

## Gherasim Luca. Literatura și revoluția

**Anabella PODOABĂ (GRAUR)**  
Universitatea „Petru Maior”, Târgu-Mureș  
[ganabella@yahoo.com](mailto:ganabella@yahoo.com)

---

**Abstract:** Known for his lyrical work connected with the last flickers of Surrealism, Gherasim Luca is also the author of some poems with a programmatic character as well as of a whole series of articles on the “Proletarian Poetry” that appeared in *Cuvântul liber*, a publication that was renowned for its Communist bias. The poet’s political engagement, the condition of the Proletarian Poetry as well as the latter’s so-called *aesthetic dimension* represent the main axes of the theoretical stand of the Romanian writer.

**Keywords:** *Gherasim Luca, surrealism, revolutionary literature.*

Vom trata în această lucrare o parte mai puțin vizitată, probabil, a operei lui Gherasim Luca, și anume textele sale despre „literatura revoluționară” (articole, manifeste, poezie programatică) scrise pe la mijlocul anilor ’30, perioadă în care scriitorul se găsea încă în România. După o serie de poeme „automate” în care exaltă iubirea, visul și imaginația, locuri comune ale literaturii suprarealiste, direcția operei lui Gherasim Luca înregistrează un reviriment radical căci, sub influența marxizantă a suprarealismului și într-un context politic favorabil forțelor de dreapta în Europa și în România, acesta se hotărăște să pledeze cauza „poeziei proletare”, singura „expresie a vieții adevărate, o poezie care să poată fi citită de o sută de mii de oameni” [*Avangarda Românească*, 2015: 249]. O întregă serie de texte vor urma pentru a susține această formă literară, determinată discursiv de autor și pusă în slujba apărării intereselor claselor oprimate, dar valabilă și ca formă de expresie personală, cu mijloace estetice constant reinventate care să îi asigure valoarea intrinsecă. Acestea par a fi cele două axe pe care Gherasim Luca le va urmări în organizarea părții angajate a operei lui. Dacă el reușește să convingă, vom vedea pe parcurs trecând, rând pe rând, prin articole cu caracter programatic sau poezii-manifest. Înainte de a face primii pași în aceasta direcție, trebuie precizat faptul că articolele cu caracter militant ale lui Gherasim Luca, în perioada sa românească, au apărut în publicațiile „Lumea Românească”, „Facla”, câteva în „Reporter”, dar pe marea lor majoritate le regăsim în „Cuvântul liber”.

Adept recunoscut al lui Breton<sup>1</sup> [Breton, 1935: 35], poetul angajat politic, recunoaște și el meritele poeziei proletare ca instrument propagandistic:

---

<sup>1</sup> André Breton, care îmbrățișează cu entuziasm ideea revoluției marxiste menită să aducă eliberarea omului de orice tip de aservire, revine și își nuanțează afirmația susținând că arta nu este compatibilă cu nici un soi de ideologie căci acest lucru ar contraveni oricărui principiu al suprarealismului: „a pune poezia și arta exclusiv în slujba unei idei, oricât de entuziaste, înseamnă a o condamna la imobilizare” în *Position politique de l’art aujourd’hui, Position politique du surréalisme*, Éditions Sagittaire, Paris, 1935, p. 35.

„arta (...) oferă un mijloc puternic de propagandă. Ea organizează sentimentul în aceeași măsură în care propaganda ideilor organizează gândirea.” [Luca, 2003: 322-323]

Cu toate acestea, în deplin consens cu modelul său, Gherasim Luca distinge între două tipuri de poezie, „poezia-cultură” și „poezia-educație” pe care le definește astfel:

„Aceasta e poezia-cultură, căreia poezia proletară i se integrează firesc ca o nouă cărămidă (care, ca orice cărămidă în literatură, distruge și conține în același timp toate cărămizile dinainte pe care s-a depus). Cealaltă e poezia-educație animată a muncitorimii, căreia numele de proletară i s-a dat numai pentru că preocupările și cei cărora se adresează sunt proletarii” [Luca, 2003: 327].

