

## Poezia grupării „unu”

Ovidiu MORAR

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava

[ovidiumorar10@yahoo.com](mailto:ovidiumorar10@yahoo.com)

---

**Abstract:** This approach emphasizes the main features of the poetry cultivated by the contributors to the Romanian avant-garde magazine *unu* in the early thirties. Following the surrealist pattern of the infinite analogies between distant realities, postulated by André Breton in his manifestos and put into practice in his famous poem *L'Union libre*, the Romanian poets grouped around Sașa Pană and his literary magazine (among them, Ilarie Voronca, Stéphane Roll, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu, etc.) produced a specific poetry in which image and poetic analogy had the central role; and this was the reason why this poetic stream was generally called “Imagism”.

**Keywords:** *poetry, Surrealism, Imagism, avant-garde, unu.*

Moartea iminentă a „Integralului” și atitudinea eclectică, „șovăielnică”, a „Contimporanului” – principalele publicații avangardiste ale momentului – îi determinaseră în 1928 pe medicul militar Alexandru Binder (alias Sașa Pană) și pe Marcu Taingiu (alias Moldov) să lanseze o nouă revistă de avangardă care „să nu facă concesii bunului gust” și care „să publice numai pe câțiva scriitori”, anume pe aceia întâlniți în paginile publicațiilor avangardiste din acei ani. [Pană, 1973: 225] Astfel s-a născut revista „unu”, considerată de Alain și Odette Virmaux, în dicționarul *Les grandes figures du surréalisme international* (Paris, 1994), drept „principala revistă suprarealistă românească”. Apărută inițial la Dorohoi și ulterior, începând cu al treilea număr, la București, „unu” a avut o viață destul de lungă (50 de numere apărute lunar vreme de cinci ani, din aprilie 1928 până în decembrie 1932), reușind să regrupeze majoritatea vechilor nume ale avangardei (Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Victor Brauner, M. H. Maxy, Claude Sernet, Stephan Roll, Ion Călugăru, Filip Brunea), cărora li se vor adăuga ulterior și altele noi: Geo Bogza, Virgil Gheorghiu, Al. Dimitriu-Păușești, Aurel Zaremba, Miron Radu Paraschivescu, Ion Wittner, B. Herold, S. Perahim, Gherasim Luca, Paul Păun, Aurel Baranga ș. a. Revista a avut și un fel de cenaclu, improvizat în modesta lăptărie cu firma „La Enache Dinu” (tatăl lui Gheorghe Dinu), botezată ironic de Victor Brauner „Secolul” și descrisă de Sașa Pană în cartea lui de memorii astfel:

„Intrând în maghernița plină de hamali, coșari care înfulecau la mesuțe de marmură slinoasă, în fumul de mahorcă și aburii de la plita la care Roll bătea scrobul, nu știam că, din ziua aceea, mulți ani de zile voi fi acolo aproape cotidian. Și chiar de mai multe ori pe zi. Pentru că acolo bătea inima mișcării moderniste, de avangardă din

România. Aici, în jurul lui Roll, se adunau de vreo patru ani toți iconoclaștii unui timp pe care nu-l va putea uita nici unul până la moarte. Acolo a fost cel mai original cenuclu din câte a cunoscut România și poate nu numai din țara noastră. [...]” [Pană, 1973: 228]

În ciuda intitulării sale imprecise („avantgardă literară”) și a manifestului „integralist” publicat în primul număr (dorința realizării unei sinteze a tuturor orientărilor moderniste ale momentului rezultă din numele citate și acompaniate de urale: Marinetti, Breton, Vinea, Tzara, Ribemont-Dessaignes, Arghezi, Brâncuși, Theo van Doesburg), se poate remarca de la bun început orientarea suprarealistă a revistei (recunoscută, de altfel, ca atare de însuși directorul ei, care o va considera mai târziu (în cartea lui de memorii *Născut în 02*) chiar „un monitor al suprarealismului românesc” [Beldeanu, 2000: 122]). Atât poezia, cât și proza (la rândul ei poetică) și chiar „critica” publicată în paginile revistei de Ilarie Voronca, Stephan Roll, Sașa Pană, Virgil Gheorghiu, Al. Dimitriu-Păușești ș. a. se caracterizează prin același ton exaltat, imnic și același „imagism” insolit, relevând numeroase similitudini stilistice cu creațiile lui Breton, Éluard sau Aragon, publicate în revistă (vezi, de pildă, *Traite du style*, din care de altfel este și tradus un fragment, sau poemul *Comme une image* de Éluard<sup>1</sup>). Sunt publicate și texte ce par a fi fost scrise după rețeta „dicteului automat”, Sașa Pană susținând chiar, în același volum de memorii, că, „în acei ani de militantism (și uneori de teribilism) suprarealist”, ar fi practicat în mod frecvent această metodă, aidoma lui Stephan Roll: despre placheta acestuia de „prozopoeeme” *Moartea vie a Eleonorei*, el va afirma că ar fi fost scrisă „fără ștersături, fără reveniri, autentic scris automat.” [Pană, 1973: 275] Aproape simultan cu cartea lui Roll apare la editura Unu și placheta *Diagrame* a lui Sașa Pană, alcătuită tot din „prozopoeeme” pe care autorul va pretinde că le-ar fi produs după aceeași metodă. Probabil după rețeta scriiturii automate propusă de Breton în primul său manifest, Sașa Pană și Moldov încep împreună un „roman” intitulat *Alfabet*, în care toate cuvintele încep cu aceeași literă iar discursul se coagulează după principiul aliterației (în revistă vor fi publicate numai capitolele corespunzătoare literelor A și B). În ton cu textele publicate în paginile revistei, între care aflăm și creații ale suprarealiștilor francezi Breton, Éluard, Aragon, Vitrac ș. a., sunt și reprezentările grafice halucinatorii, autentic suprarealiste, semnate de Victor Brauner, S. Perahim, M. H. Maxy, Marcel Iancu, B. Herold ș. a. (Brauner și Herold vor deveni de altfel, după stabilirea lor în Franța, pictori suprarealiști de notorietate mondială), cărora li se adaugă și altele primite de la artiști celebri din străinătate, ca Brâncuși, Chagall, Tanguy, Man Ray, Malkine etc.

