

BIOGRAFIE ȘI CREAȚIE ÎN CLOCOTRISM

Mariana DAN

În ciuda reformelor și reformulărilor criticii și teoriei literare moderne referitoare la text, la structura sa și la rolul autorului în creația artistică, în ciuda școlii *Tel Quel*-iste franceze, care „trimite la plimbare” pe autorul opere literare, vocea auctorială a rămas pe mai departe extrem de importantă. Ba chiar mai mult, autorul e adesea prezent nu numai ca persoană artistică și creativă, ci și ca persoană concretă, biografică și istorică. Relațiile culturale contemporane româno-sârbe nu pot fi suficient înțelese în afara activității concrete a personalităților creative din ambele țări, care, începând de pe la sfârșitul anilor șaiszeci, au venit în contact. Aceste relații sunt edificatoare atât în privința rolului incontestabil jucat de autor în opera de artă, cât și în ce privește importanța autorului biografic, ca persoană fizică în opera de artă și în relațiile interculturale. Meritul pentru inițierea și menținerea acestor relații îi revin în special poetului valaho-sârb Adam Puslojić, ca traducător din română în sârbă (el i-a tradus pe cei mai importanți poeți români din secolul XX!), ca autor de volume de versuri în română, ca inițiator al clocotrismului, mișcare artistică neoavangardistă contemporană, de anvergură internațională, dar în cadrul căreia cei mai mulți participanți, în afară de artiștii sârbi, sunt români.

Caracteristica fundamentală a relațiilor culturale româno-sârbe din această perioadă este faptul că ele nu sunt învăluite de o atmosferă „oficială” și poate tocmai de aceea au fost neglijate. Promotorul lor principal, Adam Puslojić, nu numai că e înclinat să spună că e vorba de o adevărată „frăție” între oamenii de creație ai celor două țări, dar el și înființează în 1995 asociația „Frăția Sârbo-Română” (Srpsko-rumunsko bratstvo). Tot el, deși poet consacrat de limba sârbă, începe din 1995 să scrie în română (volumul de debut în această limbă fiind *Plîng, nu plîng*, Editura Augusta, Timișoara), iar până în prezent a publicat patru volume de versuri în România. Universul imaginar invocată de autor are o identitate balcanică, el descriind un fel de „Isarlâk” în care biograficul și artisticul se întrepătrund, în care figuri mitologice din trecut, dar și figuri mitologizate de oameni concreți din prezent comunică într-un timp total, un prezent veșnic, stau de povești împreună la masă pe teme istorico-biografico-mitice, în fond teme omenești, ca între cei mai buni vecini (v., de exemplu, *Trimitor la vise*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005).

În practică, acest soi de „agape” care au avut loc nu numai în versurile lui Puslojić, dar și în realitate, într-un cadru semioficial, în atmosfera boemă de la Uniunea Scriitorilor din Iugoslavia (astăzi Serbia) din Belgrad, la Uniunea Scriitorilor din România, dar și în cafenelele din aceste două țări, constituie adevăratul fundament al unui dialog intercultural în care eul biografic și eul artistic se confundă. La Belgrad, mulți dintre artiștii români, veniți aici la invitația lui Adam Puslojić, au luat legătura cu ceea ce se numește clocotrism.

Despre clocotrism s-a creat un fel de mit artistic pe care îl cunosc o parte din intelectualii români, dar numai din izvoare „folclorice”, prin viu grai, deși clocotrismul merită să fie cunoscut mai îndeaproape, măcar pentru faptul că la el au participat și numeroși artiști români și aceste lucruri merită să fie înregistrate.

Clocotrismul, al cărui promotori, *kirus clocotricus*, au fost același Puslojić, Ioan Flora și Aleksandar Sekulić, nega faptul că este un „curent” sau o „mișcare” de vreun fel, ci se voia spirit/ spiritualitate. Bazat pe ceea ce numim azi *performance*, dar și pe „adevărate laboratoare de creație” (după părerea lui Ioan Flora), el reprezintă nu numai o întrepătrundere dintre eul biografic și cel artistic, dar accentul cade pe însăși prezența fizică, corporală a artistului în opera de artă (*performance*), ca și pe creația artistică colectivă, care este în același timp o comuniune spirituală a artiștilor, cei ce sunt și artiști, dar și oameni care au o biografie concretă.

Rădăcinile acestui tip de creație în care eul biografic al artistului joacă un rol decisiv se pot căuta în mai multe direcții. Sârbii au avut o avangardă extrem de importantă începând din anii '20 și '30 și care s-a continuat în perioada interbelică, în care faza „(auto)deconstructivistă” fusese demult depășită. Curentul suprarealist sârbesc și mai ales zenitismul au stabilit legături europene extrem de fertile și valoroase cu mișcărilor avangardiste din lume, inclusiv cu avangarda din România și cu dadaismul lui Tzara. Unii dintre cei mai importanți poeți sârbi din secolul al XX-lea, cum ar fi Rastko Petrović, deși nu aderaseră la nici o mișcare, făceau experimente poetice în care, ca și în clocotrism, mai târziu, existența fizică a autorului era pusă într-o legătură directă cu poezia lui: de aceea Rastko scria într-o cameră întunecată, pentru ca acest ambient să fie corelat cu respirația lui, cu bătăile inimii și cu poezia! Poezia lui Rastko era de asemeni pusă în legătură și cu experiența religioasă concretă, isihastă pe care el voia să o transpună în poezie. Poeziile sale aveau aspect de texte în proză care se încheiau cu metafore. Crnjanski ținea și el cont de respirație și de ritm. Astfel, autorul, ca persoană fizică, era extrem de important și asta cu mult înainte de a exista în lume *body art*, ori *happening*-urile. Înainte de clocotrism au apărut și *performance*-urile lui Raša Teodosijević și ale Marinei Abramović, artist plastic de renume mondial astăzi. Se poate însă observa, chiar de la o primă vedere, că elementul nou, adăugat de clocotrism este *tragismul vieții privit cu simțul umorului, care merge până la grotesc, absurd ori umor negru*. După opinia noastră, clocotrismul se naște odată cu *Atelierele literare 9*, care îl preced, dar ai căror membri sunt apoi prezenți (mai mult sau mai puțin) în clocotrism. Mentorul lor era același Adam Puslojić care organiza un fel de „parateatru” care „întorcea pe dos”, prin interpretări parodice, chiar și miturile naționale. De exemplu,