Căci misiunea poezie nu se reduce doar la aspectul său educativ, acela de a culturaliza masele, ea „nu trebuie să se adapteze unui nivel intelectual de joasă tensiune”, ci e chemată să devină „o poezie a investigațiilor și a descoperirii, o poezie sinceră și deschizătoare de noi drumuri, nu numai ca preocupare dar și ca material estetic” [Luca, 2003: 326-327]. Poezia „nouă”, se opune celei „vechi”, „de birou, (ca) o vază cu flori, o destindere sau încordare cu caracter particular”, iar poetul noii generații, poetul revoluționar, gata oricând de luptă, nu mai poate fi confundat „cu o păpușă simpatică, amuzantă, un cap de nori, căruia i se permite orice” sau cu „poetul delicios, bibeloul saloanelor literare” [Luca, 2003: 320]. Depășind stadiul ermetismului barbican fără a renunța, însă, la el ca metodă de investigație, și topindu-l în poezie nouă, „largă și cuprinzătoare”, poetul elitist „trezit, confruntat cu realitățile crunte, cu vinovatul ascuns, va scrie altfel”, iar „comunicativul poetic” va trebui să meargă la rădăcinile verbului nou care „nu necesită o renunțare, nu cere nimănui să omită faptul că s-a scris ceva și înaintea lui” [Luca, 2003: 314-315]. Cu altă ocazie, autorul deplânge starea mizeră și poziția nedemnă a tânărului actor proletar în teatrul social burghez:

„Tiparul pieselor burgheze, de care e legat și depinde actorul, implică în afara vedetelor adorate cu bani grași și cu cronici serenade apariția actorului tânăr care să vină pe scenă la sfârșitul actului al doilea ca să spună «masa e servită» sau «a venit domnul baron». Actorul acesta tânăr care, ca să ajungă amoretz, trebuie să facă dragoste cu cea mai bătrână dintre stele, să se închine înaintea anumitor birouri și zâmbete directoriale, acest actor care trebuie să urce toată scara rușinoasă și imorală a celei mai murdare ierarhii funcționărești, ajunge spre sfârșitul carierei sale, cabotinul pe care-l disprețuia la început, pe care-l învidia mai târziu și cu care s-a identificat în cele din urmă. Procesul pare firesc și nu mai miră pe nimeni. Cei care se opun și care încearcă să reziste acestor tentații de parvenire, sunt actorii care rămân toată viața deținătorii rolurilor de a doua și a treia mână. I-am putea numi aici pe toți. Sunt mulți, amenințător de mulți. Unii sunt resemnați, alții visează încă un teatru nou și descătușat ...” [Luca, 2003: 302].

Nu putem trece mai departe fără a remarca actualitatea situației evocate, precum și idealismul autorului care visează la un teatru „în care să nu existe vedetă și actor de mână a doua numai pentru că n-a sărutat toate mâinile care să-l ridice pe scena birocratică a teatrului capitalist”.

În aceeași direcție se înscrie și articolul-program „Orientarea tineretului”, unde Gherasim Luca, în directă linie bretoniană, propovăduiește cu ferveare ideea că doctrina

marxistă, ca să se mențină vie, „trebuie să înțeleagă clipa socială pe care o trăiește”. Căci nu este nevoie de un marxism:

„nouă religie, sterp și inutil, nu un marxism – satisfacție intelectuală, cu care să te prezinți în societate mai deștept și tare pe o poziție cucerită. Nu o trâmbițare continuă a unor adevăruri știute, nu o înșirare a lor plicticoasă și scheletică, ci o adaptare vie în sensul apucării de gât a minciunilor înfățișate, o demascare a lor”. [Luca, 2003: 304].

Ruptura dintre masele muncitoare și conducătorii ei „refractari și cu interese străine” este evidentă, proletarii fiind asimilați „tinerilor” progresiști, iar conducătorii lor, „bătrânilor” fosilizați, încremeniți în convenții și fără speranță de devenire:

„Deoparte bătrânii închistați în formule învățate înainte cu douăzeci de ani, formule aplicabile poate atunci când o anumită față a istoriei le era deschisă, au rămas și acum la acea atitudine comodă și perfect liniștită în fața ei (...). Acești rămași în urmă, acești osificați într-o mentalitate obtuză și necorespunzătoare orei de față, legați de regimul actual prin slujbe și subvenții, cunoscute de toată lumea, au întâlnit în rândurile tineretului lor o opoziție dârză, amenințătoare (...). Ceea ce interesează acum, e opoziția, e acțiunea în sine, în afara urmărilor fericite sau nu, e glasul tânăr care s-a ridicat din mijlocul celei mai reacționare organizații muncitorești. E glasul tânăr, înțelegător al clipei dialectice cu care este contemporan, e mărturia ritmului social pe care au știut să-l prindă și mai ales dovada mulării ideologiei lor după tactica cerută de acest ritm social” [Luca, 2003: 305-306].

