122).

Asta echivalează cu a spune că programul de reformă poetică al lui Tristan Tzara la București era doar într-o stare de „necesitate latentă”, adică într-o stare de potențialitate pură, care vestea doar virtual elementul ce va fi recunoscut apoi ca semnul caracteristic al lui Dada, adică această „credință simili-mistică” de origine hasidică.

Într-adevăr, Tzara provenea dintr-o veche familie hasidică. Străbunicul matern fusese rabin la Cernăuți, iar în zona Bacăului, unde se născuse poetul, exista o comunitate numeroasă de evrei ortodocși, reunită în jurul celebrului rabin Bezalel Zeev Șafran. Șafran era adept vestit al misticii hasidice, iar tatăl său fusese ultimul mare reprezentant al hasidismului răsăritean în România (Codrescu 2009; Cernătescu 2010). Se știe că practicantul hasidismului este convins că, în virtutea evlaviei, este în stare să-i reînvie pe cei dragi cu ajutorul rugăciunii, care, în calitate de cuvânt, este socotită un element care re-crează și regenerează lumea (Scholem 1980; Idel 1996). De exemplu: „te caut pretutindeni Doamne / dar tu știi că-i prea puțin / te-am înmormântat în noiembrie / când se duceau școlărițele la prânz / n-au știut că erai în căruță că ar fi plâns” (*Tristeță casnică*). Sau: „O, iubitul meu, în rugăciune prinde-ți mâinile / Ascultă cum zbârnâie sfârșitul în urechi / Așteaptă să-ți curgă sângele din inserarea gurii / Și amintirile să-ți roadă trupul / Amintirile cu miros intim de culcușuri vechi [...] / Și eu te-am închis în noaptea cimitirului / Unde zboară păsări de fier / Plăpândă dragoste ruptă-n tăcere dintr-o lespede de crin sfios” (*Cântecul logodnicei*). Ori acest vers minunat, pe care l-am întâlnit deja: „E atât de întuneric, că numai vorbele-s lumină” (*Furtuna și cântecul dezertorului*).

Urme ale influenței hasidice se pot percepe, chiar dacă jucate pe plan ironic, în unele versuri din primele poezii românești ale lui Tzara. De exemplu, în *Insomnie*, poetul ia drept țintă rugăciunea în sfera religioasă, recurgând la parodie. Redau prima strofă:

Insomnie

I

„Stoarce, Dumnezeu, lămâia lunii
Să se facă simplitatea cerului
Trimite-ne anunțarea minunii
Ca pasărea de cârpă a luminii
Pentru bucuria sufletului

Când nu se mai văd orașele, când se îneacă averea armatorilor din port
Când se îmblânzește furtuna ca mielul
Când se-așază ruga în genunchi ca mulsul vacilor
Coboară îngerii cu mișcări încete de înot
Despărțind întunericul

Așa ți-am apărat mierea cărnii de țânțari
Și grădinar cu stropitoare de răcoare eram
Te doream cu întristări de marinar
Am chemat
Luna capul de păpușă spart
Și nu te-am deșteptat – și mi-alergau în sânge armăsari
Eram cerșetor, tu pâine caldă
Eram după boală la spital, era o scrisoare
Și te așteptam cu ferestrele deschise
Ce personaje lustruite de porțelan
Am clădit nopții turnuri de zăpadă
Și Hamleți tremurând pentru un scârțâit de poartă
Ca rufele atârinate pe frânghie
M-am zbatut ca lup în colivie
M-am chinuit și am țipat și n-am murit

Cu constatări de soiul acesta mi-am petrecut noaptea
Și dimineața a venit ca strachina cu lapte în răsărit” (Tzara 2015: 64).