Se pare că revista condusă de Sașa Pană s-a bucurat de o largă audiență, nu numai în țară, ci și dincolo de hotarele ei, după cum o dovedește mai întâi solicitarea directorului revistei berlineze „Der Sturm”, Herwarth Walden, de a se abona la ea, cei doi redactori convenind în cele din urmă să se facă „schimb omagial”. Mai mult, „Der Sturm” consacră un număr întreg (din august-septembrie 1930) mișcării avangardiste de la „unu”, publicând

<sup>1</sup> În acest poem, publicat în nr. 14, iunie 1929, poetul exaltă aproape programatic „nașterea imaginilor” astfel: «I. Je cache les sombres trésors/ Des retraites inconnues/ Le coeur des forêts le sommeil/ D’une fusée ardente/ L’horizon nocturne/ Qui me couronne/ Je va’s la tête la première/ Saluant d’un secret nouveau/ La naissance des images.// II. La présence de la lavande au chevet des malades/ Son damier les races prudentes desséchées/ Pour changer les jours de fête leur serrer le coeur/ La main de tous les diables sur les draps.// Supplice compliqué la moitié la mère et la bannière/ On tend la perche à la défaite/ Les vieux sages ont leurs nerfs des grands jours [...]»

în traducerea lui Leopold Kosch texte de Urmuz, Fundoianu, Voronca, Roll, Bogza, Pană, Moldov, Dimitriu-Păușești, Zaremba și Raul Iulian. În schimb, uniștii vor refuza să publice textele colaboratorilor revistei lui Walden, motivând acest gest lipsit de eleganță astfel: „noi, pe pozițiile suprarealismului, depășisem expresionismul și constructivismul *Sturm-ului*.” [Pană, 1973: 288] Într-adevăr, această orientare va fi menținută cu consecvență, revista „unu” publicând sau/și recenzând în paginile sale numeroase texte aparținând corifeilor suprarealismului francez, interviuri și note informative; Sașa Pană corespundează cu însuși André Breton, care-i va solicita în 1936 colaborarea la o „revistă internațională a suprarealismului”, iar mai târziu un articol despre mișcarea suprarealistă românească, ce urma să fie publicat într-un număr special din „Surréalisme”. În 1938, revista belgiană „Tours d’ivoire” va recomanda cărțile editurii Unu „aux pures surréalistes”. Ca atare, se poate conchide că revista condusă de Sașa Pană a reprezentat, indubitabil, baza de dezvoltare a suprarealismului românesc. Un rol poate la fel de important a jucat în acești ani și editura Unu, condusă de același Sașa Pană, la care au apărut principalele cărți ale primului val suprarealist autohton.

Ceea ce trebuie remarcat în primul rând, în ceea ce privește poezia suprarealistă în general, e instituirea unei antinomii ireconciliabile între *poezie* și *literatură*<sup>2</sup>, prima fiind considerată drept expresia pură, ne-falsificată, a ființei, în vreme ce a doua e privită ca o formă instituționalizată, convențională, fără valoare în plan ontologic. Pornind de la celebrul vers al lui Verlaine: „et tout le reste est littérature!”, poetul Paul Valéry boteza în 1919 revista condusă de viitorii corifei ai suprarealismului, Aragon, Breton și Soupault, „Littérature”, cu sensul exact contrar: de *antilitatură*. Din acest moment, pentru suprarealiști nu mai există decât un singur gen – liricul – și o singură formă de expresie literară – poezia –, aceasta conducând la configurarea unui discurs unic, heteroclit, ce mixează speciile literare într-un continuum amorf, amețitor, expresie a purei subiectivității. Indiferent dacă fac poezie sau critică, dacă scriu în versuri sau în proză, suprarealiștii se exprimă mereu în aceeași manieră (poematică), scriitura lor păstrându-și în general neschimbate coordonatele retorico-stilistice fundamentale.

În cazul creației poetice aparținând primei generații suprarealiste de la noi, aceste coordonate inamovibile sunt în genere retorica emfatic-teatrală, expresie a unei hipertrofieri a eului ce încearcă să-și aproprieze lumea, supraîncărcarea tropică, dezvoltată uneori aproape în mod programatic [Zamfir, 1981: 369], dezlănțuirea *ad libitum* a unei serii nesfârșite de imagini născute automat unele din altele, pe baza unor asocieri involuntare, fortuite, între realități cât mai îndepărtate cu puțință și, în consecință, diseminarea, atomizarea sensului într-o puzderie de mici nuclee semantice egale ca importanță (și aflate într-o continuă „mișcare browniană” [Duda, 1997: 38]), întrucât nu mai există un centru unic, privilegiat. Practic, discursul poetic se constituie în exclusivitate dintr-o sarabandă de imagini produse aleatoriu de imaginația debordantă a subiectului liric, aceasta justificând pe deplin caracterizarea lui Louis Aragon din *Le Paysan de Paris*: «Le vice appelé *Surréalisme* est l’emploi déréglé et passionnel du stupéfiant *image*.» Însă, chiar dacă acest mecanism de scriitură poate fi decelat la majoritatea poezilor din această generație și mai cu seamă la redactorii de la „unu”, ceea ce va conduce chiar la pastișe în interiorul grupului, se impune totuși o disociere între textele produse mai mult sau mai puțin automat, fără premeditare, al căror imagism urmează un traseu quasi-inconștient (vezi, de pildă, unele poeme și prozopoeme de Stephan Roll sau de Sașa Pană), și cele în care

<sup>2</sup> „Poezia e contrariul literaturii”, susțin Breton și Éluard în eseu colectiv *Notes sur la poésie*, publicat în 1936.

asocierile imagistice respectă o anumită logică, destul de lesne de decelat (tipic este cazul poeziei lui Ilarie Voronca, mai departe, din acest motiv, de suprarealismul *stricto sensu*, fapt ce, firește, nu-i diminuează cu nimic valoarea).