Acești tineri între 20 și 25 de ani, printre care se află însuși autorul acestor rânduri, la cei 22 de ani ai săi, rescriu istoria. O istorie care, inițial, „clădită cu figuri, anecdotică și falsificată” va fi răsturnată căci nu mai e nevoie de „o istorie a zeilor”, „delicioasă pagină de humor” sau „cea mai sinistră anecdotă”, ci de „un idol”, „un erou”, „un mit” reprezentat de „milioanele de muncitori și țărani care au răscolit cu sângele lor, cu plugul, în paginile mănoase în chipie și decorații, ale istoriei”. Astfel, paginile albe ale istoriei se vor scrie responsabil, „cu o atitudine pornită din altă parte decât din sentimentalism, atitudine luată în urma unor cunoașteri” [Luca, 2003: 310-312].

Într-un cu totul alt registru este scris articolul „În jurul Criterionului. Prostia eroică”, în care autorul porcede, cu ironie, la o tipologizare a prostiei. Acesta identifică două tipuri de proști, este vorba despre categoria

„proștiilor, victime ale tâlhărescului mod de repartizare culturală, și pe aceste victime – continuă el – trebuie să le privim ca pe niște îmbolnăviți de holeră cu microbul venit din afară, ca pe niște răniți din războaiele pe care le-au organizat alții”. [Luca, 2003: 310-312]

Cea de-a doua categorie, mult mai periculoasă și făcând parte din spațiul public este aceea:

„a decorațiilor, a surâzătorilor eroi (...). Prostia cu veleități, prostia cu pretenții și prestigiu, prostia decorată a intelectualului, cu aparate de propagandă și difuzare”. [Luca, 2003: 310-312]

În continuare, pamfletarul vituperează contra colegilor de breaslă pe care îi consideră atinși de „microbul prostiei”, dar care ocupă funcții înalte în stat sau catedre

universitare și arată cu degetul pericolul la care este expusă tânăra generație care riscă, în orice moment, să fie contaminată:

„De pe catedră, prin ziare și o literatură acaparată în întregime de ea, otrăvește morala publică, terfelește cel mai elementar bun simț. Și atunci când permanenta prostie, transmisă ca un sifilis din generație în generație, ajunge pe mâna celor tineri, cei care afectează o participare la evenimente de ultimă oră, când această prostie organizată de grupuri poartă numele oficial de «Criterion» revistă de arte, litere și filosofie, când numele proștilor au la activul lor voiajuri prin America și Indii, posturi grase, înrudiri cu foști și actuali miniștri, târcoale date organizațiilor formate exclusiv din martiri și apostoli, prostia începe să iasă definitiv din izolarea în care ne obișnuisem să o plasăm: ea începe să atenteze direct la poziția pe care tineretul o ocupă din ce în ce mai ferm în procesul luptei de clasă și, agitănd formule vechi și comode, urmărește tragerea acestuia pe o linie moartă, pe o linie a spiritului, a transcendentului, a problemelor de cabinet și confortabil”<sup>2</sup>.

Profesorul Nae Ionescu este, evident, ținta acestor atacuri vehemente, acesta fiind cunoscut pentru simpatiile sale legionare și susținerea fățișă acordată Regelui Carol al II-lea.

Nici mișcarea legionară condusă de carismaticul Corneliu Zelea Codreanu, calificat în zeflema „Făt-Frumosul legendei”, „Arhanghelul” sau „Cavalerul donchișotes” cu „profil de stemă, de bronz și de trubadur” nu scapă din raza mitralierei, intențiile conștient malițioase ale autorului fiind vădite atunci când își intitulează articolul „Garda de fier vechi”. Stăpânindu-și cu greu revolta împotriva clasei politice corupte și a celor care pactizează cu ea, aproape furibund, Gherasim Luca îl denigrează fără drept de apel pe acest „cavaler de legendă” care:

„a căzut la tocmeală cu politicienii zilei și a încheiat pacte cu aceia pe care în vremuri eroice și bătaioase îi socotea «hoardă puturoasă și respingătoare de cretini, de gușați, de imbecili, de degenerați și de specimene patologice de ariviști iresponsabili». În stradă, cavalerul de legendă a început să simtă plăcerea dulce a murdăriei politice, să-și frece pielea până atunci păstrată în diafan și mister, cu noroiul micilor socoteli și compromisiuri rentabile. Cavalerul dintr-o legendă decentă și neilustrată, ajuns în stradă și-a manifestat dorința, comună tuturor oamenilor politici ai zilei de a-și vedea fotografia în ziare și de a acorda interviuri”. [Luca, 2003: 350-351].

