MARIUS ÎNSURĂȚELU
”Petru Maior” University of Târgu-Mureș

GELLU NAUM AND THE ROMANIAN SURREALISM: CONCEPTUAL DELIMITATIONS

Abstract: Gellu Naum and the surrealist group around him are those who succeed, the first time in our poetry, a successful switch of emphasis from "literary" to "existential". Now the language abandons its usual significance, it acquires the function of a cryptogram that transmits only the mystery behind the message. At the same time, it produces the absolute refusal of any other reality than the dream, of any other truth than the vision, the surreal "dream" cannot avoid anymore the final break from the world of the romantic "dream".

Key-words:literary, existential, transfer, vision, dream.

Din dialogurile lui Gellu Naum cu Sanda Roșescu, reunite în volumul *Despre interior-exterior*, atrag în mod evident atenția convingerea și siguranța cu care poetul vorbește despre suprarealism, dar, mai ales, impresionează determinarea cu care face trimiteri la destinul său individual ca scriitor care și-a format propriile convingeri despre o mișcare ce devenise din ce în ce mai permisivă:

„Eu trebuia să fiu suprarealist, nu se putea să fiu altceva. Aș putea spune că eram predestinat pentru asta. Structura mea, toate drumurile mele duceau într-acolo. N-am căutat suprarealismul, nu mi-am căutat prietenii, i-am întâlnit pe drum, firesc, iar despărțirea s-a petrecut la fel…”[1]

Dintre toți scriitorii momentului, Gellu Naum a intuit cel mai bine cum stau lucrurile cu mișcarea suprarealistă de la noi și din afară. El și-a însușit programul atât în litera, cât și în spiritul lui, într-o deplină consonanță cu ideile lui Breton.

La începutul lui aprilie 1935, într-o galerie bucureșteană, el se întâlnește pentru prima dată cu tablourile lui Victor Brauner. Contemplându-le pe fiecare minute bune, atrage atenția pictorului care îl întreabă dacă îi plac. „Este ceea ce aș fi vrut să scriu”, îi răspunde tânărul. „În cazul acesta, veniți în seara aceasta la mine, dacă vreți, vom vorbi.”[2] Așa are loc, conform lui Rémy Laville, primul contact între Gellu Naum și Victor Brauner, sinonim cu începutul unei prietenii cu totul aparte. Întâlnirea dintre cei doi este crucială și echivalează cu trasarea liniilor unui program foarte apropiat de ceea ce teoretizase Breton, mai cu seamă în al doilea manifest. Așa se face că, de acum înainte, în mai toate serile, îl găsim pe Gellu Naum în atelierul pictorului, purtând discuții ce se prelungesc adesea până în zori. Biblioteca lui Brauner îi va deveni accesibilă lui Gellu Naum, care va putea veni în contact cu texte suprarealiste. Ei vor practica „les cadavres exquis”, iar în cele din urmă vor deturna discuțiile către magie.

Brauner îi va aprecia sincer poezia lui Gellu Naum, iar pentru volumul din 1936, *Drumețul incendiar*, îi va pregăti trei desene. Va urma, la un an, *Libertatea de a dormi pe o frunte*, tot cu un desen de Brauner. La începutul lui 1938, Brauner pleacă la Paris, fiind urmat,

[1] Gellu Naum, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p. 31;
[2] Rémy Laville, *Gellu Naum. Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L`Harmattan, Paris, 1994, p. 36;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

câteva luni mai târziu, de Gellu Naum. Aici, împreună îl vor vizita pe Breton (1939), care pregătea următorul număr din revista *Minotaure*, iar Gellu Naum se angajează să scrie un articol despre demonologia obiectului.

Evocând episodul parizian, poetul simte nevoia să explice principalul pericol care ar fi putut să amenințe mișcarea, și anume capcanele conștientului și ale teoriei, pe care le văzuse ca fiind principalele obstacole pentru adevărata comunicare poetică. Atmosfera de grup este animată, presărată cu jocuri suprarealiste („cadavre" scrise sau desenate), jucate, după cum relatează poetul, la modul serios, fiind percepute de către membrii grupului ca o acțiune ritualică.