În ambele cazuri însă, se constată în general (cu unele excepții) că subiectul liric continuă să transfigureze, să „poetizeze” realitatea cu ajutorul metaforei, care deține încă rolul cel mai important în text, astfel încât imaginile obținute, deși insolite, au rareori acea forță subversivă preconizată de Breton. Și chiar dacă metaforele, mai ales în cazul scriiturii automate, nu se organizează într-un sistem coerent, pe baza unor izotopii evidente, ele rămân poetice în cel mai înalt grad, traducând în fond percepțiile și reprezentările subiectului în cod propriu-zis literar. Poemul se alcătuește de obicei dintr-o suită de comparații sau de metafore nominale (rod al unei „viziuni nominale asupra lumii” [Duda, 1997: 372]) disparate sau legate, având menirea de a unifica datele percepțiilor și de a accede astfel, pe baza analogiei intuitive a unor elemente foarte îndepărtate, la însuși „motorul lumii” (cf. Breton). Pe de altă parte, trebuie remarcat caracterul eminent vizual (i. e. pictural) al acestei poezii, a cărei lectură produce cam aceeași impresie ca vizionarea unui film suprarealist, în totalitate „dictat de imagine” (deloc neglijabilă, de altminteri, e ilustrarea volumelor de versuri, ca și a revistelor, cu reprezentări plastice înrudite, împlinire perfectă a dezideratului horatian *ut pictura poesis*). Firește că modelul acestei „pletore de imagini” ce compun în exclusivitate textele în discuție trebuie căutat în poezia suprarealistă franceză (vezi, de pildă, acel lanț infinit de ecuații poetice dezvoltate aproape programatic de Breton în poemul erotic *L'Union libre*, publicat în traducerea lui Sașa Pană în revista „unu”: „Femeia mea cu părul din focul pădurii/ Cu gândurile din fulgerele de căldură/ Cu talia clepsidrei/ Femeia mea cu talia de vidră între dinții tigrlui/ Femeia mea cu gura de cocardă și din buchetul stelelor de ultima mărime/ Cu dinții din amprente de șoarece alb pe pământul alb/ Cu limba de chihlimbar și de sticlă jefuită/ Femeia mea cu limba de jertfă înjunghiată [...]” [Breton, 1931] etc.) Iată, spre comparație, un fragment din poemul *În grădini apele trupului* de Ilarie Voronca:

„...cheamă în grădini apele trupului  
sângele aprinde lămpi în boschete  
glasuri tremură ca bănuțeei câmpului  
ca plopii către lună privirile sunt drepte

cum țâșnesc ca havuzuri spre cer păsările  
păduri trec prin somn ca trăsuri la întoarcere din  
excursii  
cu lucernă și crengi; câte ștergare albe vânturile  
umerii tăi răscolesc zmeura surâsului ca ursii [...]” [Voronca, 929: 16]

Se observă că la temelia acestor versuri se află acel „declin analogic” postulat de Breton ca mecanism fundamental al poeziei suprarealiste, căci cuvântul *ca* e considerat drept „cel mai exaltant” de care aceasta poate dispune. Prin aceste șiruri nesfârșite de analogii, dezvoltate liber de imaginația poetului, subiectul liric unifică elementele cele mai îndepărtate cu putință, stabilind *ad hoc* legături secrete între realități considerate până atunci inacomodabile. Postulatul lui Lautréamont („frumos ca întâlnirea fortuită a unei umbrele cu o mașină de cusut pe o masă de disecție”), devenit *ab initio* axioma fundamentală a suprarealismului, e aplicat, se pare, în mod programatic, constituind practic unicul mecanism al scriiturii (ceea ce riscă să conducă până la urmă la clișeizare, la manierism

steril). În creația lui Voronca întâlnim uneori și texte ce par asemănătoare dicteului automat, procedeul retoric structurant fiind anafora: discursul se dezvoltă pornind de la un termen inițial, care cheamă involuntar lanțuri de analogii ce s-ar putea prelungi la infinit, ca în finalul secțiunii a opta a poemului *Ulise* (Paris, 1928):

„[...] și iată seara vă amestecă băuturile  
seara  
oglinzile nu se mai pot deosebi între ele  
numai ochii se înfig ca pîteni în trup  
dar e mireasma ca un fior e mireasma  
sunt oglinzi cu parfum de garoafe  
sunt oglinzi cu parfum de busuioc  
sunt oglinzi prinse cu agrafe  
sunt oglinzi care nu se văd deloc  
cum în oceanul atlantic curenții calzi  
cum în glasul tău se umflă păuni  
cum în piersică sămburele  
cum sub trosnetul crengilor în pădure tăcerea.” [Voronca, 1972: 49]

Mecanismul textual e aproape identic cu cel din poemul *L'Union libre* de Breton, în care un termen plasat în debutul mai multor versuri succesive (în cazul de față, *oglinzi*) provoacă, prin asocierea cu alți termeni diferiți (figură sintactică numită de Pierre Fontanier *adjonctiune*) un șir de imagini lipsite de legătură, complet inedite, proliferând în voia hazardului. O figură înrudită este *conjunția*, ce constă în legarea mai multor termeni distincți prin aceeași conjuncție repetată (în exemplul dat, *cum*), aceasta generând un mecanism asociativ quasi-inconștient, după cum se poate vedea în ultimele patru versuri, care, luate împreună, sunt perfect ilogice (alotope), întrucât nu se poate detecta nici o izotopie, nici un liant semantic între ele. Incontința imagistică, simili-barocă, conferă discursului un caracter pletoric, el crescând neîncetat, prin continua acumulare de imagini, ce deviază entropic în cele mai imprevizibile direcții (după cum remarca Ion Pop, aceste figuri ale „elocuției prin legătură” – *adjonctiunea, conjunția, asindeta* etc. – sunt extrem de numeroase în poezia lui Voronca, ele fiind menite „să sporească aria *relațională* a cuvintelor” [Pop, 1993: 156-157]). Această veritabilă „mișcare browniană” a imaginilor e determinată de *deplasarea* continuă a atenției subiectului liric de la o reprezentare la alta, pe baza unei legături pur intuitive, quasi-inconștiente, ceea ce justifică perfect apropierea acestei poezii de suprarealism.

Analiza creației poetice a lui Stephan Roll descoperă aproximativ aceeași traiectorie lirică pe care a urmat-o camaradul său apropiat Ilarie Voronca. Chiar și în privința stilului, similitudinile dintre cei doi poeți sunt remarcabile, astfel încât Perpessicius, într-o cronică dedicată unui volum al celui din urmă, nici nu mai considera necesară o privire distinctă asupra poeziei celui dintâi. [Perpessicius, 1934: 385] Însă înrudirea stilistică dintre cei doi poate că nu trebuie privită ca o dovadă de epigonism, ci ca un fenomen de emulație întâlnit și la alți avangardiști, interesați în primul rând nu de a-și proba cu orice preț originalitatea spre a câștiga favorurile criticii oficiale și a intra apoi în marea familie a literatorilor cu brevet, ci de a atinge cea mai pură stare de poezie. Dorința lor genuină era, se pare, aceea de a trăi cu adevărat poezia, nu de a o mima.