Este momentul în care opinia publică, de bună credință, ar trebui să se trezească, să ia contact cu realitatea falsificată și să constate că a fost mințită cu nerușinare, „omul de pe stradă a reținut contradicția, teatrul legiunii și minciuna”, textul-pamflet încheindu-se cu un îndemn ironic, ultimul cuvânt al căpitanului: „Strângeți fier vechi, adunați fier vechi, aduceți-mi fier vechi!” [Luca, 2003: 350-351].

Nu în ultimul rând merită menționată o neșteptată luare de poziția a gazetarului în ceea ce privește soarta suprarealismului, prilejuită de o cronică pe care o face la o carte a lui Constantin Micu, intitulată *Sosirea lavelor*. „Cel care se înscriesese, chiar de la început, sub semnul acestei orientări poetice – spune Ion Pop în prefața antologiei *Inventatorul iubirii și alte scrieri* – se vede pus acum în situația, nu tocmai comodă, de a împăca încă o dată exigențele de principiu ale angajării politice cu cele ale unui program poetic novator” [Luca, 2003: 14-15]. Căci fenomenul disoluției avangardei poetice în aceea mai cuprinzătoare, cea

<sup>2</sup> Articol apărut în ziarul „Facla”, nr. 1123, din 27 octombrie 1934. Este o reacție la publicarea revistei „Criterion” (15 oct.1934 – febr. 1935), redactată de I. Cantacuzino, P. Comarnescu, M. Eliade, C. Noica, H.H. Stahl, Al. Cristian Tell, M. Vulcănescu.

proletară, a devenit din ce în ce mai evident. Autorul recenziei este, în dezacord cu privirea ironică aruncată asupra mișcării suprarealiste a prolificului scriitor sovietic, Ilia Ehrenburg, autorul cărții *Vus par un écrivain d'U.R.S.S.* (1934). Nu-i este permis unui spirit dialectic, spune el, să descalifice o manifestare literară sau artistică fără a încerca să-i înțelegi cauzele, fără a o plasa într-un proces evolutiv oglindit în contextul social al vremii. Să ignori această realitate înseamnă să te păstrezi la suprafața lucrurilor și să nu recunoști importanța anumitor fenomene care sunt într-o perpetuă mișcare pot conține *in nuce* premisele unei societăți viitoare. Cu toate că nu-i contestă lui Ehrenburg limpezimea și spiritul critic, Gherasim Luca punctează că:

„ironia cu care se privea o mișcare poetică (greșită, o știm) care se declară pentru societatea socialistă revoluționară, e cu totul nelalocul ei. Noi suntem obișnuiți să întâlnim refractarul față de ceea ce e nou și proaspăt, numai în lagărul de dreapta, în lagărul celor îndrăgostiți de evul mediu până la nebunia dorinței de contemporanizare a lui prin fascism. Unui spirit dialectic îi este interzis să ia în răs chiar cea mai uluitoare și mai neînțeleasă dintre invenții” [Luca, 2003: 350-351].

În ceea ce privește suprarealismul românesc care, la unii scriitori seamănă cu „o cravată nou-nouță, importată gata din străinătate”, autorul își exprimă dezamăgirea reproșându-i poetului în cauză (Constantin Micu) că scrie „suprrealism în serviciul revoluției”, și nu „ca experiență”, că nu l-a integrat „organic”, ci prin lectură intelectualistă, că nu s-a servit de el decât strict pentru a-i prelua recuzita, procedeele tehnice, „înșușindu-și tocmai ce avea de înlăturat”. O poziție neașteptată, incertă care anunță îndoielile și oscilațiile care vor urma.

Într-un alt articol dedicat maestrului său Lautréamont al cărui emul se declară, Gherasim Luca încearcă să explice slaba receptare în România a poetului francez. Aducând în discuție numărul redus al oamenilor care îi frecventează opera, autorul îi învinovățește pe așazișii inițiați – critica oficială sau chiar poeții – care, în mod deliberat, „conspiră la informarea unilaterală a lectorului” sau la menținerea acestuia într-un stadiu avansat de ignoranță:

„Sunt atâtea pagini care se scriu astăzi la o înaltă temperatură pe glob, fără a ajunge sub ochii noștri neinformați; atâtea flăcări aproape nouă ca ardere, dar la care nu ne încălzim pentru că nu știm unde ard, încât vina de a fi lipsit de ele nu poate fi în nici un caz a scriitorului român” [Luca, 2003: 353-354].