Cum amintește Marin Mincu, aici Tzara răstoarnă, desacralizând și demistificând, acele elemente aparținute poeziei tradiționale, care provin din Biblie și din poetica bucolică, romantică și simbolistă (Mincu 1986: 273). Alte aspecte care se referă la religiozitatea hasidică se regăsesc și în următoarea poezie:

Inscripție pe un mormânt

„Și simțeam sufletul tău curat și trist
Cum simți luna care plutește tăcută
După perdelele trase.
Și simțeam sufletul tău sărman și sfios,

Ca un cerșetor, cu mâna-ntinsă-n fața porții,
 Neîndrăznind să bată și să intre,
 Și simțeam sufletul tău plâpând și umil
 Ca o lacrimă ce nu cutează a trece pragul pleoapelor,
 Și simțeam sufletul tău strâns și umezit de durere
 Ca o batistă în mâna în care picură lacrimi,
 Iar astăzi, când sufletul meu vrea să se piardă în noapte,
 Doar amintirea ta îl ține
 Cu nevăzute degete de fantasmă” (Tzara 2015: 36).

Iată deci câteva aspecte ale sensibilității religioase hasidice; ele nu surprind, după cum se vede, întreaga substanță și noutate a primului volum de poezii scrise de Tzara în românește. Într-adevăr, în aceste „Poèmes d’avant-dada” putem observa un fel de detașare ironică de lirismul elegiac tipic expresiei poetice naționale. Chiar dacă temele sunt în continuare legate de un sentimentalism simbolist tardiv, dimensiunea predadaistă e perceptibilă în asocierea de imagini disparate care surprind conștiința (Călinescu 1993: 887). Din acest punct de vedere, „nu se poate spune că, în România, Tzara se rupsesse cu totul de imaginile și temele liricii naționale, ci, din contra, începuse să dialogheze și să polemizeze cu ele, deci le problematizase și le contrazisese pornind de la un context indiscutabil aluziv” (Rotiroți 2015: 99). În realitate, Tzara realizează un soi de demistificare a formelor poetice tradiționale, demarează o profanare a clișeelelor simboliste tardive, denunță toate artificiile retorice care s-au acumulat și s-au rigidizat în forma poeziei din vremea sa, cum se întâmplă, spre exemplu, în această *Elegie*:

Elegie

„Sufletul bătrân, iubito, flori de vară vrei să pară
 Păsările stau în colivii închise iarna

Te iubesc cum cheamă dealul trupul văii primitoare
 Sau pământul cum iubește ploaia deasă și roditoare

Te aștept în fiecare seară la fereastră deșirând măgelele
 Așezând cărțile, recitându-mi versurile

Și mă bucur când în curte latră câinii latră câinii
 Și când vii să stai la mine până mâine până mâine

Sufletul meu fericit e ca odaia noastră caldă
 Când știi că afară ninge și că strada-i albă” (Tzara 2015: 44).

Cu aceste prime poezii în română, Tzara a adus o contribuție decisivă la eliberarea expresiei poetice de constrângerile prozodice, logice și sintactice, tipice modulelor expresive clasiciste. A revoluționat limbajul poeziei, utilizând metodic inversiunile sintactice, construcțiile eliptice, introducând în discursul

său asocieri de imagini inedite până atunci în România. S-a jucat cu ironia și a reabilitat limbajul cotidianității și banalului, menținând discursul poetic la un nivel aluziv în comparație cu sistemul structurilor poetice tradiționale (Rotiroți 2015: 99). Semnificativă în acest sens este o poezie din ciclul de la Gârceni, intitulată *Vacață în provincie*, poezie apărută în revista *Chemarea* (4 octombrie 1915), înainte de plecarea poetului în Elveția:

Vacață în provincie

„Pe cer păsările nemișcate
Ca urmele ce lasă muștele
Stau de vorbă servitori în pragul grajdului
Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor

Trece pe stradă domnul în negru cu fetița
Bucuria cerșetorilor la înserare
Dar am acasă un Polichinelle cu clopoței
Să-mi distreze întristarea când mă-nșeli
Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru
Amintire cu miros de farmacie curată
Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată,
Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cânte cucul

Să ne coborâm în râpa
Care-i Dumnezeu când cască
Să ne oglinдим în lacul
Cu mătăsuri verzi de broască

Să fim săraci la întoarcere
Și să batem la ușa străinului
Cu ciocul pasărilor în coajă de primăveri
Sau să nu mai mergem nicăieri
Doliu alb la fecioara vecinului” (Tzara 2015: 6).