După cum remarcă Ion Pop, multe dintre poemele publicate de Roll în revista „unu” și „înțoarse din drum”, adică incluse în volumul *Poeme în aer liber* (Paris, 1929) sunt, prin atmosfera lor stranie, halucinantă și prin logica onirică a imaginilor, mult mai aproape de suprarealismul genuin, depășind imagismul unist și anticipând experiențele poetice ale

suprarealiștilor din cel de al doilea val. [Pop, 1990: 250] Alcătuite din succesiuni de imagini bulversante, de coșmar, aceste texte sunt foarte asemănătoare în fond, atât prin „frumusețea convulsivă” a imaginilor<sup>3</sup>, cât și prin automatismul din unele versuri, acelora din filmele sau picturile suprarealiste (Buñuel, Dalí, Magritte, Brauner etc.), de pildă: „Ca un soldat tropăie în orașul de silex vulcanul/ Și pe caldarâmul de lemn frunțile se reazămă/ Erupe de fluturi craterul/ Fântâni cinerare izbucnesc în trompetă/ Fluturi devorând ferestrele, pe catafalcul pianului o pasăre cu degete ciugulea./ Cavalerii au murit bând în corn crepusculul/ Și-n coif luna trecu prin grădina de portocali./ În cupe necheza calul strivind boabele/ Și-n inimi potcoava se înroșea sau inima e o potcoavă/ Rupii ca pe un trandafir alb mâna domniței/ Și o stea cu luger o pui în paharul cu apă./ De aici încep pereții lumii/ Și turnul ca un jet dur al materiei/ În îmbrățișarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă/ Prin convalescențe diafane și celelalte astre/ Și spectrul cărnii ca o fâlfăire a marmorei.” (*Discurs pentru un crepuscul*) [Roll, 1986: 101] În primul rând, se observă în aceste versuri absența aproape totală a tropilor, imaginile fiind menite a fi lecturate *ad litteram*, ca reprezentări quasi-onirice. Conținutul lor erotic latent e lesne de decelat, având în vedere recurența simbolurilor sexuale, fie ale erecției (vulcanul care erupe, fântânile care „izbucnesc în trompetă”, „turnul ca un jet dur al materiei”), fie ale acuplării („Și-n coif luna trecu prin grădina de portocali”; „Și-n inimi potcoava se înroșea”; „o stea cu luger o pui în paharul cu apă”, „îmbrățișarea plantelor”), multe din ele fiind violente, uneori sadice („Fluturi devorând ferestrele, o pasăre cu degete ciugulea”; „în cupe necheza calul strivind boabele”; „Rupii ca pe un trandafir alb mâna domniței” etc.) Se pot detecta în această secvență reprezentativă o serie de elemente specifice imaginarului suprarealist, recurente de altfel în toate poemele suprarealiste ale lui Roll – *fluturii, păsările, plantele carnivore, caii, pianele, cadavrele, statuile* etc. –, cele mai multe aparținând „regimului nocturn al imaginii” (cf. Gilbert Durând), cu conotații angoasante (erotic agresive sau thanatice). Pe de altă parte, imaginile ilustrează perfect ideea bretoniană de „frumusețe convulsivă”, atât prin caracterul lor „mască-erotic”, cât și prin amestecul paradoxal de dinamism și încremenire, prin impresia de mișcare brusc paralizată (caracterul „exploziv-fix”), de pildă: „tropăie în orașul de silex vulcanul”; „în cupe necheza calul strivind boabele”; „turnul ca un jet dur al materiei”, „în îmbrățișarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă”; „spectrul cărnii ca o fâlfăire a marmorei” etc. Perfect asemănătoare sunt și poemele *Moartea statuei, Ochiul negru al nimăunii, Ultimul peisaj* sau *Mâna din crin*, pe care-l cităm în continuare:

„În silex fluid tauri duc o panoplie  
 în coame un războinic spre regatele sterile  
 cascade în trompetă țâșnesc cu sângele din vulturi  
 deget mângâind ceramic o femeie de vis prin luminile ductile  
 planetă sfărâmată în porți  
 lângă trăsura cu caii de tuci din cavaler rămâne un păianjen  
 planetă cu buzele debuldog ale vulcanilor  
 în ochiul rece al mortului pasărea încremenește  
 și zborul se transpune lent ca o lavă în vierme.  
 Amazoană cu calul de opal îngenunchează în amintire deci.  
 Pășești de-a lungul lunii un țârm de sânge galben  
 un ren pășește în pietre veacul lui pe loc

<sup>3</sup>„La beauté sera convulsive ou ne sera pas”, afirmă Breton în *Nadja* (1928), iar în *L'Amour fou* (1937) definește „frumusețea convulsivă” astfel: „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonconstancielle ou ne sera pas.” [p. 26]

în buchetul de oșteni adus săbiei de marmoră  
o sandală de sânge tropăie pe fruntea lor ireală  
Un coif un șoim de alamă  
din lumină mai rămâne în orbite doar scrum  
fantome înalte plimbând hlamide de trandafir  
în subterane din lacăte izbucnesc armăsarii din alt neant  
și regele trecând printre girafele cu gâtul transparent de legume.” [Roll, 1986: 95-96]

Observațiile la versurile din *Discurs pentru un crepuscul* rămân valabile și în acest caz: regăsim și aici o serie de imagini onirice cu conținut libidinal latent, foarte asemănătoare cu cele din versurile anterioare („în silex fluid tauri duc o panoplie”; „cascade în trompetă țâșnesc cu sângele în vulturi”; „planetă cu buzele de bulldog alevulcanilor”; „în subterane din lacăte izbucnesc armăsarii din alt neant” etc.), multe dintre ele ilustrând perfect ideea de „frumusețe convulsivă” („în ochiul rece al mortului pasărea încremenește/ și zborul se transpune lent ca o larvă în vierme”; „Amazoană cu calul de opal îngenunchează în amintire deci”; „un ren pășește în pietre veacul lui pe loc” etc.) Simbolurile recurente sunt vulcanul în erupție, păianjenul (simbol al feminității devoratoare), vulturul (alt simbol al opresiunii, asociat de multe ori complexului Oedip), calul (animal infernal și simbol al potenței sexuale), sângele (asociat cu luna, deci probabil cu ciclul menstrual), coiful (simbol falic) ș.a. Întâlnim în plus, ca în reprezentările lui Dalí, motivul metamorfozei (omul în păianjen, larva în vierme), asociat, poate, regresiei infantile (*regressus ad uterum*) și, tot ca la Dalí, apare girafa (simbol falic și rod al unei împerecheri monstruoase). Fără îndoială că aceste versuri, fiind interpretabile în cheie psihanalitică, justifică cel mai bine apropierea lui Roll de onirismul suprarealist.