Nu poți înțelege/scrie poezie fără a fi învățat de la acest mare poet „neliniștea, cruzimea și agresivitatea poeziei actuale”. Căci treptele pe care le coboară poeții când decid să-și părăsească spațiul securizant ca să plonjeze în clocotul străzii sunt aceleași pe care le cobora Lautréamont în 1870:

„Ca și astăzi, poetul participa la eveniment, se ciocnea de el, se lăsa răscolit de el, pătrundea acolo unde viața și lupta era mai aspră, mai crudă, iar în piața orașului, luând cuvântul alături de eroicii luptători ai comunei din Paris, poetul Lautréamont spunea mulțimii: «Noi suntem viermii care mistuim cadavrele, pentru că voi sunteți niște cadavre. Noi ne vom uni toți, inamicii de ieri și de alaltăieri (...). Căci noi suntem inamicii implacabili ai principiilor despotice. Noi suntem cei care mergem spre inamic înflăcărați, cu patimă, având mai mult decât săbii tăioase și puști, pentru că noi vom ține într-o mână DREPTURILE OMULUI, iar în cealaltă, glorioasa parolă: LIBERTATE, EGALITATE, FRATERNITATE». Din colaborarea fertilă a străzii, aflată atunci la o înaltă temperatură

revoluționară, și aceea a propriei scânteii de mare poet de geniu, au ieșit Cântecel și Poeziile lui Lautréamont” [Luca, 2003: 355].

Această poezie nu e pentru firi sensibile, nu se adresează celor cu „gingii care nu pot mesteca o poezie atât de colțuroasă”, e dimpotrivă, pentru temperamente tumultuoase și spirite nonconformiste, e destinată cititorului-cetățean, „acestui i se adresează poezia lui Lautréamont și prezentarea poetului este scrisă pentru el”<sup>3</sup>.

Și în artă se remarcă oameni angajați total în serviciul cauzei Revoluției, un astfel de caz ar fi acela al președintelui și animatorului „Federației muzicale populare” din Franța, „compozitorul maselor largi” pe care Luca îl califică drept „generosul”, „caldul” Albert Roussel. Deși face parte din mult-hulita clasă burgheză fiind „fiul unei familii de mari industriași” asemenea tânărului personaj din romanul „Fata Morgana”, deși aparține clasei reacționare „care stăpânește astăzi pamântul de la un capăt la altul”, artistul, conștient de antagonismul violent dintre burghezie și proletariat, decide să adopte un comportament revoluționar preferând „lumea căreia nimic nu-i aparține în afară de viitorul luminos pe care singură și-l pregătește”. Autorul glorifică destinul acestui om excepțional care

„și-a închinat viața, sensibilitatea și conștiința lui de artist al lumii de mâine, renunțând la toate bunurile pe care i le punea la picioare clasa lui, familia lui, marea burghezie din care fugise” [Luca, 2003: 343-344].

Cel care a considerat necesar ca, la un moment dat, să-și pună condeiul în slujba revoluției, înregimentând poezia în tabăra adversarilor burgheziei, nu a scris prea multă poezie proletară. Putem căuta explicații, dar ne vom lovi de lipsa argumentelor. Să fie pentru că poezia pare înaptă să garanteze succesul angajementul social și politic? Și atunci de ce să scrii un număr atât de mare de articole dedicate dezbaterei acestei probleme? Sau, dimpotrivă, înrolându-se în primele rânduri ale partidului și susținând cauza proletariatului, să fi înțeles că este pe cale de a sacrifica o axă importantă a operei sale angajate, latura estetică? Să fie oare acel moment de criză când Gherasim Luca a simțit că dorește să o ia în altă direcție înțelegând că ideologia, oricare ar fi ea, este doar o altă formă de înrobire spirituală? Chiar dacă nu a lăsat în urmă decât un număr foarte mic de creații, Luca consideră totuși necesar să indice calea pe care trebuie să se înscrie această formă literară pentru a se individualiza, pentru a deveni personală. O turnantă o constituie manifestul „*Poezia pe care vrem să o facem*” scris la patru mâini și la care poetul a fost cosemnatar. Aici găsim formulate cele câteva principii care trebuie să fie urmate într-o poezie care servește cauza revoluției proletare:

„Poezia nu se conduce după legi. Dar sunt câteva drastice condiții pe care un poet contemporan trebuie să le îndeplinească neapărat pentru a putea să existe. Una din ele este aceea care reiese din afirmația că existența poeziei este condiționată de mai marea sau mai mica ei înverșunare împotriva oprimării (...) Așadar, un poem trebuie să fie colțuros și zburlit în materia lui embrionară. Este atunci nevoie de o atitudine de permanentă frondă din partea poetului” [*Avangarda românească*, 2015: 245-247].