Cum a subliniat deja Ovidiu Morar, în această compoziție se poate observa în acțiune mecanismul „contradicției sistematice” (Morar 2015: 19), întâlnit și la Urmuz, o contradicție ce deviază sistematic orizontul de așteptare al cititorului. Dacă primul vers îl introduce pe cititor într-o atmosferă idilică, specifică poeziei tradiționale, printr-o suspendare temporară („Pe cer păsările nemișcate”), versul succesiv contrazice cu brutalitate acest orizont de așteptare printr-o schimbare bruscă a emoției estetice și o degradare ironică a nivelului comunicativ („Ca urmele ce lasă muștele”): păsările sunt comparate, de fapt, cu urmele sordide lăsate de muște. Dacă în mod normal combinațiile sintagmatice urmează principiul contiguității, asocierile din poem sunt contrastante, iar elementul „sublim” se opune celui „sordid” al reprezentării. Fiecare explicație cauzală e eludată deliberat, iar cititorul este pus permanent într-o poziție de incertitudine, din moment ce poetul tinde în mod voit să-l dezorienteze. De

exemplu, ne-am putea întreba de ce trecerea domnului în negru cu fetița pe stradă provoacă bucuria cerșetorilor. Și apoi, ce legătură logică există între acest fapt de cronică și tristețea poetului când iubita îl înșeală? E clar că versul liber, prozaismul ostentativ, adnotările juxtapuse de manieră imprevizibilă și provocatoare frâng programatic logica simțului comun și constituie trăsăturile distinctive ale unui discurs poetic tipic avangardist, în care poezia lui Tzara tinde să devină proză și, viceversa, proza, poezie.

A treia strofă este construită pe baza aceluiași mecanism textual: un semnificant, în mod tradițional asociat cu un semnificat ce aparține sferei solemne a sublimului, este pus aici în relație cu semnificanți ale căror înțelesuri aparțin unor câmpuri semantice contrare („Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru / Amintire cu miros de farmacie curată”): se trece ironic de la „sufletul” legendar al „zidarului”, Meșterul Manole, deci de la modelul poetic clasic al folclorului românesc, la „mirosul de farmacie”, care se regăsește în *Algazy & Grummer*, așadar în literatura absurdului, inaugurată la București de Urmuz.

În această compoziție, Marin Mincu identifică, de asemenea, recurența unor *topoi* care fac referire la tradiția culturală română antică, tipică basmelor românești magice („Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată, / Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cânte cucul”). Prin recurența parodiei asistăm, deci, la un proces de golire semantică, așa cum se întâmplă în strofa a patra, unde iubiții – în contrast cu toposul romantic al poeziei eminesciene –, în loc să se înalțe, prin iubire, spre transcendență, coboară, de manieră ironică, în imanentă („Să ne coborâm în râpa / Care-i Dumnezeu când cască / Să ne oglindim în lacul / Cu mătăsurii verzi de broască”). Distorsiunea planurilor semantice în sfera specifică a conținuturilor poeziei lui Tzara – în care se revarsă o îngrămădeală de materiale eterogene și o amestecătură de registre stilistice, cu efecte adesea groțesti și desacralizatoare – este acompaniată pe planul formal de o tehnică de compoziție realizată prin aliterații, ecouri de rime, jocuri lingvistice, asocieri fonice, acumulări lexicale, în care scrierea, ca formă semnificantă, se inserează experimental în relație cu îndepărtarea (Mincu 2006: 28).

Așadar, „Marea taină-i aici”, cum spunea Tzara: „Gândirea se face în gură” (Tzara 1996: 39). Să ne oprim o clipă asupra acestui ultim enunț, care se găsește, cum am văzut, în unul din manifestele dadaiste citite la Paris nu înainte de 1920. Luată în sine, formula „La pensée se fait dans la bouche” este contradictorie, incoerentă, aproape inconsistentă. Dacă, în schimb, analizăm enunțul nu din punct de vedere logic, ci ca experiență reală a poetului, vom descoperi neîntârziat că această mărturie a lui Tzara nu este doar singulară, ci și universală, în sensul că și noi am trăit-o uneori. Ajunge să facem apel la experiența noastră de toate zilele, dacă ne gândim o clipă.