În ultimele numere ale revistei „unu”, după renegarea suprarealismului, Stephan Roll se îndreaptă către poezia cu mesaj politic revoluționar, însă regimul imaginii, ca și mecanismul de producere a textului, nu se modifică esențial. Diferența, totuși, constă în faptul că simbolurile nu mai sunt inconștiente, de sorginte onirică, ci în genere alegorii ale luptei proletare, după cum se poate vedea în aceste versuri din poemul *Primăvara roșie*: „În degetele voastre înfloreau salcâmi/ Salcâmi ca o grevă a albelor petale/ Scârțâiau în uși defuncte din sceptre regii/ Un tam-tam bătea acum în nicovale/ Steaguri flutură cu gelatina-n sânge/ Jucau umbrele de foc pe busturile de piele/ Steaua care cade e lacrima ce nu mai plânge/ Fabricilor așteptând în noapte ca girafe/ Cu gâtul învelit în bezne/ Cu motoarele în fugă./ Voi cu flăcările pe mâini, cu laurii pe glezne/ Muiiați această seară cu coatele în aur/ Ascuțiți brațele ca o sabie/ De vârful fără precedent al lumii/ Din Dumnezeu rămăsese o vrăbie/ Umblând printre boabe. [...]” [Roll, 1986: 109] Ca și Voronca, Roll optează din acest moment pentru o poezie militantă.

Al doilea volum al poetului, *Moartea vie a Eleonorei*, apărut la editura Unu în 1930 (cu desene de Victor Brauner), cuprinde poeme în proză create, după cum susține editorul lor Sașa Pană, după metoda scriiturii automate: „A scris fără ștersături, fără reveniri, autentic scris automat, metodă folosită frecvent de Roll și adeseori de mine. Metoda pe care o exemplificaseră Breton și Soupault în vestita carte care a premers manifestului suprarealist, *Les Champs magnétiques*, apărută încă în 1920.” [Pană, 1973: 275] „Prozopoemele”, cum le-a numit același Sașa Pană, au fost scrise în doar câteva după-amiezi în lăptăria lui Enache Dinu, tatăl autorului, pe hârtie de împachetat brânza și plăcintele, ceea ce vrea să spună că inspirația n-are neapărată nevoie de un cadru special de manifestare.

Titlul plachetei trimite la numele eroinei lui Poe și această apropiere pare să nu fie chiar întâmplătoare, căci există în imaginarul poetic al lui Roll elemente comune cu cel

poesc, ca, de pildă, apa infernală, castelul bântuit, fantomele, cavourile, bestiarul malefic, oglinzile (vezi motivul dublului) ș. a., *topoi* definitorii, în fond, pentru suprarealism, asociați aceleași atmosfere tenebroase, de mister și groază, dar, în același timp, de o stranie frumusețe sepulcrală (Breton vorbea de niște specifice „*paysages dangereux*”, spații propice întâlnirilor miraculoase). Discursul, o confesiune neîntreruptă (necenzurată), e alcătuit dintr-un flux continuu de imagini ce se aglutinează aleatoriu în jurul numelui Eleonora, repetat obsesiv, acesta chemând în imaginația poetului o serie de asociații spontane, involuntare, proliferând la infinit, ca în următorul fragment:

Eleonora!... Numele tău mi l-am amintit după o peregrinare de evenimente viitoare, după ce am dus pe umeri grămezile de lanțuri ruginite printre asasini, după ce am consumat toate satisfacțiile deșarte. Un castel iluzoriu, un castel clătinat pe piscul unui crin flagelat de deznădejdi, desparte doi oameni paraleli, cu privirile împlântate până în prăsele unul celuilalt. Ziua s-a depărtat ca o hârtie dusă de vânt printre bănci, părul s-a urnit într-o culoare de fier, apăsând cu o cătușă despletirea spre o flacără de astre neștiute. Gândul murmură citind departe un caiet de stenografii ciudate, de vârste neidentificate, de răzbunări, de odăi de porțelan; gândul se încuie într-o colivie de raze unde plutește peste un umăr de silex o amenințare de vegetații vertiginoase, cu potirul de venin oferit înălțimilor. Privirea ta, Eleonora, se acoperă de pene, privirea ta e o subterană cu intrări neștiute, o privire cu uși secrete, și-n îmbrățișarea noastră se întinde o stepă aridă, așteptând să izbucnească o cavalcadă de ape, de pietre, de păduri teatrale, de valuri ca o invazie de blănuri. Iată balcoanele părginite, cum se umplu de femei colorate și culori cari se sparg; ca porțelanele subțiri; femei căutând sub lună un cântec ca pe o ghitară fără corzi, un obraz, căutând un pericol pentru pielea lor fără nici o cută. Singur, un braț e despuiat și încăpător ca o veșnicie lângă tine. [Roll, 1986: 124-125]