Știința de a te face cutia de rezonanță a celor asupriți, de a servi intereselor colective, sociale, opuse celor individuale, egoiste, de a-i atribui cuvântului toată forța sa revoluționară

<sup>3</sup> Începând cu acest număr, ziarul „Reporter” își propunea să prezinte cititorilor săi în fiecare sâmbătă câte un poet sau pictor care nu se bucurase de atenția și aprecierea criticii oficiale din România.

sunt calitățile care disting poezia proletară de cea „hermetică”, manifestare debilă a unei societăți pe cale de dispariție. Ultima, „astrala poezie de cabinet”, „poezia pură”, „poezia de vis” limitată „la o problemă de tehnică, la virtuozități de construcție marmoreană” devine „o îndeletnicire egoistă, care merită ea însăși scârba și disprețul rezervat oprimărilor”. În contrapunct, se anunță zorii unei poezii noi, „o poezie a timpului nostru” al cărei rol este acela de a răsturna dominația burgheză și de a deștepta conștiința colectivă. Pentru autorii manifestului pare de la sine înțeles că, odată depășită etapa revoluționară, poezia și arta vor exprima conștiința colectivă a noii societăți. Astfel, cei care se vor opune acestui mers al lucrurilor, reprezentanții poeziei „hermetice”, „anacronice”, „vor fi în curând acoperiți de o definitivă hulă”. Fractura dintre poezia „cavalerilor modernismului hermetic” și cea nouă, a proletarilor, se datorează în mare parte momentului istoric „în care o imensă dramă a umanității se desfășoară”. Astfel, pseudodramele subiectivității, „tragedia eului, a individului ca intelectual, drama de introspecție în psihologie” par derizorii în fața semenilor „exasperați de mizerie și de nedreptate” sau a „gemătului continentelor care își dau sufletul”. O altă dramă începe, aceea „a individului ca ființă biologică”, această poezie-manifest redând explicit tulburarea în ceea ce are ea mai elementar, „o dramă cu rădăcini în fiecare fibră de carne (...) mai puțin speculativă decât cea dintâi, dar mai reală și mai suprem poetică”. Dacă înainte, ea se adresa exclusiv câtorva inițiați, dacă să scrii, pentru ei, a fost până în momentul de față „punctul de onoare, blazonul râios și refugiul de neputință al tuturor poezilor noștri din ultima vreme”, de acum înainte, poezia va trebui să devină și ea „elementară în sensul în care apa și pâinea sunt elementare” pentru a reflecta suferința a sute de mii de oameni și pentru a putea fi citită de ei. Iată că autorii manifestului postulează în mod explicit relația de determinare reciprocă între condițiile socio-economice și politice și producția artistică propriu-zisă, și prin aceasta, teoriile marxiste *dans l'air du temps* care prevăd că evoluția dialectică a societății trebuie să se sincronizeze cu aceea a poeziei revoluționare. Bazată pe o definiție mai largă a individului, având acces direct la sursele a ceea ce are el mai primordial, poezia se revarsă dincolo de granițe, iese din mulajul în care a stat fixată multă vreme, blocată într-o iluzorie puritate artistică. Condiția pentru ca ea să fie înțeleasă de mii de oameni nu este „o scădere a nivelului artistic al acesteia, ci un efort uriaș care să o apropie de estetica elementară a vieții”. Autorii manifestului ne oferă aici cheia „esteticii elementare a vieții”: creația va trebui, de acum, să surprindă *frumosul* așa cum se manifestă el „în viață”, în chiar esența sa primordială. Din această perspectivă, *frumosul* nu mai trebuie creat, ci *descoperit*. Creația-artefact, „poezia de laborator” se opune celei inspirate din realitatea, „sălbatică”, scrisă cu cerneală amestecată cu „ceva din sudoarea și sângele care curge în șiroaie pe obraji încă neveștejiți ai celei mai recente istorii”. Fiind spontană, incontrollabilă, deci violentă, ea se adresează oamenilor „care se pricep la atâtea lucruri extraordinare și de-a dreptul poetice, copaci și păduri în furtună sau catastrofe sau epidemii de foamă” și care vor înțelege „poemul care aduce în el tăria și frumusețea puternică a unei catastrofe”. Nu putem să nu remarcăm apropierea dintre această „frumusețe violentă” și „frumusețea convulsivă”<sup>4</sup> despre care scrie Breton în *Nadja* (1928), unde atributul „convulsivă” asociat „frumuseții” ne duce cu gândul la refuzul perfecțiunii clasice – cu tot alaiul său, echilibru, simetrie etc. – și la dimensiunea estetică a experienței erotice, care este și în viziunea cosemnatarilor manifestului, spasmodică, instinctuală, explozivă și contorsionată.