Când încercăm să stăm în interiorul limbii noastre, cu cât mai mult încercăm s-o cultivăm, s-o exersăm, s-o facem transparentă pentru noi înșine și ceilalți, cu atât mai mult descoperim că în limbă există un fel de inaccesibilitate

tainică. Parcă în cuvintele noastre ar exista ceva care se opune simplei comunicări și care trece dincolo de ea, dincolo de regulile universale ale gramaticii și sintaxei. Există întotdeauna un rest, ceva ce rămâne și nu se lasă asimilat, nu se lasă tradus pe de-a întregul în termeni logici sau în termenii limbajului comunicativ.

Afirmând că „La pensée se fait dans la bouche”, Tzara pare să insiste tocmai pe această rămășiță intraductibilă cu ajutorul rațiunii. Potrivit lui Tzara, această rămășiță inasimilabilă conține gândire. Și tocmai gura, dincolo de dimensiunea ei propriu-zis corporală, este sediul „teatral” din care se generează actul tainic al creației, ca și cel al inventării. În acest sens, Tzara încearcă să explice, chiar într-o conferință ținută la București, în 1946, la distanță de treizeci de ani, evenimentul particular pe care-l numește „la pensée se fait dans la bouche”:

„Dar aceste idei cari, astăzi, ne par atât de simple [...] erau, în epoca de care vă vorbesc, întipărite cu un atare spirit subversiv, încât am scandalizat lumea până pe punctul să părem în fața ei fie drept niște răufăcători, fie drept imbecili. Noi nu propovăduiam ideile noastre, noi le trăiam, interior, în felul unui Heraclit a cărui dialectică cerea să fi el însuși parte din demonstrația sa, ca obiect și subiect în același timp al concepției sale despre lume. Aceasta era o continuă mișcare, o schimbare perpetuă, o fugă a timpului. Astfel am ajuns să luăm drept obiect al atacurilor noastre însăși baza societății: limbajul, ca agent de comunicare între indivizi, și logica adică cimentul. Aici era urmarea concepțiilor noastre despre spontaneitate, al acestui principiu că „gândirea se face în gură”, care ne aducea să respingem că logica ar avea întâietate asupra fenomenelor vieții” (Tzara 1946: 608).

Afirmând că „gândirea se face în gură”, Tzara se referă la faptul că omul nu e stăpânul limbajului, ci, dimpotrivă, omul e supusul limbajului, îi suferă dictatura. Și tocmai această dictatură a limbajului se află, tainic, la baza poeziei și teatrului dadaist.

Într-adevăr, citim în *Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară*:

„Marele mister este un secret, însă e cunoscut de câteva persoane. Ei nu vor spune niciodată ce înseamnă dada. Ca să vă distrez încă o dată o să vă spun ceva precum:
dada este dictatura spiritului, sau
dada este dictatura limbajului,
sau chiar
dada este moartea spiritului,
ceea ce o să le facă plăcere multora dintre prietenii mei. Prieteni” (Tzara 1996: 45-46).

Pentru Tzara, Dada este dictatura limbajului care își impune Legea. Limbajul este Legea. Fiind concomitent dictatură a spiritului și a morții spiritului, capătă forma anarhică a Legii, nu este substanța ei. Nefiind niciodată identic cu sine, limbajul este deci un eveniment a cărui sosire dezorientează, provoacă surprindere și suspendă înțelegerea. Evenimentul limbajului constă în faptul că subiectul uman nu înțelege, în suspendarea înțelegerii, iar asta îl împinge spre o

mișcare de apropiere, în diversele forme ale identificării, recunoașterii, descrierii, interpretării, pornind de la un orizont împărtășit al numirii.

În acest sens, *da-da* nu are de-a face doar cu termenul francez pentru „căluț de lemn” (Hugnet 2013), ci înseamnă a consimți la evenimentul afirmativ și misterios al poeziei, care e punctul în care limbajul poeziei se despoaie de orice putere de semnificație normativă și se articulează într-o serie de repetiții silabice, de foneme și sunete dispartate; este punctul în care limba se reflectă asupra ei însăși, descompunându-se și recompunându-se la nesfârșit; este punctul în care limba și-a dezactivat propriile funcții utilitare și instrumentale, concentrându-se în potența rostitoare.