Se observă că, în ciuda sintaxei impecabile, discursul nu are absolut nici o logică, întrucât între realitățile evocate nu există nici o legătură vizibilă, procesul declanșării acestei profuziuni de imagini tulburătoare fiind pur subiectiv, generat în imaginația autorului de evocarea ființei iubite. Poate chiar mai mult decât în cazul poemelor în versuri, aceste texte se caracterizează prin incongruență, obscuritate, căci zadarnic se vor căuta izotopii semantice care să trimită eventual către o semnificație anume și, deși sunt recurente anumite simboluri obsedante, detectate și în creațiile în versuri ale poetului (*castelul, pădurea, apa, părul, crinul, subteranele, odaia, ușa, mâna* ș. a.), acestea sunt diseminate în pasta groasă, omogenă, a dicteului automat, ce exclude orice premeditare. Imaginile fantastice realizează legătura între regimul oniric și celdiurn, între vis și realitate, instituind acea „suprarealitate” pe care o căuta Breton. Evident, textul provoacă la lectură acea senzație puternică de straniețate denumită de pictorul Giorgio de Chirico *Stimmung* și căutată în toate experiențele suprarealiste. Iată un alt fragment, caracterizat prin același amestec paradoxal, deconcertant, de coșmar atroce și miraculos feeric:

Vei ocoli în pașii lupilor pădurea și foarfecă fântânilor îți va tăia beregata. O vertebră grațioasă va apleca un crin roșu pe gură și o gondolă ovală sângele va pluti pe apele de marmoră. Un clopot cu un flux și reflux de aramă mână turmele din spatele cerului blajin spre o verandă a topoarelor.

Ai adomit lângă ușa întrdeschisă și în această seară ca pe o scară un pătrar din soldul tău urcase pe cer.

O scoică și un golf, iată ținutul oval al acestui ceas cu zimții fluturilor murind. Hohotele spumei te strigau departe dintr-o plecare transparentă, într-o infuzie de fantome, potcovind în poduri lăzile mari ale cavaleriei nocturne.

Pianul deschis prin fereastră e un debarcader de fildeș, o tăcere și o apă de os curge peste mormântul degetelor. Odaia goală era un vestiar de umbre, o alee de năluci și pendula ca o lucarnă privea în infinit plecarea locatarilor absenți. [Roll, 1986: 132-133]

Există în acest fragment o serie de sintagme și propoziții care cu greu ar putea fi definite drept tropi, întrucât referenții lor e foarte dificil de identificat, semnificații puși în contact fiind incompatibili din punct de vedere logic, e.g.: „foarfecă fântânilor își va tăia beregata”, „verandă a topoarelor”, „șinutul oval al acestui ceas cu zimții fluturilor murind”, „infuzie de fantome”, „potcovind în poduri lăzile mari ale cavaleriei nocturne”, „o tăcere și o apă de os curge peste mormântul degetelor”, „privea în infinit plecarea locatarilor absenți” ș.a. Ca atare, obscuritatea textului rezultă nu din supraîncărcarea tropică, ca la Voronca, ci din incongruența combinărilor sintagmatice, semnificații relaționați fiind perfect autonomi, liberi, astfel încât semnificații lor ajung să se excludă reciproc. Evident, prin acest volum Stephan Roll se dovedește a fi un suprarealist pur, ce mănuieste cu măiestrie tehnica scriiturii automate, apropierea stabilită de Sașa Pană de *Les Champs magnétiques* nefiind deloc forțată.

Spre deosebire de confratele său Ilarie Voronca, Stephan Roll a publicat relativ puțin, dovedindu-se astfel fidel până la capăt crezului avangardist al refuzului oricărui compromis<sup>4</sup> (nici unul din cele două volume publicate înainte de război n-a apărut la o editură oficială, iar foarte multe alte texte au rămas, datorită unei ciudate exigențe a autorului, în manuscris). Cu atât mai autentică pare poezia sa, rod al unor trăiri genuine, nefalsificate de convenții ori artificii manieriste. Poet în toată puterea cuvântului, fără îndoială, Stephan Roll rămâne în primul rând catalizatorul mișcării avangardiste din România.

De certă orientare suprarealistă este și poezia lui Constantin Nisipeanu. Poet cu o existență destul de aventuroasă, craiovean de origine, acesta lansează în urbea natală, în toamna lui 1928 (anul în care a apărut și „unu”) revista avangardistă „Radical”, la care vor colabora, printre alții, Eugen Ionescu, Ionathan X. Uranus, Geo Bogza, Camil Petrescu și Alexandru Sahia. Ca poet debutează în 1928 în „Bilete de papagal”, iar în volum în 1933, la editura „Radical”, al cărei director era, cu *Cartea cu grimase*. Devenit apoi redactor al editurii Unu, va mai publica aici plachetele de versuri *Metamorfoze* (1934) și *Spre țara închisă în diamant* (1937), ce vădesc o apropiere din ce în ce mai decisă de suprarealism, punctul culminant al acestei experiențe poetice constituindu-l volumul *Femeia de aer*, apărut la aceeași editură în 1943. Suprarealismul, de altfel, nu va fi complet abandonat ulterior, după cum o dovedește mai ales poemul dramatic *Stăpâna viselor*, redactat în 1956, dar și poeziile de mai târziu.

Poate că textul cel mai interesant din volumul *Metamorfoze*, prima creație notabilă a lui Nisipeanu, este cel publicat chiar în debutul lui, intitulat *Umbra unei clipe*, care, prin fantasticul imaginilor sale quasi-onirice, neliniștitoare și prin refuzul încifrării metaforice a la Ilarie Voronca, anticipează deja scriitura suprarealiștilor din al doilea val (a lui Gellu Naum în primul rând):

„Din pământ ies mâini verzi  
Care străpung aerul în coaste  
Sunt scheletele unor monștri de fier  
Ascunși în humă ca-ntr-o cetate

<sup>4</sup> „Izolarea în care ne-am vrea cuprinși ne bucură”, declara poetul în debutul eseuului *Lampa lui Aladin*.