Izbucnirea celui de-al doilea război mondial va face, însă, ca lucrurile să ia o altă întorsătură. Practic, cei doi poeți români, Gellu Naum și Gherasim Luca, se vor trezi singuri, părăsiți de prietenii suprarealiști, iar în luna iunie a anului 1940 vor decide să se întoarcă în țară. În Orient-Expressul care-i aduce înapoi la București le vine ideea de a înființa un grup suprarealist român. Lângă cei doi, în grup vor mai fi cooptați Virgil Teodorescu, Paul Păun, D. Trost și Nadine Krainic (nerecunoscută, peste ani, de Gellu Naum). Deși nesemnificativ la prima vedere, numărul 5 are pentru Naum o încărcătură simbolică foarte puternică. Cum el știa foarte bine istoria grupării pariziene, n-a trecut neobservat amănuntul că ea se bazase pe „cei Cinci" (Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik) care stabiliseră fiecare pas al mișcării suprarealiste. În aceste condiții, gruparea de la București pare o copie la o scară mai mică a celei pariziene, astfel încât, într-o acțiune aproape ritualică, i-au fost copiate și cele mai neînsemnate detalii.

Activitatea lui Gellu Naum în cadrul mișcării suprarealiste de la noi are, fără îndoială, ceva din logica stranie profesată programatic, în acei ani, de generaţiile avangardei. Astfel, după sporadice apariţii în revista ***Meridian*** şi exploatarea până la epuizare a primului său zăcământ liric (***Drumeţul incendiar*** – 1936, ***Libertatea de a dormi pe o frunte*** – 1937, ***Vasco de Gama*** – 1940 şi ***Culoarul somnului*** – 1944), abia în 1945, o dată cu volumul ***Medium***, se pot înregistra primele sale luări de poziţie teoretice, strecurate discret printre pagini de „prozopoezie".

În ***Medium***, opţiunile poetului sunt limpede exprimate: „Am cu mine tristeţea profundă a poeţilor care toată viaţa, dar toată viaţa, s-au căsnit să nu facă literatură, şi până la sfârşit, răsfoind cele o sută şi mai bine de pagini au descoperit că n-au făcut decât literatură. Îngrozitoare decepţie. Dar peste această haină strălucitoare de murdărie, după abrutizantele falduri ale unei poezii copleşitoare prin literarul ei plat şi pompos, convingerea de a fi ferment."[3] „Chinuitorul sentiment că n-am făcut decât poezie"[4], „infectarea" cu literatură până la pragul limită al „cangrenei" vor face obiectul unei terapii furibunde, în speranţa unei comutări reuşite de accent de pe ***literar*** pe ***existenţial***: „...am fost poet cu convingerea că într-o zi, la sfârşitul discursului, voi izbucni în râsul cel mai abject, în urletele cele mai sinistre şi că va fi cel dintâi act poetic la care voi adera fără nici o rezervă."[5] Dar, pentru ca succesul „tratamentului" să fie asigurat, este nevoie de un catalizator esenţial, despre care vorbeşte A. Breton, în ***Al doilea manifest al suprarealismului***: „criza de conştiinţă"[6] care, pentru Gellu Naum, devine „un cancer teribil şi necesar"[7], cu efecte curative miraculoase.

Discursul naumian înțelege acum poeticul ca spațiu al promisiunii: „Ne vom arunca între roțile fierbinți ale acestei caravane de oțel, ne vom prinde cu ghearele de arborii langurosului peisaj și vom simți vântul vijelios prin piepturile noastre ca prin crengile acestor

[3] Gellu Naum, ***Medium***, Editura Modernă, Bucureşti, 1945 – p. 10-11;
[4] Idem, ibidem, p. 13;
[5] Idem, ibidem, p. 14;
[6] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, Paris, Gallimard, 1972 – p. 76;
[7] Gellu Naum, ***Medium***, p. 12;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

arbori."[8] Limbajul abandonează semnificarea uzuală, el dobândește funcția unei criptograme care transmite doar misterul ce învăluie mesajul: „Dacă ne vom opri înaintea unei reclame luminoase e pentru a vedea cum aleargă lumina, dar în tot acest timp vom uita că știm să citim."[9]

Este invocat adesea „un mare bulevard", simbol al căutării încordate, culoar al hazardului obiectiv și al comunicării mediumnice. Străzile, drumurile, culoarele sunt o ilustrare a bretonienelor vase comunicante, care la Gellu Naum se transformă într-un „vas comunicant viu", unde traseele se configurează în absența oricărei constrângeri. El reface parcursul solitarului călător romantic și, parțial, pe cel al atinsului de nevroză poet simbolist, rătăcind pe străzile exasperant de goale, dar populate în schimb cu fantome, vampiri, nebuni sau morți.