figura mitică centrală a cneazului Lazar, care înainte de bătălia decisivă a adunat pe cei mai de seama conducători, a fost interpretată de o femeie, o poetă, Mirjana Stefanović. Poate că și acest aspect inițial parodic și nonconformist, care părea „neserios“ a fost un motiv în plus ca „mișcarea“ clocotristă (sau oricum s-ar numi ea) să fie neglijată, ori chiar desconsiderată atâta amar de timp.

Ceea ce aducea clocotrismul nou, spre deosebire de *Ateliere literare 9*, era tocmai noțiunea de „spirit/ spiritualitate”, dar trăsătura comună rămânea pe mai departe „caracterul colectiv” al creațiilor artistice. Dificultatea oricărui „critic” al clocotrismului vine mai ales din aparenta imposibilitate de a corela aspectul adesea burlesc al *performance*-urilor și aspectul său avangardist cu „spiritualitatea”, dualitate esențială în stabilirea poeziei clocotriste și care a derutat critica prin aparenta dezordine de intenții. Discrepanța e însă doar aparentă și, mai mult, clocotrismul nu distruge/ ridiculizează în mod gratuit, ci doar încearcă să se debaraseze de formele/ sistemele învechite, pentru a scoate la lumină permanența spiritului, întotdeauna viu, dar îngropat în convențiile „în vigoare” la un moment dat. Diferența dintre clocotriști și non-clocotriștii tuturor timpurilor este faptul că, privind lumea, clocotriștii o „văd”, iar non-clocotriștii nu o „văd”.

Puzzle-ul clocotrismului, care aparent constă în efortul de a reconstitui „din bucăți” conceptul de *spirit*, este amplificat de textele, poezia, desenele și maximele clocotriștilor, ca, de exemplu: „Noi vom considera cele mai bune idei ale noastre ca pe ale noastre proprii”. Această afirmație relevă, pe de o parte, ambiguitatea cuvântului *noi*. Se referă oare *noi* la toți clocotriștii tuturor timpurilor? Pe de altă parte, la nivelul expresiei, *noi* poate reprezenta o anticipare a postmodernismului, folosind citate și remodelând, reformulând unele modele mai vechi sau mai noi și apropiindu-le unul de celălalt într-un asemenea mod încât acestea primesc o nouă semnificație într-o rețea de relații proaspăt stabilită. „Clocotrismul înghite ceea ce i se aseamănă și se hrănește cu deosebire”, spune Adam Puslojić, în timp ce repune în discuție sensul mai profund al expresiei *la revedere*. Reinterpretare legată de o anticipare postmodernistă (așa cum apare azi), ori simplă intuiție poetică (așa cum apărea acum douăzeci și șapte de ani)?¹

Printre „clocotriștii” contemporani din întreaga lume, în special artiștii români se regăsesc cu ușurință în categoria de *noi* – cei care au venit în contact, în mod intens și extins, „în persoană”, cu mișcarea/ non-mișcarea de la Belgrad și care au lăsat diferite „urme” care sunt cu atât mai demn de menționat cu cât ele clarifică, în bună măsură, tocmai conceptul de „spirit/ spiritualitate”. În primul rând, dacă aruncăm o privire la relația dintre artiștii români și sârbi, vom putea sublinia nu doar contribuția română la clocotrism, ci și gradul în care cultura română însăși a putut fi marcată de aceste contacte, care au avut ca rezultat o prietenie aproape mitologică și care ar putea fi considerată drept o piatră de temelie în clocotrism, ce nu se vrea nici „mișcare”, nici „grup/ grupare”, ci o relație umană și artistică autentică, ce refuză etichetele. E vorba de un contact personal și intens între artiști, care s-a întemeiat, cum observă Srba

¹ A. Puslojić, *Vreme za dovidjenja*, în „Književna reč”, nr. 127/25 iulie 1979.

Ignjatović, în cafenelele din inima Belgradului, al căror nume era mereu legat de câte un tei. Dincolo însă de pura prietenie a artiștilor români și sârbi, un ochi atent poate pătrunde în chiar laboratoarele de creație în care operele artiștilor sârbi și români au fost concepute.