Acum pământul e limpede ca o sticlă  
 Privesc prin el lumea din lăuntru  
 Cum se frământă printre filoane metalice  
 Cu sufletul fumegând între buze ca o țigară

Măinile se încolăcesc pe gâtul furtunii  
 Și îl strivesc ca pe un bulgăr de sare  
 În cazanul mărilor uriașe  
 Unde peștii și-au creat metropole

O hârcă târându-se prin țărână  
 Măini s-au plecat s-o ridice pe zare  
 De atunci lucește  
 Prin întunericul îmbâcsit cu fantome. [Nisipeanu, 1934: 4-5]

Se observă că tropiile nu mai joacă un rol esențial în discurs, alcătuit în exclusivitate din imagini vizuale emergând probabil din zonele obscure ale inconștientului, căci ele nu mai trimit, sub formă de simboluri sau alegorii, la alte realități decelabile printr-un proces de decodificare rațional, ci trebuie citite *ad litteram*, la fel ca acelea apărute în vis, căci altminteri *ideea* poemului e imposibil de aflat. Deși există anumiți termeni recurenți – *măinile*, *pământul* –, aceștia intră în structura unor imagini incongruente, care chiar se anulează reciproc, de pildă: mâinile sunt „scheletele unor monștri de fier” care „se-ncolăcesc pe gâtul furtunii” și „s-au plecat” să ridice „o hârcă târându-se prin țărână” etc. Prin onirismul și „frumusețea convulsivă” a imaginilor, care sunt evident capabile să declanșeze *Stimmung*-ul suprarealist datorită caracterului lor paradoxal, textul poate fi indiscutabil legat de suprarealismul genuin. Imaginile se caracterizează în același timp prin violență și încremenire (scheletele monștrilor străpung aerul, lumea văzută prin sticlă se frământă printre filoane metalice), sublim și terifiant, macabru chiar (măinile se-ncolăcesc și strivesc „gâtul furtunii” „în cazanul mărilor uriașe”, hârca lucește pe zare) etc. Chiar și numai prin acest poem volumul ar fi constituit, fără îndoială, un eveniment remarcabil.

La apariția plachetei de versuri *Spre țara închisă în diamant*, G. Călinescu, mefient în general față de poezia avangardistă, scria într-o cronică din „Adevărul literar și artistic” (31 octombrie 1937): „D. Nisipeanu a făcut o evoluție din cele mai interesante și se revelă acum ca cel mai tulburător dintre *uniști* prin purismul său și prin efectele de adâncime pe care știe să le scoată din el. Fondul poeziei sale, ca al celor mai autentici suprarealiști, este absurdul, un absurd însă plin de semnificații ascunse și tulburătoare. Este ceea ce s-a numit o alienare voluntară. Prin versurile sale trec uneori imagini fastuoase, terori neprevăzute, numai puțin aranjate în forma poemului.” Într-adevăr, poemele din acest volum par viziunile unui halucinat, căci imaginile lor tulburătoare par izvorâte din adâncimile misterioase ale sinelui, acolo unde lumina crudă a rațiunii nu poate niciodată pătrunde. Imaginile, firește, nu mai sunt rezultatul unor tropi obișnuiți, respingând artificialul, făcătura literară. În general, ele sunt, ca în poezia lui Voronca sau Sașa Pană, vapoase, diafane (termenii cel mai frecvent întâlniți în text sunt *lumina* și *cântecul*), descriind de obicei starea de exaltare erotică, e.g.: „Acum mă simt beat de lumina ce mi-ai turnat-o/ în sânge/ Ca pe o cană cu lapte amar ca pe niște cătușe/ la mâini/ Cântecul tău s-a încolăcit pe după mine ca o frânghie/ și mă strânge/ De îmi plesnesc oasele parcă sunt roase de câini// Ochiul tău parfumat cu mirodenii de basm și cu/ flăcări spumoase/ Mi-a țesut pânzele din suflet ca pe cozi de păun/ împodobite cu oglinzi/ Mi-am descuiat inima să pătrunzi în grădina mea/ printre sălcii pletoase/ Când va bate ora de păslă să te apleci peste mine cu/ fructul

de jăratec și să mă aprinzi” (*De umărul tău se reazemă viața*). Chiar dacă se mai pot recunoaște încă în aceste versuri unele urme ale scriiturii argheziene, imaginile poetice sunt, indiscutabil, de o mare prospețime, revelând forța transfiguratoare a erosului. Imaginația poetului nu mai cunoaște limite, totul metamorfozându-se sub bagheta sa magică; contururile realului se fluidizează, orice se poate transforma în orice, ca într-o feerie barocă de muzică, lumină și culoare: „Acum se zăresc pe schele de mătasă piticii/ Cum poleiesc frunzele de aramă/ Și cum ascund în ele viori/ Pe care vântul va cânta nevăzut// Din lac se ridică aburi subțiri/ Se transformă în palate de cristal/ Iată prin sticle zmeul cu aripile retezate/ Zmeul culege visele de pe jos ca pe niște margherite// Toamna își ascunde cântecul/ În oglinda unei frunze uitate/ Doi pitici își sparg stelele de la mâini/ Cu unghiile ascuțite// Din stele curg fluvii de untdelemn/ Și fazani cu penele aprinse” (*Toamna trece prin noi cu fanfarele stinse*). Uneori cadrul este nocturn iar atmosfera vag neliniștitoare (apar *fantomele și ruinele*): „Dincolo de aceste ruini – fugărit de marea neliniște –/ Sufletul meu aleargă prin iarba nopții călare/ Iar toamna trece cu flacăra de aramă/ Încolăcită reptilă pe brațul pădurii” (*Dincolo de aceste ruini*). Poemul *Fum de oțel* e alcătuit din pure absurdități, asemeni delirului unui psihopat, poetul părând astfel că subscrie la *Imaculata concepțiune* a lui Éluard și Breton:

„O săgeată mi-a trosnit sub coaste  
Și m-a împuns în plămâni  
Cu stema încârligată  
A cățelușilor din crinul sandalei imperiale

Un scaun s-a sinucis  
Zidurile și-au pus cătușe la mâini  
Și au strigat: iată-ne iată-ne  
Suntem lângă tine frau Manlicher  
Avem gura capitonată cu burlane de oțel  
Prin care vor filfii apele albe  
Ca niște degete spumoase

Noaptea s-a târât pe brânci  
În ceardacul din genunchi  
Dezmierdând cu o limbă de oțel  
Toate florile crescute în ventuze

La ora zero îți voi trece Spania prin urechi.” [Nisipeanu, 1937]

De și mai multe elogii s-a bucurat la apariție volumul *Femeia de aer*, într-adevăr punctul culminant al creației poetice a lui Constantin Nisipeanu și cel mai suprarealist dintre toate. Astfel, de pildă, Ion Caraion nu se sfia să-l declare drept „cea mai bună carte a anului” („Fapta”, 15 iulie 1943), iar Virgil Ierunca (în „Timpul”, nr. 2122, iulie 1943), susținea că prin această carte autorul „reabilitează poezia actuală”, căci *Femeia de aer* este o carte care scuză inerțiile și locurile comune care se afișează cu atâta inconștiență și neputință de către toți barzii momentani.” În concluzie: „Constantin Nisipeanu este, așadar, înainte de a fi un suprarealist autentic, un poet autentic, un poet care demonstrează fără să predice că suprarealismul încetează de a mai fi o instanță poetică, ci poezia însăși.”