Un mod de cunoaștere în care „realitatea internă întâlnește pe cea exterioară, ambele căpătând un singur sens, al lor"[10] este *certitudinea eruptivă*. Aceasta înseamnă osmoza a două dimensiuni (realitatea și suprarealitatea) ce își află un înțeles comun și în care ceea ce pare a se plasa sub semnul purei coincidențe este, de fapt, „soluția adevărului".

În premieră, este adusă în discuție *demonialitatea* obiectelor, o provocare lansată de Gellu Naum încă din timpul perioadei pariziene. Exemplele sunt numeroase și dintre cele mai surprinzătoare: „o piatră ieșită din pavaj […] se rătăcește pe trotuar așteptând victima"[11]; „Ne mirăm când un cuțit […] are indelicatețea de a ne tăia o bucată din deget."[12]

O temă care se delimitează acum obsesiv este cea a morții, înțeleasă însă în cheie suprarealistă, ca „moarte vie". Din recuzita unui asemenea tip de imaginar fac parte corabia-fantomă sau vampirul, ambele fiind elemente de translație între starea de vis și cea de veghe. Poetul ajunge chiar să se întrebe, la un moment dat, dacă nu a căutat cumva moartea, care, conform grilei suprarealiste, este în relație de suprapunere sinonimică cu viața și cu erosul.

O nouă cicatrice a „frăției" estetice cu Breton descoperim în pasajul ce face apologia dezechilibrului psihic ca modalitate superioară de cunoaștere: „Cred că nu e departe ziua când schizofrenia, dincolo de aparentul ei subiectivism, va deveni unul din principalele instrumente de cunoaștere. Poeții, cei dintâi și-au apropiat această minunată lunetă. În mâna lor lumea se schimbă vizibil, își capătă adevărata ei față."[13] Avem, de fapt, aici o insolită traducere liberă a aserțiunii lui Breton din ***Manifestul suprarealismului*** (1924): „il fallut que Colomb partit avec des fous pour decouvrir l` Amerique."[14]

În consecință, se produce refuzul absolut al oricărei alte realități decât cea a visului, al oricărui alt adevăr decât cel al viziunii. „Visul" suprarealist nu comunică în nici un fel cu lumea „visului" romantic, care suferă de „o grijă dubioasă de satisfacție proprie"[15], fiind, pe deasupra, „putred de ideală".[16]

Volumul ***Teribilul interzis*** (1945) cunoaște doi timpi de extensie a diafragmei estetice: unul gnomic, al exploziilor asertive din ciclul ***Cerneala surdă***, care deschide volumul, și al doilea, polemic, din ciclul ***Inventatorii banderolei***, care închide volumul.

Să ne oprim mai întâi asupra ciclului ***Cerneala surdă*** și să observăm abundența sentințelor privitoare la poezie, poet și limbaj. Astfel, primordialitatea poeziei și vocația ei prospectivă sunt induse de afirmații precum: „Poezia nu mai ritmează acțiunea: ea este

[8] Idem, ibidem, p. 17;
[9] Idem, ibidem, p. 20;
[10] Idem, ibidem, p. 29;
[11] Idem, ibidem, p. 33;
[12] Idem, ibidem, p. 32;
[13] Idem, ibidem, p. 27-28;
[14] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, p. 14;
[15] Gellu Naum, ***Medium***, p. 36;
[16] Idem, ibidem, p. 36;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

înainte”[17], ori „Poezia adânceşte rănile pe care le face raţiunea.”[18] De interes special este însă şi un alt pasaj, în care se spune: „Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menţinut este poezia.”[19] Ideea vehiculată acum este cât se poate de transparentă, în ciuda asamblării paradoxal-umoristice a frazei: vechea poezie, aceea sufocată de „literar”, în care obiectele sunt constrânse să poarte „uniformele cretinizate”[20] ale „frumosului”, „bunului” ori „utilului”, trebuie înlocuită de urgenţă cu adevărata poezie, aceea a „existenţialului”, în care a cunoaşte înseamnă a elibera.