În afară de textele publicate despre clocotrism, consultând și o serie de manuscrise, desene originale, imagini filmate și fotografii ale *situațiilor*¹ clocotriste, ori ale întâlnirilor dintre clocotriști cu diverși artiști din România ori din lume,² apare frapant faptul că, în afară de clocotriștii sârbi, artiștii români sunt cei mai numeroși, ei făcând parte din diversele generații de autori ai secolului al XX-lea, în special poeți, dar și pictori, sculptori, regizori, critici literari etc. care au fost oaspeții obișnuiți ai Belgradului începând cu anii '60. Unii dintre ei, care aparțin generației mai în vârstă, nu mai sunt printre noi, și aici îi amintim pe Geo Bogza, Gellu Naum, Eugen Jebeleanu, Ion Vlăsiu etc., dar, din nefericire, tot așa s-a întâmplat și cu unii dintre reprezentanții generației tinere, cum ar fi Marin Sorescu, Nichita Stănescu, sau chiar mai tinerii Virgil Mazilescu, Ioan Flora, Ion Stratan etc. Materialul original scanat – în care mai sunt prezenți și M. Dinescu, I. Caramitru, C. Vaeni, P. Stoica, N. Prelipceanu, Tudor Jebeleanu și atâția alții – este extrem de semnificativ, deoarece oferă o imagine a spiritului creator general al respectivilor autori, ilustrând faptul că poeții nu scriu doar poezii, ci și desenează, criticii literari scriu poezii și desenează, pictorii scriu poeme, actorii își notează gândurile etc. În opinia noastră, tocmai acest spirit creator coplesitor, care ia diferite forme de expresie, descifrează *puzzle*-ul clocotrismului, a cărui expresie îi unește pe câțiva dintre cei mai mari artiști ai Belgradului și ai fostei Iugoslavii a anilor șaptezeci, optzeci și nouăzeci ai secolului al XX-lea. În acest material sunt, de asemenea, prezenți o serie de autori de renume internațional care au avut o anumită legătură cu clocotrismul, majoritatea dintre ei fiind foarte neconvenționali ca stil și expresie, cum ar fi Salvador Dali, care declară că „nu e atât de nebun încât să nu fie nebun”, Cavellini, care adaugă urechea lipsă la autoportretul lui Van Gogh, Allen Ginsberg, cu un poem și un text care menționează America, pe care „o trimite dracului” (*fuck yourself*) cu bomba ei atomică, autoportretul poetului american candidat la Premiul Nobel, Mark Strand, antropologul american Jerome Rottenberg, poetul Hans Magnus Enzensberger, care se semnează sub imaginea unui colaj al Titanicului împreună cu poeți din România și fosta Iugoslavie (Macedonia, Croația, Bosnia-Herțegovina, Serbia și Slovenia). Îl putem, de asemenea, observa pe faimosul critic literar sloven Taras Kermauner, precum și pe cunoscutul designer Mirko Ilić, din Croația, pe Dušan

¹ Acțiunile sau situațiile clocotriste, un fel de *happening*-uri care se desfășoară în locuri publice sau în alte locații neconvenționale, vor fi numite, la scurt timp după acest interviu, *situații* (situație + acțiune) clocotriste. Participanții sunt *situactori*, care exprimă fizic, cu ajutorul corpurilor lor, o rețea de relații, care sunt de obicei imaginate de artiști sau de oameni obișnuiți, chiar dacă extrapolarea lor fizică poate adesea părea amuzantă, grotescă sau chiar nebunească.

¹ *Klokotristi dolaze*, în „Politika Ekspres”, primăvara, 1979.

² Materialele originale se află încă, în mare parte, în arhivele particulare ale clocotriștilor, de unde le-am împrumutat și scanat în 115 imagini pe CD și două DVD-uri de material filmat.

Vukotić-Vud (Croatia), nominalizat la Oscar pentru pelicula animată *Surogatul*. Aceste imagini prezintă, de asemenea, documente fotografice ale așa-numitelor situații clocotiste și opere ale unor renumiți pictori și sculptori: premiul clocotrist Ljubiša Jocić (o mână de bronz înmânând o medalie), după o sculptură a lui Milorad Rasić, oul clocotrist de șapte metri al lui Trkulja, ștampila clocotristă (un „K” într-un ou), de Todor Stevanović, precum și ancheta clocotristă despre viață și moarte etc.

Numărul artiștilor români care au vizitat în persoană, cel puțin o dată, Belgradul și fosta Iugoslavie sau care au revenit în Serbia de astăzi este mult mai mare, noi menționându-i mai sus doar pe cei descoperiți într-o parte a textelor publicate ori în arhiva personală a lui Adam Puslojić și pe care el a dorit să o scoată la lumina zilei, credem, fragmentar. Aceste contacte personale, creatoare, stabilesc, dincolo de importanța lor unică pe post de ateliere artistice, o percepție și concepție artistică comună și marchează un nou credo artistic, o adevărată *ars poetica* adoptată atât de partea sârbă, cât și de cea română. Se presupune că românii au înțeles ușor ce e clocotrismul, deoarece românii nu numai că au avut o avangardă importantă, dar ei erau „acomodați” cu noțiunea de „spirit/ spiritualitate” care fusese prezentă în întreaga generație română interbelică de filozofi, dar și de poeți, ale căror versuri fuseseră marcate de o puternică „sete” a cunoașterii, opere interzise de regimul comunist, pe când au fost ei la școală, dar pe care le cunoșteau cu toții foarte bine, poate că tocmai de aceea, așa cum s-a întâmplat chiar și mai târziu, în generația mea, când „apele” ideologiei comuniste se mai dezghețaseră puțin. Pe de altă parte, contactul cu Adam Puslojić, acest sârbo-valah plin de temperament, care vorbea cu românii în română, care trăia în și pentru poezie în orice clipă, care recita, compunea poezii, gesticula, ori vorbea cu câteva octave mai sus decât ar fi fost de cuviință, era copleșitor. Adam, fiind chiar el poet, a adus, prin traducerile sale, întregul secol al XX-lea al poeziei române în fosta Iugoslavie; el a fost (datorită modului în care a înțeles arta, datorită naturii, originii, înclinației, umorului, concepției sale despre lume și viață, cunoștințelor și deschiderii sale către arta românească în general) o personalitate care a realizat faptul că valorile autentice ale spiritului creator românesc nu trebuiau căutate exclusiv în diaspora română, ci chiar în România. Puslojić și-a dat seama că personalitățile românești marcante, cunoscute în afara României doar datorită faptului că au trăit în străinătate, în culturi de circulație internațională, cum ar fi T. Tzara, C. Brâncuși, E. Cioran, E. Ionescu, M. Eliade etc. sunt doar o parte a „minei de aur” culturale latente, care era încă vie, dar, pentru că fusese închisă de regimul comunist în granițe stricte, nu avea nici o posibilitate de schimb cultural internațional. De exemplu, Puslojić a fost cel care l-a publicat pe Marin Sorescu pentru prima dată în străinătate, în 1968, când a apărut la Belgrad *Život u točku (Viața în roată)*. Ba mai mult, a creat o „echipă de lucru românească”: Srba Ignjatović era, în anii '70, singurul critic literar autentic al Belgradului specializat în poezie românească, chiar dacă folosea traducerile lui Puslojić. În 1972 a apărut un volum de versuri al lui Nichita Stănescu, paralel la București și la Belgrad, *Belgradul în cinci prieteni*, dedicat lui A. Puslojić, S. Ignjatović, A. Dumbrăveanu și P. Stoica, care a fost scris în Serbia, tot acolo unde, mai târziu, același