Aceste idei exprimate în manifestul colectiv „*Poezia pe care vrem să o facem*” vor fi reluate în alte două poeme-manifeste prin intermediul cărora Gherasim Luca se va decide

<sup>4</sup> „Frumusețea va fi convulsivă sau nu va fi deloc” este celebra formulă emfatică cu care Breton încheie romanul *Nadja*.

de producțiile sale anterioare care nu mai corespund exigențelor momentului istoric. „*Aceasta nu e decât o încercare*” este o palinodie, poetul își aruncă masca de marginal care se opune realității crude prin puterea imaginației și a iubirii, și îmbracă haina revoluționarului care se aruncă cu pieptul înainte în vârtoarea evenimentelor. „Poetul bleg” care până acum privea orașul de sus, „prin fereastră”, decide să renunțe la perspectiva mediată, prin „zidul de sticlă” îndărătul căreia își ascunde pasivitatea și plictisul, să iasă din „bula de cristal” care îl ținea prizonier și să privească în față realitatea care nu este aceea a restaurantelor grase, a magazinelor cu blănuri scumpe, a bulevardurilor largi și a somptuoaselor săli de spectacol, a naturii idilice („stelele”, „copacii”, „câmpul”) sau a amorului. Coborât în mijlocul ei, „lucid și lipsit de orice inspirație poetică” și „perfect conștient”, ca și cum un vâl i-ar fi căzut de pe ochi, poetul vede pentru prima dată hamalul și coșurile aprinse ale fabricilor. Este revelația de care avea nevoie pentru a retracta încă o dată ce spusese anterior. Poemul se încheie cu „zâmbetul neînțeles al hamalului cu încărcătura grea pe umeri” care plutește pe fundalul imaginii apocaliptice a soției bogatului negustor de ciorapi „ce mototolită zace pe trotuar, cu picioare ridicate spre cer ca într-o rugăciune sălbatică”.

În completare, o poezie a acțiunii, „*Tragedii cari vor trebui să se întâmple*”, conectată la tumultul tensiunilor sociale și un poet care, în loc să se refugieze în reverii sterile, învață să se servească de ea ca de o armă:

„Poeții de azi cu degetele tremurătoare ca niște plopi și scurte ca niște gloanțe/  
poeții cu pietre de toate mărimile prin toate buzunarele/ trebuie să știe că singura greutate  
e spargerea primei vitrine întâlnite pe marile bulevarde/ fiindcă celelalte vitrine se sparg de  
la sine/ după cum e de ajuns să stingi o singură stea ca pe urmă celelalte stele să se stingă  
de la sine/ Cer iertare pentru comparația cu steaua (...) [Luca, 2003: 90-91].

Aceste două poeme, veritabile arte poetice, vor deschide seria altor câteva și îl vor impune pe Gherasim Luca, alături de prietenul său, Paul Păun, ca prime nume ale poeziei „proletare” din România. Luca scrie, în oglindă cu „*Poem oprimat*” al lui Paul Păun, „*Poemul oamenilor blânzi*”, vituperând împotriva clasei dominante. Poemul împrumută pe alocuri din tonul vehement al unui manifest:

„Ei sunt blânzi pentru că sunt sături/ Și sături au tot timpul din lume ca să le fie  
milă și de cei care n-au ce mânca/ Dar ei continuă să fie sături/ Și voi continuați să n-aveți  
ce mânca” [Luca, 2003: 88-89].

Revolta îl macină pe tânărul poet și ia când forma unei patetice confesiuni adresate unei divinități decăzute când oamenilor, în general, pe care îi numește „camarazi” sau „frați”, exprimându-și astfel adeziunea politică și empatia pentru clasa celor oprimați. Poetul încheie demascând ipocrizia „oamenilor blânzi”, zâmbetul lor fals care riscă „să-i amețească” și „să-i dezarmeze” pe tovarășii săi „buni și încrezători”.

Într-un alt poem, „*Sfânta împărtășanie*”, care apare în 1937, la trei ani de la ultimul de acest fel, Luca evocă bizara întâlnire dintre un muncitor „îmbâcsit de praf”, „obosit și destrămat”, cu o „scârbă umedă în gură”, dar altfel, destul de frumos”, și o femeie arătoasă „cu părul ondulat” care îl invită în automobil, apoi în apartamentul său luxuos, finalmente în patul care miroase a „cald și a curat”. După consumarea actului erotic, personajul feminin, construit în antiteză cu muncitorul „mirosind a pâine a gaz”, redevine ceea ce era cu adevărat, ieșind de sub mască, „o bătrână zbârcită și cu ochelari care/ citea de zor pagini din sfânta evanghelie”. [Luca, 2003: 94-95].