În ce priveşte poetul suprarealist, el „vede în măsura în care orbeşte”[21], adică în măsura în care privirile sale se îndreaptă spre interior. De asemenea, poetul modern trebuie să fie capabil de „a se mişca în vis”[22] cu aceeaşi dezinvoltură cu care omul simplu se plimbă duminica pe stradă.

De întinsă rezonanţă procedurală se bucură consideraţiile lui Gellu Naum despre fundamentala „neîncredere în poezie”[23], de la care poetul modern trebuie să plece în articularea discursului liric. El anunţă şi legitimează astfel traseele ulterioare ale unui Marin Sorescu, Petre Stoica, Virgil Mazilescu ori ale unei întregi serii de poeţi reprezentativi ai generaţiei `80.

Pe de altă parte, ideea că libertatea nu înseamnă „orice lucru permis”[24] mărturiseşte explicit impulsurile spre pozitivare ale artei suprarealiste, aşa cum o înţelege Gellu Naum în principiile sale fundamentale de funcţionare. Suprarealismul nu dărâmă vechii idoli ca să dănţuiască paroxistic pe rămăşiţele lor, precum face dada-ul, în cazul său înverşunarea de-construcţiei este generată de nerăbdarea zidirii pe alte temelii.

Inventatorii banderolei atacă poziţiile lui Gherasim Luca şi D. Trost, din ***Inventatorul iubirii***, ***Un lup văzut printr-o lupă*** şi ***Vision dans le cristal***. În ce-l priveşte pe Gherasim Luca, „sentinţa” lui Gellu Naum e fără echivoc: „Atitudinea teoretică a d-lui G. L. în faţa poeziei ni se pare, în negaţia ei simplistă, cel mult tot atât de avansată ca a dadaiştilor...”[25] Iată, aşadar, încă un argument în sprijinul ideii conform căreia gruparea suprarealistă românească, al cărei exponent de prim rang a fost Gellu Naum, preconiza reformarea lirismului nu prin negarea „simplistă”, goală, retorică a acestuia, ci prin re-substanţierea lui imediată, manevră însoţită de o prealabilă mişcare seismică, de o negaţie „profundă”, cromozomială a discursului obnubilat de „literarul” anchilozat şi pompos.

Nici D. Trost nu are o soartă mai bună, el fiind acuzat că practică „poliţismul oniric”[26], inaugurând „o nouă cenzură a visului”[27] ce va conduce la îngroşarea tot mai greu de surmontat a liniei de demarcaţie între „viaţa noastră trează şi cea onirică.”[28]

Revolta lui Gellu Naum este, de altfel, pe deplin explicabilă, mai ales după lectura unor fragmente ca acesta: „respingem, sub toate aspectele lor, arta, natura, separarea societăţii în clase.”[29] În acelaşi timp, poziţia lui Gellu Naum în faţa unor asemenea „scuipături

---

[17] Idem, ***Teribilul interzis***, Bucureşti, 1945, p. 11;
[18] Idem, ibidem, p. 11;
[19] Idem, ibidem, p. 16;
[20] Idem, ibidem, p. 18;
[21] Idem, ibidem, p. 14;
[22] Idem, ibidem, p. 17;
[23] Idem, ibidem, p. 16;
[24] Idem, ibidem, p. 12;
[25] Idem, ibidem, p. 95;
[26] Idem, ibidem, p. 93;
[27] Idem, ibidem, p. 93;
[28] Idem, ibidem, p. 93;
[29] Gherasim Luca, ***Inventatorul iubirii***, p. 17;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

ideologice”[30] nu mai lasă nici un dubiu asupra accepţiunii constructive în care acesta din urmă a înţeles actul artistic suprarealist.

Tot în 1945, apare şi manifestul ***Critica mizeriei***, semnat împreună de Gellu Naum, Paul Păun şi Virgil Teodorescu. Ceea ce urmăresc cu precădere cei trei, în acest moment, nu sunt clarificările teoretice, nici discutarea eficienţei unei metode sau alteia, ci incriminarea acelor autori care fac parte din aparatul de reprimare al criticii oficiale, dar şi a acelora care, slabi de înger, au făcut pasul înapoi în faţa presiunilor concertate.