autor avea să scrie și să publice (de data aceasta doar la Pančevo) *Oase plângând*. Atmosfera creatoare, spirituală era atât de intensă, încât multe texte, poeme și desene au fost produse pe șervețele sau bucăți de hârtie în cafenele sau alte locații, astfel încât creativitatea să poată fi immortalizată în momentul său biografico-artistic unic, irepetabil, ca și în clocotrism. Este greu de delimitat clocotrismul de această relație umană, personală, dar și creatoare în același timp, pe care Cornel Ungureanu o surprinde cu mult autenticism și vivacitate¹. Puslojić și Stănescu au creat chiar titluri de volume împreună, prin sugestii reciproce, de exemplu *Râsul plânsul*, *Religia câinelui* sau *Apa de băut* etc., „căzând la înțelegere” cui îi va aparține titlul. Cel care renunța la titlu spunea: „Ia-l, bătrâne”. Puslojić a făcut un serviciu neprețuit culturii române nu doar traducând întreaga poezie românească a secolului al XX-lea, ci și trimițând „invitații” tuturor artiștilor români, fără de care aceștia nu ar fi primit, nici măcar temporar, pașaport, care, pe vremea comunismului, nu putea fi păstrat de cel care îl deținea, ci stătea în permanență la secția de poliție.

Aspectul acesta hilar, dar și „frățesc” al comunicației sârbo-române a fost, încă de la început, un soi de „nebunie programată”, invocată și de clocotrism. Dacă orice neoavangardă „flutură” o retorică a negației, dar oferă, în același timp, un material „constructiv” de concepție și expresie, se poate observa că atât la clocotriști, cât și la artiștii români, un aspect important al negării era negarea „în tăcere”, subînțeleasă a regimului comunist, care cerea, în special în România, angajarea artei în sprijinul vederilor politice acceptate. „Nebunia programată” a implicat atât respingerea „codificată” a programului artistic oficial, dar a oferit și energia necesară pentru a fi utilizată în expresia artistică autentică. Sub masca „neroziei artistice”, clocotrismul a coborât forma de expresie în stradă și în alte locuri publice iar românii participau la o formă încifrată de protest care nu le era la îndemână acasă. Serbia a trecut și ea, pentru scurt timp, prin realismul socialist, care apoi s-a transformat într-un realism fără limite, dar deschiderea iugoslavă către libertatea creației artistice s-a desfășurat progresiv și nestăvilnit, așa cum doriseră să o facă și oniriștii români din 1964². În Serbia anilor '70 și '80, supravegherea comunistă fiind infinit mai lejeră, atitudinea clocotriștilor a fost interpretată ca aparținând unei neoavangarde, deoarece, pe de o parte, proiectele și *performance*-urile clocotriste erau extrem de metaforice și, pe de alta, concepția și expresia lor artistică erau complet noi. Istoria, biografia și creativitatea lucrau aici mână în mână.

Un alt element specific, ce a luat naștere chiar înainte de clocotrism, dar care îl va caracteriza pe deplin, este participarea colectivă la crearea operei de artă. Cum clocotrismul a fost inventat de poeți, tot aceștia au inițiat și metoda scrisului „la mai multe mâini”, fiecare compunând câte un vers, până când poemul e complet și „rotunjit” în logica lui artistică. Practica scrisului colectiv, pe care au adoptat-o Nichita Stănescu,

¹ C. Ungureanu, *Noile avangarde: de la Nichita Stănescu și Adam Puslojić la Ioan Flora*, în *Imediata noastră apropiere*, Editura Facla, Timișoara, 1989.

² Eugen Simion, *Grupul oniric*, în „Ziua”, 2 februarie 2004.

Adam, dar și Ioan Flora, o întâlnim nu doar în cadrul relațiilor artistice sârbo-române, ci și în practica poetică sârbească, ce se suprapune peste clocotrism și merge mai departe de acesta. Un exemplu sârbesc (trebuie spus că există foarte multe!) sunt cele două poeme scrise de Al. Sekulić și Adam Puslojić, doi dintre cei trei *Kirus Clocotricus* la care fiecare a contribuit cu câte un vers, pentru exprimarea „spiritului colectiv”:

Unu și Trei

Eu mergeam singur:
ei, câte trei.
Trei femei către grădina zoologică,
trei bărbați în stația de taxiuri.
Trei, mereu trei câte trei!
Eu mergeam de unul singur.
Ce-i cu ziua de azi –
este lumea împărțită
la trei
sau la unu?