Dincolo de nihilismul de tendință anarhică al mișcării Dada, Tristan Tzara a avut, deci, curajul de a-și duce teoriile până la capăt, deschizând un drum nou în arte. A știut să scoată în evidență faptul că limbajul viu al poeziei nu este neapărat un fenomen scris, ci în primul rând oralizat – aspect reluat mai cu seamă de Gherasim Luca în „ontophonies”².

În fond, Tzara voia să dea mărturie că poezia este o forță vie și veselă, iar pentru a-și justifica propria operă de destructurare lingvistică în perioada Dada, poetul va face apel, în mod aproape mistic, la bucurie, o bucurie ce comportă nimicirea și năruiește principiile raționamentului logic și ale limbajului însuși. Scopul lui Tzara va fi deci să înlocuiască modul vechi de a face poezie cu o limbă nouă, o limbă în stare să se despoaie de voința de comunicare, lăsându-i cuvântului libertate, permițându-i astfel omului să deschidă calea visului și dorinței.

BIBLIOGRAFIE

- Călinescu, G., 1993, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Craiova, Vlad & Vlad.
 Cernătescu, R., 2010, *Literatura luciferică. O istorie ocultă a literaturii române*, București, Cartea Românească.
 Codrescu, A., 2009, *Ghid dada pentru postumani. Tzara și Lenin joacă șah*, București, Curtea Veche.
 Crohmălniceanu, O. S., 2001, *Evrei în mișcarea de avangardă românească*, text îngrijit, adnotat și prefăcut de G. Șerban, București, Hasefer.
 Hugnet, G., 2013, *Dictionnaire du Dadaïsme 1916-1922*, Paris, Batillat.
 Idel, M., 1996, *Cabbalà. Nuove prospettive*, tr. it. F. Lelli, Firenze, La Giuntina.
 Luca, G., 2016, « Je m’oralise », în *Europe: Ghérasim Luca 1913-1994*, n. 1045, pp. 91-92.
 Mincu, M., 1986, „Tristan Tzara și deconvenționalizarea limbajului”, în M. Mincu, *Eseu despre textul poetic. II*, București, Cartea Românească, pp. 270-278.

² Gherasim Luca scrie: « Je me rattache vraisemblablement à la tradition poétique, tradition assez vague, et de toute façon illégitime. Mais le terme même de poésie me semble confus, je préfère ontophonie. Celui qui ouvre le mot ouvre la matière, et le mot n’est que le support matériel d’une quête qui a la transmutation du réel pour fin. Plus que de me situer par rapport à une tradition, je m’applique à dévoiler ma résonance d’être » (Luca 2016: 91-92).

- Mincu, M., 2006, *Avangardă literară românească*, Constanța, Pontica.
- Morar, O., 2015, „Tristan Tzara, poetul”, în *Caietele Avangardei*, An. 3, nr. 6, pp. 18-24.
- Nogues, D., 2017, *Lenin dada*, București, Art.
- Pop, I., 2017, *Avangarda în literatura română*, ediția a II-a, definitivă, Chișinău, Cartier Popular.
- Rotiroți, G., 2015, „Tristan Tzara: la luce della poesia nell’evento del nome”, în T. Tzara, *Prime poesie*, tr. it. I. Carannante, Novi Ligure (AL), Joker, pp. 97-104.
- Scholem, G., 1980, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, trad. it. A. Solmi, Torino, Einaudi.
- Tzara, T., 1934, *Insurecția de la Zürich*, de S. Pană, precedată de *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, București, Editura Unu.
- Tzara, T., 1946, „Suprerealismul și epoca de după război”, în M. Mincu, *Avangardă literară românească*, Constanța, Pontica, pp. 606-616.
- Tzara, T., 1996, *Șapte Manifeste Dada. Lampisterii. Omul aproximativ 1925-1930*, versiuni românești, prefață și note de I. Pop, București, Univers.
- Tzara, T., 2015, *Prime poesie*, tr. it. I. Carannante, Novi Ligure (AL), Joker.