Fără a insista prea mult asupra acestei broşuri ce pare a-şi face un titlu de glorie din promovarea atacurilor la persoană (sunt „măcelăriţi” acum, fără urmă de remuşcare, T. Vianu, G. Călinescu, Perpessicius, A. Marino, Virgil Ierunca, dar şi Ion Caraion, Miron Radu Paraschivescu ori chiar Saşa Pană), vom remarca, totuşi, chiar în debutul ei, o delimitare a conceptului de suprarealism. Concret, acesta ar consta din „permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei, eliberare care nu poate fi concepută în afara eliberării totale a omului.”[31] Ca şi în numeroase alte împrejurări, strădaniile programatice ale suprarealiştilor români se dezvoltă în prelungirea postulatelor lui Breton, în acest caz din ***Al doilea manifest al suprarealismului*** (1929): suprarealismul şi-a propus, printre cele mai importante obiective, „să elibereze expresia umană sub toate formele sale.”[32]

În 1946, în colaborare cu Virgil Teodorescu, Gellu Naum încredinţează tiparului o altă broşură din „colecţia suprarealistă”, intitulată ***Spectrul longevităţii. 122 de cadavre***. În paginile acesteia sunt reunite proze cu „sens profetic”[33] şi cugetări, printre care îşi fac loc şi divagaţii de doctrină. Dintre acestea, trebuie trecute în revistă cele cinci „pivoturi actuale”[34] ale suprarealismului, aşa cum le aproximează cei doi:

a) încrederea deplină în „automatismul psihic pur” (A. Breton) ca mijloc de investigare a suprarealităţii;
b) convingerea că dialectica este aceea care poate soluţiona întreaga pleiadă a „antinomiilor care copleşesc pe om”[35];
c) recunoaşterea „hazardului obiectiv”[36] ca indice de reconciliere a scopurilor naturii şi a scopurilor omului;
d) anexarea umorului negru la „aparatul psihic”[37];
e) pregătirea vieţii mitice în vederea unei minuţioase salubrizări.

Cele „122 de cadavre” care încheie volumul sunt, de fapt, 122 de „sentinţe”, din care am reţinut două, foarte importante în conturarea concepţiei despre poezie a grupării suprarealiste conduse de Gellu Naum. Astfel, „oracolul a uitat să pună virgule”[38] trimite spre deplina libertate de mişcare în interiorul textului, către care trebuie să năzuiască poetul suprarealist, în timp ce formula „se poate numi poet numai acela care deformează cu preciziune”[39] reafirmă desluşit opţiunea mişcării pentru un principiu ordonator. Foarfecelor dadaiste cu spume la gură, suprarealiştii le opun travaliul demolării cu finalitate constructivă.

Acelaşi an, 1946, marchează apariţia unui alt volum în aceeaşi „Colecţie suprarealistă”. Este vorba de ***Castelul orbilor***. Chiar de la început, autorul pare decis să urgenteze încheierea preparativelor pentru „solemnul ceremonial al ereziei”[40], de a cărui bună

---

[30] Gellu Naum, ***Teribilul interzis***, p. 95;
[31] Idem, ***Critica mizeriei***, p. 3;
[32] A. Breton, ***Manifestes du surrealisme***, p. 108;
[33] Gellu Naum, ***Spectrul longevităţii. 122 de cadavre***, p. 7;
[34] Idem, ibidem, p. 26;
[35] Idem, ibidem, p. 26;
[36] Idem, ibidem, p. 26;
[37] Idem, ibidem, p. 27;
[38] Idem, ibidem, p. 36;
[39] Idem, ibidem, p. 48;
[40] Idem, ***Castelul orbilor***, p. 13;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

desfăşurare depinde dobândirea „unei disponibilităţi virginale.”[41] Foarte important în acest context devine limbajul poetic. Acesta nu mai poate fi acum decât un „langaj al perturbaţiunii”[42] care „acţionează şi transformă.”[43]

Incitante sunt şi notaţiile referitoare la actul poetic. Astfel, poezia trebuie să se constituie într-un exerciţiu al libertăţii absolute, ea fiind „incompatibilă cu cea mai mică îngrădire dogmatică.”[44] De asemenea, ea trebuie să aibă un caracter anticipativ, profetic, în vreme ce legăturile pe care le stabileşte între lucruri sunt, obligatoriu, „de natură magică.”[45] Toate acestea, plus ideea unei dinamici sinonime cu viabilitatea demersului creator, sunt adunate cu grijă în următorul pasaj: „Poetul a săvârşit un miracol: vocea lui este o reflexiune asupra miturilor iniţiale, o erezie capabilă să sfărâme dogmele. [...] Ea asigură perturbaţiunea necesară, îndoiala asupra a ceea ce este ţinut ca evident, transformarea a ceea ce părea imuabil.”[46]