Natură moartă

Pe lume e atâta
lume moartă.
Și uite, ce nerușinare:
nimeni nu salută, nimeni nu se atinge
de noi în mers.
Turnurile se înalță falnice,
Ferestrele rămân acoperite pentru totdeauna
Monumentele – așa cum
le-a lăsat meșterul zidar.
Nici un pom nu învie!
Îmi vine să bag aici
și ceva explozibil!¹

Îl sfătuim pe cititorul care dorește să se inițieze în această metodă să acopere versul următor și să încerce singur să inventeze un nou vers, folosind un tip specific de logică², impusă nu din exterior, ci urmând logica imanentă cerută de poem, care devine un fel de joc, ca șahul: fiecare mișcare (fiecare vers) necesită regândirea întregii

¹ „Delo XXVII”, nr. 10, Belgrad, 1981, p. 128.

² Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike*, Stvarnost, Zagreb, 1969.

„situații”. Poemele sunt scrise așa cum ai „construi o casă”, cum a remarcat Ioan Flora¹ mai târziu, iar cuvintele funcționează pe post de cărămizi. Cu ajutorul acestei metode au luat naștere adevărate opere de artă, a căror viziune e stabilită în cadrul logicii imanente a textului, nefiind nici expresia suprarealismului, nici a verismului, așa cum a fost etichetată uneori. În poezia română, Geo Bogza, acum bătrân, care fusese în contact și cu neoavangarda sârbească interbelică, este maestrul acestui stil de „construcție” a poemelor, care ia în considerare nu doar economia logicii interne a poemului, ci e, de asemenea, preocupat să amputeze „poetizarea” decorativă, retorică și falsă, pentru a găsi soluția cea mai apropiată de limba obișnuită, de zi cu zi. Iată un poem de Geo Bogza în manuscris, la Belgrad:

Ei aud poc...

Ei aud poc sub roțile mașinii
Ca și cum ar fi lovit un lemn
Dar sunt cranii acelea pe care le lovesc
E drept că doar cranii de câini
Care rămân întinși pe șosea
Bine presați în asfalt
Că nu mai pot fi decât răzuiți
După clipa fatală în care
Sub roțile mașinii s-a auzit poc. (1978)

Geo Bogza, care, la Belgrad, a mâncat un trandafir roșu ce i-a fost oferit la Uniunea Scriitorilor și care se sprijinea, la bătrânețe, într-un băț de schi în loc de baston, s-a apropiat, probabil, de spiritul clocotrist mult mai mult decât ne putem imagina. Iar continuatorul său clocotrist cel mai apropiat este Ioan Flora², unul dintre cei mai mari poeți sârbo-români,³ o combinație clocotristă între Bogza și Nichita Stănescu, care s-a orientat către postmodernism, în special după ce s-a mutat în România.

Putem da numeroase exemple de creație poetică comună sârbo-română. În materialele originale se pot citi și poemele ciclului *Kyoto*, semnat de Ioan Flora, Adam Puslojić, Mariana Dan și Bratislav Milanović la Belgrad. Un întreg ciclu de poeme scrise de Nichita Stănescu, Ioan Flora și Adam Puslojić a fost publicat recent în

¹ Ioan Flora, în *Galaktički*, nu era nici el de părere că clocotrismul ar fi o mișcare, ci „un laborator al artei” („Književna reč”, nr 127/25 iulie 1979).

² Pe care Bogza l-a identificat, încă de la debut, drept un mare poet: „Treapta de la care Ioan Flora pornește la 21 ani e foarte înaltă. Chiar influențele ce se vor fi găsit în scrisul său îi fac cinste, reamintind pe seniorii simțirii și ai expresiei din marea poezie modernă a lumii”.

³ Ioan Flora s-a născut în Banatul sârbesc, la Satul Nou, a studiat la București și s-a reîntors în Serbia. A fost unul dintre fondatorii clocotrismului, a scris exclusiv în română, opera sa fiind tradusă în sârbă de Adam Puslojić. În 1993 s-a stabilit în România cu familia, unde a și murit, la București, pe 4 februarie 2005.

„Manuscriptum”¹, intitulat *Adam, Ioan, Nichita și frații lor – Colectivizarea poeziei*, dedicat lui *Iosif și frații lui, aceste poeme pe care le știm de mult*. Cu toate că au fost scrise în septembrie 1982, aceste poeme sunt datate de autori *Azi*. Faptul că poemele sunt cunoscute „de mult” precum și permanența momentului sugerată de cuvântul *azi* amintesc de una din maximele lui Constantin Brâncuși: „Nu m-ai căuta dacă nu m-ai fi găsit deja, de mult ...” Această omniprezență a spiritului/ spiritualității în timp definește atât *Weltanschauung-ul* artistic românesc, cât și clocotrismul. La Belgrad, o altă „colectivizare a poeziei” a apărut sub titlul *Dialog în triumphi*, semnată de Nichita, Ioan și Adam, în română și sârbă, în „Savremenik”², în acest număr al revistei fiind incluși toți poeții români contemporani, câțiva romancieri de renume, scriitori celebri, cum ar fi Cioran și Ionescu, dar și Vasko Popa, autori care au contribuit la schimburile culturale sârbo-române, cum ar fi regretata profesoară Vojislava Stojanović etc., precum și comentariile critice, memoriile, poemele dedicate autorilor români scrise de poeți, prozatori, critici și artiști sârbi, ilustrate de manuscrisele originale ale artiștilor români.

Efortul publicării unei astfel de ediții nu este atât un gest avangardist al *Kirus Clocotricus*-ului Adam, cât unul misionar, care încearcă să integreze toate formele și interferențele de expresie ale culturilor contemporane sârbă și română. „Spiritul clocotrist” este evident aici atât în materialele românești, cât și în cele sârbești: aceeași percepție și concepție a artei și vieții, aceeași „istețime”, atitudine de ridiculare, înțelegere a paradoxului logic, economie de expresie, ironie și chiar umor negru, aceeași respingere a procedeelelor retorice etc., plus aceeași prietenie față de cultura vecină. În această lumină, toate textele din aceste reviste pot fi considerate drept documente artistice și culturale de preț, atât în ce privește clocotrismul, cât și interferențele spirituale româno-sârbe. Iată deci atâtea exemple în care vocea auctorială, cât și cea biografică coincid până la identitate. Pe de altă parte, persoana biografică a scriitorului joacă un rol esențial în stabilirea unei comunicații interculturale care depășește cu mult formalismul instituționalizat și se înscrie pe linia autenticității creative.