Lui Gherasim Luca nu-i sunt deloc străine ideile lui Breton enunțate în cel de-al Doilea manifest:

„Această literatură este ea integral realizabilă în condițiile economice și sociale care sunt definite pentru cele ale lumii actuale? (...) Nu, nu cred. Nu numai că nu cred, dar nici nu deplâng acest fapt. Nu-l deplâng pentru că posibilitatea realizării integrale a unei literaturi și a unei arte proletare, mai ales în regim capitalist, ar fi un motiv mai puțin să înlăturăm acest regim (...) Astfel, mi se pare că trebuie să avem opinii mai nuanțate în ce privește literatura proletară, despre care, să nu uităm, nu este decât o literatură de tranziție între literatura societății burgheze și aceea a societății fără clase” [Breton, 1992: 334].

Să fie oare aceasta explicația pentru care producția sa de poezie angajată în serviciul cauzei proletare este atât de săracă? Căci Gherasim Luca, „poet proletar” și gazetarul de la „Cuvântul liber”, pare să-și asume *sottovoce* incapacitatea de a găsi un limbaj artistic adecvat, consubstanțial elanului său revoluționar care să se materializeze într-o formă estetică specifică, astfel îndepărtându-se de tiparele frazeologiei comuniste, înregimentată politic, pentru a-și regăsi calea și a se rearanja de partea suprarealiștilor mai „introspectivi”.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

### Bibliografia autorului:

- Luca, Gherasim, 2003. în *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, antologie, prefață și note de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia (*Fata Morgana, Tragedii cari vor trebui să se întâmple, Aceasta nu e decât o încercare, Sfânta împărtașanie, Poemul oamenilor blânzi, Proletariizarea actorului tânăr, În jurul Criterionului. Prostia eroică, Orientarea tineretului, Tineretul în fața istoriei, Prezența poeziei, Tragedii cari vor trebui să se întâmple, Poezia pentru inițiați, Denaturarea poeziei, Sensul unei mișcări poetice, Cultură și poezie, Constantin Micu: Sosirea lavelor, „Scriu pentru că sensibilitatea îmi este ciuruită de întrebări grave și nepermise” răspunde Gherasim Luca, A căzut un camarad, Albert Roussel, Tineretul patetic, Ucenicii, Garda de fiervechi, Lautréamont*).
- Luca, Gherasim, Bogza, Geo, Păun, Paul, Perahim, S., 2015. *Poezia pe care vrem să o facem*, Antologia *Avangarda Românească*, studiu introductiv, cronologie, referințe critice și note de Ion Pop, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă.

### Teorie, critică și istorie literară:

- \*\*\* 2008. *Avangarda românească în arhivele siguranței*, ediție îngrijită și prefațată de Stelian Tănase, Iași, Polirom.
- Breton, André, 1988. *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard.
- Breton, André, 1938. *Manifesto for an Independent Revolutionary Art*, [http://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/works/rivera/manifesto/htm](http://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto/htm)
- Cernat, Paul, 2007. *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Editura Cartea Românească.
- De Micheli, Mario, 1968. *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere de Ilie Constantin, București, Editura Meridiane.
- Health, Nick, 1919-1950: *The Politics of Surrealism*, <http://libcom.org/history/1919-1950-the-politics-of-surrealism>
- Mincu, Marin, 1983. *Avangarda literară românească*, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva.
- Morar, Ovidiu, 2003. *Avatarurile suprealismului românesc*, București, Editura Univers.
- Morar, Ovidiu, 2005. *Avangardismul românesc*, București, Editura Fundației Culturale Ideea Europeană.
- Morar, Ovidiu, 2016. *Literatura în slujba revoluției*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

Nadeau, Maurice, 1964. *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil.

Pop, Ion, 1969. *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*, București, Editura pentru Literatură.

Pop, Ion, 2000. *Avangarda în literatura română*, București, Editura Atlas.

Trotsky, Leon, *Literature and Revolution*, [http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit\\_revo](http://www.marxists.org/archive/trotsky/works/1924/lit_revo)

Woolrich, Jay, *Politics of Surrealism*, <http://www.oocities.org/zouth4sa/art2.html>