Nu putem încheia însă notaţiile legate de ***Castelul orbilor***, fără a aduce în discuţie o afirmaţie ce degajă imense energii subterane, şi anume „ poetul spune totdeauna mai mult decât vorbeşte.”[47] Un rând pierdut într-un volum cu un tiraj neînsemnat asigură iluminatul şi agentul termic pentru o întreagă metropolă poetică, al cărei prim imobil s-a înălţat în 1936, anul când ***Drumeţul incendiar*** vedea lumina tiparului. Limbajul poetic, poemul trebuie să se deschidă înspre sens, „a vorbi” trebuie să dea de perete porţile ce duc spre „a spune”, a comunica, a transmite un mesaj purtător de sarcină semantică. „A vorbi” puţin, cu zgârcenie chiar, şi „a spune” tot ce e de spus, iată legământul chinuitor al artei suprarealiste.

Acest periplu în interiorul cuptorului dogmatic al grupului suprarealist condus de Gellu Naum mai cunoaşte, totuşi, încă un reper indispensabil: volumul ***Poetizaţi, poetizaţi...***, apărut în 1970, dar care reproduce o serie de fragmente teoretice mult anterioare, printre care şi ciclul ***Albul osului*** (1947). Consideraţiile prezente aici alcătuiesc un substanţial profil sintetic al tuturor secvenţelor strecurate până acum, timid, între pliurile insuficiente ce delimitează două fragmente în proză: „...este secretul şi puterea ei (a poeziei – n.n.) acesta, de a frânge sistemele, de a le face să delireze, de a produce, în curiosul ei joc, fuziunea spontană, de a mări până la explozie fisurile oricărei direcţii devenită osificantă. Este secretul şi puterea poeziei acesta de a asigura primenirea permanentă a unui „sus” anchilozat, cu ajutorul elementelor stârnite, scormonite din partea cea mai profundă a „josului”. [...] Acesta o face să scape cu uşurinţă de la orice încercare de definitiv, să lărgească orice limită, orice definiţie care ar încerca s-o cuprindă, să nu se arate decât ca un mobil perpetuu celor ce încearcă s-o fixeze, ca o erezie celor ce încearcă s-o dogmatizeze.”[48]

În fine, o altă frază cu relevanţă în planul doctrinei despre poezie a lui Gellu Naum asupra căreia vom insista acum este tot din ***Albul osului***: „Dorim să înviem fără a muri în prealabil.”[49] Comentând, în câteva cuvinte, această afirmaţie şocantă, vom spune că Gellu Naum impune într-o bună măsură un tratament similar poeziei sale: o eviscerează menţinând-o numai el ştie cum în viaţă, apoi îi deturnează întregul metabolism spre un alt fel de existenţă. El recurge, dacă putem spune aşa, la un procedeu original, acela al „învierii” din viaţă.

---

[41] Idem, ibidem, p. 13;
[42] Idem, ibidem, p. 16;
[43] Idem, ibidem, p. 16;
[44] Idem, ibidem, p. 18;
[45] Idem, ibidem, p. 19;
[46] Idem, ibidem, p. 17;
[47] Idem, ibidem, p. 16;
[48] Idem, ***Poetizaţi, poetizaţi...***, p. 86-87;
[49] Idem, ibidem, p. 104;

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)

BIBLIOGRAFIE

1. Naum, Gellu, *Despre interior-exterior. Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003
2. Laville, Rémy, *Gellu Naum. Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L`Harmattan, Paris, 1994
3. Naum, Gellu, *Medium*, Ed. Modernă, București, 1945
4. Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1972
5. Naum, Gellu, *Teribilul interzis*, Tipografia I.C. Văcărescu, București, 1945
6. Naum, Gellu, *Critica mizeriei*, Editura Modernă, București, 1945
7. Naum, Gellu, *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, București, 1946
8. Naum, Gellu, *Castelul orbilor*, București, 1946
9. Naum, Gellu, *Poetizați, poetizați…*, Ed. Eminescu, București, 1970.

BDD-A21775 © 2014 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:52 UTC)