Interferența creativă româno-sârbă se transformă uneori într-o contopire totală, ale cărei limite sunt imposibil de sesizat. Într-un interviu al lui Adam-Nichita din Belgrad, Nichita Stănescu spune: „Un ceas rotund, un ceas în formă de ceapă, un ceas pătrat, acestea sunt doar forme întâmplătoare de măsurare a vremii. Noi nu considerăm importantă forma ceasului, în timp ce colecționarul de ceasuri nu consideră importantă ora pe care ceasul respectiv o arată”. În situația numită *Timpul în mitul-fantă*, care s-a jucat în jurul ceasului solar din Piața Slavija din Belgrad, la care a luat parte și Nichita Stănescu, printre alte lucruri, un ceas mare, rotund a fost pus pe foc. Prin acest gest, avangarda devine în clocotrism o atitudine umană eternă. Tot acolo, un cub gigantic a fost vopsit în negru la fața locului, ca în poemul lui Nichita, *Lecția despre cub*, dar rețeaua de relații stabilite în situațiile clocotriste a fost diferită de cea a lui Nichita. (Pe cub erau inscripționate, în culori diferite, diverse afirmații: „Trecut? Present. Viitor!”

¹ „Manuscriptum”, nr. 1-4/2005, București, p. 144-156.

² „Savremenik”, nr. 23, 24, 25/ 1995, Belgrad, p. 25-27.

„Cel puțin, noi existăm”, „Timpul nu înseamnă bani”, „Timpul înseamnă banii mei”, „Cât e ceasul în limba ta?” – scrise în mai multe limbi – „Noi muncim și după moarte”, „Vine un timp când florile vor înjura”, „NONSTOPNONSTOPNONSTOP” – scris pe toate părțile cubului într-un singur rând – „Artiștii au omorât arta? Brâncuși: Artiștii au omorât arta!” „Citiți cărți la coada la carne”, „Verificați-vă regulat nebunia”, „Bine ați venit în mitul-fantă” etc. Un actor a recitat de douăsprezece ori poemul lui Stănescu, ocolind de trei ori cubul. Patru persoane au ieșit din cubul gigantic, cu cuburi albe în loc de capete, iar cubul mare, negru, a fost aprins și s-a auzit plânsul unui copil etc). Aceasta a fost una dintre cele mai complexe situații în care cubul lui Stănescu a fost doar un „citat”, un fel de anticipare a postmodernismului. Poemul *Oglinda oarbă* al lui Gellu Naum (oponent și el al „pohetizării”) a fost, de asemenea, „utilizat” într-o situație, în timp ce *Coșmarul* de Geo Bogza, despre câinii care poartă poșete făcute din piele de om, a fost recitat, ca un „citat”, tot într-o situație performată într-o zonă a Belgradului care a fost lagăr de exterminare în timpul ocupației naziste din cel de-al doilea război mondial, în combinație cu un înger și un om care coboară, într-un costum/ pijama în dungii, pe o sfoară și duc un plic cu mesajul: „Nici un mesaj”, plus o față „decapitată” care sare coarda.

Apar evidente două lucruri: 1) Clocotrismul a fost înțeles de către artiști, adică de cei care au participat la „laboratoarele de creație”, ori la situațiile clocotriste și 2) Clocotrismul nu a avut prea mare grija de „urmele materiale”, care să poată constitui o substanță de lucru pentru critici. Acest al doilea aspect necesită câteva lămuriri. Clocotriștii înșiși, în loc să clarifice lucrurile, le încifrau, ce e drept cu umor, și mai mult. De exemplu, într-un interviu,¹ Puslojić întrebat fiind pe ce dată a apărut clocotrismul, răspunde că „pe data de 24 Iulie 1978” („24. Iuj”). Într-un alt interviu, Adam Puslojić, Aleksandar Sekulić și Ioan Flora, cei trei „părinți ai clocotrismului”, au răspuns că o explicație detaliată și precisă ar dura câțiva ani, „pentru că toate acțiunile noastre reprezintă un mozaic de răspunsuri infinit de complex”. Când a fost rugat să dea un răspuns scurt, chiar dacă „inexact”, Adam Puslojić a definit clocotrismul prin ceea ce nu este: „Nu este un grup artistic și nici o mișcare, ca suprarealismul, dadaismul, futurismul, conceptualismul, signalismul, ‘Mediala’ etc. Clocotrismul este un spirit care a existat din totdeauna. Clocotriștii încearcă doar să-l activeze. Unul dintre țelurile sale este să atingă cea mai concisă formă de comunicare între om și galaxie. Și asta nu e o sarcină ușoară, nu-i așa? Doar ‘nebulia programată’ este garanția succesului acestei încercări, împreună cu toate procedeele care caracterizează ‘nebulia programată’: ironie, ezoterism, inocență, cruzime, luciditate, absurd, recursul la simțuri ...”²

Această manieră de definire a clocotrismului de către reprezentanții săi principali³ amintește poate de avangardă. Cu toate acestea, poetica clocotrismului,

¹ Revista „NIN”, 22 iulie 1979.

² *Klocotristi dolaze*, în „Politika Ekspres”, primăvara, 1979.

³ Principalii reprezentanți sau „nucleele” clocotrismului sunt, pe lângă cei trei *Kirus Clocoticus*, următorii: Kolja Milunović, Miljurko Vukadinović, Branislav Veljković, Ivan Rastegorac, Predrag Bogdanović-Ci, Nikola Šindik, Ivana Milankova, Mariana Dan, Beba Ristanović,

definită de o atitudine de ridiculizare, nu este nici gratuită, nici golită de sens. Vă puteți imagina, de exemplu, cum ar arăta poemele lui Marin Sorescu dacă ar fi puse în scenă sau... în stradă? Atât poemele lui Sorescu, cât și situațiile clocotriste recur la un limbaj și o logică stranii, paradoxale, ambigue, care amintesc de spectacolele de circ, menite să „trezească” cititorul / publicul la o metarealitate, obținută cu ajutorul tehnicii *reductio ad absurdum*. În același mod, într-o situație clocotristă un om (Ioan Flora) e călcat cu fierul de călcat, aluzie la spălarea creierului, în alta este pictat de la degetele de la picioare în sus (Teodor Terzić), în timp ce citește ziarul „Politika” și, după ce e complet roșu, atât el cât și ziarul, continuă să citească netulburat (o situație absurdă, în care culoarea roșie este asociată cu comunismul sau cu sângele, sau cu ambele). Dacă Sorescu a folosit limbajul obișnuit, clocotriștii au coborât și ei același limbaj, exprimat însă cu alte mijloace (corp, gesturi, culoare), în stradă, printre oameni, acolo unde îi este locul. Spiritul sau spiritualitatea rămân neschimbate, doar materialul de exprimare diferă. Opinia lui N. Stănescu e și mai evident legată de clocotism: „Verbul, substantivul, adjectivul, cuvântul în general e doar unul dintre materialele de creație ale sufletului imaginat în picturi, în viziuni; în același fel, o anumită linie este doar un material obișnuit folosit în desen, linia stabilind granița dintre nimic și altceva.”¹ „Metaforele vii”, așa cum au fost numite uneori situațiile clocotriste, în care corpul este un simplu material, pot fi legate de viziunea lui Stănescu, adesea inseparabilă de cea a lui Puslojić și din alte puncte de vedere. Unul dintre ele este acela că poetul, ca și soldatul, nu are o viață personală. În situația numită *Klokofonia*, toți situații își povestesc, în paralel, viețile personale, biografiile, fiind înfășurați într-o folie neagră de plastic, ca o mare de smoală, din care le răsar doar capetele. Efectul artistic e tragic, pentru că nu se aude biografia nici unuia dintre ei, iar confesiunile sunt făcute în van, fiind comunicat doar absurdul efortului. Relația tragică dintre ego-ul empiric și artistic, atât la clocotriști cât și la poeții români, merge în contra curentului poetic al perioadei în literatura universală, unde criticii, după ce stabiliseră o distincție clară între autor și opera sa, reducând arta doar la text, au abolit cu totul chiar și semnificația autorului, în grupul *Tel Quel*, ignorând complet noțiunea de inspirație artistică, cheia înțelegerii clocotismului, identificat drept spirit/ spiritualitate. Mai mult, Eugen Simion, un alt oaspete regulat al Belgradului, care a trăit câțiva ani la Paris, predând la Sorbona și fiind în permanent contact cu mișcarea *Tel Quel*, scrie o carte de 400 de pagini, *Întoarcerea*

Dragan Kolarević, Zoran Cvjetičanin, Zoran Cvetković, Radoš Stevanović, Radislav Trkulja, Doru Bosiok, Todor Stevanović, Vojislav Jakić, Prvoslav Ralić, Dušan Knežević, Bratislav Dimitrijević, Bratislav Milanović, Moma Dimić, Srba Ignjatović, Todor Terzić, Dragiša Drašković, Djordje Vukoje etc. și... Nichita Stănescu, care a luat parte la clocotism ori de câte ori se afla în Belgrad. De asemeni, Mircea Dinescu, Virgil Mazilescu etc. Lista pare ineputabilă. Au existat mulți participanți, care au luat parte la câte una sau două *situații*.

¹ *Kad bi se naoružali mrtvi*, interviu cu Nichita Stănescu, „Zum Reporter”, Belgrad, noiembrie 1982.

autorului¹, subliniind, în cadrul aceluiași *Weltanschauung* pe care îl detectăm la artiștii români și la clocotriști, imanența prezenței autorului în opera sa. Recent la Belgrad a văzut lumina tiparului cartea sa de eseuri², *Demonul teoriei a obosit*, în traducerea lui Adam Puslojić, cu un cuvânt înainte de Srba Ignjatović și o concluzie de Mariana Dan.

Ideea comună românească și clocotristă despre relația semnificativă dintre viața individuală și creație este, de asemenea, exprimată în situația numită *Omul-Clopot sau Grafograma* în care poetul (Predrag Bogdanović-Ci) este atârnat de picioare într-un clopot de plastic, cu capul în jos, legat la ochi și cu un creion în gură. Sub clopot e o foaie de hârtie. Când trecătorii îl trag de mână, creionul lasă urme pe hârtie, care, de fapt, înregistrează contactul poetului cu lumea exterioară. O astfel de implicare fizică, care presupune perceperea lumii dintr-o postură sacrificială, cu picioarele în sus și capul în jos, în timp ce „tragi clopotul”, ne amintește de scenetele jucate de clovni la circ. Chiar denumirea *klokotrizam* (clocotrism) își are originea într-o anagramă dedusă dintr-un poem al lui Aleksandar Sekulić (din cartea *Gospodja Halucinacija/ Doamna Halucinație*): „KLOvnovi KOji TRaju/ jer je beda večna” (Clovonii care durează/ pentru că mizeria e veșnică)³. Vechea idee a lumii ca teatru, în care omul/ artistul e actor este aici înlocuită de circ și de clovni. Chiar această înlocuire vizează o serie de elemente: 1) clovnul este cel care dezvăluie lumii adevărul, într-un mod parodic, așa cum face și artistul în „circul” vieții; 2) clovnul/ artistul este o figură tragică în viața sa individuală, care nu poate fi separată de personalitatea sa artistică; 3) clovonii se aseamănă cu bufonii de la curțile regale, care au existat din totdeauna și au folosit ridiculizarea ca un mod de a se opune, inofensiv, unei ordini stabilite oficial, exact ca artiștii, 4) cu toate că clovonii/ bufonii/ artiștii au existat dintotdeauna, lumea nu s-a schimbat niciodată, ceea ce înseamnă că vor exista veșnic. Ideea lui Stănescu a poetului-soldat care nu are o viață personală este doar amplificată în clocotrism de ideea artistului-clovn, atât de dragă avangardei din toate timpurile. Prin ironia și umorul negru care-i caracterizează, clocotriștii au adăugat la anagrama dedusă din versurile lui Sekulić, *klokotr*, sufixul *-izam*, adică *-ism*, rezultând, pe românește vorbind, *clocotrism*. Ah, acest „ism” ce caracterizează toate „curențele” artistice, ori sistemele ideologice!... Să mai adăugăm și faptul că în sârbă *klo*, *klo* e *gâl*, *gâl* din română, interjecție folosită atunci când se beau diverse lichide. Așa că o traducere *ad litteram* ar fi „gâlgâism”, cum ar veni. Dar

¹ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului, Eseuri despre relația Creator-Operă*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

² Eugen Simion, *Umoran je demon teorije*, Apostrof/Rading, 2004 (traducere în sârbă de A. Puslojić).

³ În vara anului 1978, la Dom Omladine din Belgrad, cu ocazia lansării volumului de poezie al lui A. Sekulić, pe care criticii l-au considerat, la întâmplare, ca aparținând neosuprarealismului, neoromantismului etc., A. Puslojić a strigat din public: „Clocotrism”, în timp ce un alt poet, Ivan Rastegorac, a scris cuvântul respectiv pe o cutie de chibrituri și a pus data de 16 mai 1978, și așa a luat naștere clocotrismul „pe hârtie”, cu toate că acest cuvânt fusese folosit și mai înainte, în 1976, pentru a ridiculiza ignoranța unui anumit oficial, Milatović, la lacul Plavsko. Mai mult decât atât, mai târziu el a fost înregistrat oficial drept „Asociația de protecție a clocotrismului”.

gâlgâismul nu știu precis dacă se referă la „clovni” clocotriști, ori la lumea îmbătăată de diverse ideologii.

În concepțiile inseparabile ale lui Adam-Nichita, spiritul și inspirația umană nu aparțin doar autorilor, artiștilor; prin urmare, în clocotrism, situații nu sunt doar artiști, ci și oameni de alte profesii. Ba mai mult, clocotrismul include, de asemenea, toate figurile inspirate din cursul istoriei și preistoriei umane care, atinse de luciditate și de scilpirea inspirației, par diferite în comparație cu lumea înconjurătoare în care trăiesc și de care, de obicei, nu sunt înțeleși. Arhimede, care a stabilit legea fizică ce-i poartă numele, în timp ce se îmbăia, poate fi, de asemenea un clocotrist, în timp ce strigă neconvențional „Eureka!” în baie, și nu într-un birou. Tot el a fost omorât de un simplu soldat roman. Umor negru clocotrist, sau tragismul și absurdul vieții? Și încă o întrebare: avem oare voie să despărțim eul biografic al lui Arhimede de creația lui?

Avem oare voie să despărțim biografia oricui de creația sa?

Biography And Creativity In Clocotrism

In spite of the fact that Serbo-Romanian cross-cultural relations were flourishing in the 7th and 8th decade of the last century, their record is very poor. It is the merit of the Serb-Wallach poet, Adam Puslojić, to have initiated and maintained those relations, by his many-sided artistic, cultural and friendly approach to Romanian artists and by his overwhelming creative activity: as a translator from Romanian into Serbian (he translated most of the 20th century Romanian poets!), as an author of poetry in Romanian, as a founder of the contemporary international neo avant-garde artistic movement *clocotrism*, in which the most numerous artists, besides the Serbian ones, were the Romanians. This paper reveals the roots and activity of *clocotrism*, defining it as an important neo avant-garde movement in SE Europe, the poetics of which anticipates postmodernism. Facts presented in this paper reveal that the participation of the Romanian authors is not purely formal, but decisive, as it influenced the establishing of a genuine artistic conception. Founded on *performances*, and on group literary research ('creative laboratories'), *clocotrism* bridges the gap between the biographical artistic personality and the artist as a creator of art, in a theoretical climate in which the literary text was considered as an entity independent from the author who wrote it. *Clocotrism*'s main principles are founded on: 1) the physical participation within the *performances*, 2) the collective creation of *art in process*, 3) the concept of 'spirit'/spirituality' which is equally the principle of art and life itself. In the communist regime of both countries, the presence of the auctorial *ego* in public performances, speaking out what he thinks, although under a metaphorical cover, is deeply significant, and, besides the artistic achievements, it represents a proof of mutual trust. The international multidimensional, multidisciplinary and multimedia aspects of *clocotrism*, and the fact that numerous famous Romanian artists took part in it, represent facts of great importance which, overcoming any formal or official cross-cultural concepts of influence, require a further,

Romanoslavica XLIV

thorough approach. If neo avant-garde manifestations were banned in communist Romania at that time, many Romanian artists found a favourable ground of creative expression in Belgrade.