Tipărit „atât de somptuos, într-o vreme când plăcerea estetică a înfățișării cărții este din ce în ce mai rară”, după cum admitea, în ciuda rezervelor sale față de poezia

suprarealistă în general, Pompiliu Constantinescu<sup>5</sup>, volumul *Femeia de aer* e alcătuit dintr-un singur poem și două desene veritabil suprarealiste ale autorului, apropiate ca manieră de cele publicate de Victor Brauner în „unu”. Poemul este un imn erotic dedicat, asemeni *Colombei* lui Voronca, unei unice femei (pur imagine de data aceasta) cu numele exotic Ranna, poetul încercând, poate, astfel să sugereze o apropiere de *Cântarea cântărilor*. La fel ca în textul biblic, apare acum fiorul liric generat de dorința împlinirii iubirii, aceasta chemând în imaginația poetului o suită de reprezentări halucinante, toate sub puterea Erosului irepresibil. Ranna e de fapt o făptură eterică, plăsmuire pură a imaginației, astfel încât poemul nu vorbește despre o iubire reală, ci despre disponibilitatea erotică a poetului:

„Am dus mâna ușor pe deasupra capului  
Și aerul a luat înfățișarea unei femei  
Cu mâini de aur și părul de smoală.

Atunci am mai dus o dată mâna prin aer  
Și am rupt o bucată de suflet  
Pe care am legat-o fundă  
În părul femeii cu trupul de aer.

Deodată din brațul meu au început să cadă  
Cascade luminoase  
Pe care femeia de aer le culegea în palmă  
Și le lăsa să zboare păsări către suflet.

‘O, Ranna, niciodată nu te-am presimțit  
Atât de frumoasă  
Și niciodată n-am bănuit că te vei naște  
Din visul meu ca dintr-o scoică’. [...] [Nisipeanu, 1943: 7-8]

La fel ca în poemele din volumul anterior, asistăm la un veritabil spectacol de iluzionism oferit de acest poet-magician sub bagheta căruia lumea se metamorfozează în permanență (titlul volumului din 1934 își află acum pe deplin justificarea), orice devenind posibil și chiar perfect natural (după cum sugerează și versul: „Dacă închizi ochii totul se transformă după cum îți este inima.”) Sentimentul comun tuturor acestor versuri este de exaltare aproape mistică, iar imaginile (care, evident, proliferază incontinent, în voia „hazardului obiectiv”) sunt din nou vaporose, eterice, simbolurile recurente, ce trimit la ideea de zbor și/sau de evanescență, de imaterialitate, fiind *corăbiile, frunzele, fluturii, păsările, oglinzile, apele* etc. Se pot identifica și simboluri cu evidente semnificații sexuale, cum ar fi *oceanul, pădurea, părul, scoica, peștii, tunelul* etc., multe imagini având destul de clare resorturi libidinale, de pildă: „Catargul e fierul cald care ondulează părul oceanului”; „În tunel crește o plantă care seamănă cu o femeie/ Când se privește în oglindă.”; „Lângă tunel ne așteaptă caii de fum”; „Dacă îți atingi mâinile de zid/ Apele te sug înăuntru/ Ca pe o hârtie de turnesol.”; „Din oglinzi apele fug cu pădurea în brațe/ Și înșiră șerpi pe la fiecare casă” etc. Scenariul erotic imaginat de poet are ca punct culminant, la fel ca în binecunoscuta proză eminesciană, retragerea pe o insulă exotică, fabuloasă, în care împlinirea iubirii este totală.

<sup>5</sup> Critical, de altfel, considera *Femeia de aer* „un document întârziat al suprarealismului, care „trebuie judecat numai în acest spirit”, în *ed. cit.*, p.105.

Neîndoielnic, *Femeia de aer* rămâne unul dintre cele mai fascinante poeme erotice din literatura română și un text de referință al suprarealismului.

Între membrii grupării „unu”, pe care o va defini în ultimii ani ai vieții drept „avangarda omenirii, în aspirația ei la puritate” [Bogza, 1996: 54], Geo Bogza ocupă un loc aparte, prin nonconformismul său absolut, adoptat ca *modus vivendi*, prin „exasperarea” sa „creatoare” postulată ca formă de revoltă împotriva falsității și alienării lumii burgheze. Deși, după cum va susține mai târziu, nu a aderat la nici o formulă de scriitură consacrată, există, *volens nolens*, în creația sa din această primă etapă, destule influențe ale programului suprarealist, începând chiar cu proclamarea stării de permanentă revoltă față de tot ceea ce înseamnă dogmatism și convenție sterilă, mumificată. Fără îndoială, Geo Bogza poate fi definit, în termenii lui Breton, ca un „specialist al revoltei”, a cărui creație dinamitară e menită a determina „confuzia și ruina societății burgheze”. Nu întâmplător patronul său literar e Urmuz, revoltatul prin excelență, pe care-l va defini în revista ce-i va purta numele drept un „semafor semnalând dezechilibrul tuturor celor aplecați atent la șgomotele venind din abisuri sufletești.” De la Urmuz pare să fi preluat tânărul poet rictusul de disperare și scârbă, ca și umorul negru, paradoxal melanj de tragic, absurd și grotesc, destinat înainte de toate excedării („epatării”) burghezului.

Cam în aceeași manieră teribilistă, opusă celei practicate de ceilalți uniști, vor fi scrise majoritatea poeziilor publicate de Geo Bogza în paginile revistei „unu”, ca și textele din cele două volume aparținând perioadei avangardiste a autorului, respectiv *Jurnal de sex* (1929) și *Poemul invectivă* (1933). Versurile din primul volum, apărut la Paris în colecția Integral prin grija lui Voronca, relevă încă, în pofida imaginilor uneori violente, un arghezian destul de cuminte, ce ne propune, pe urmele maestrului său, o altă estetică a urâtului, i.e. a sexualității, în imagini la fel de plastice, poetice prin excelență (metafora joacă încă un rol esențial), ca de pildă: „Ne-am pipăit urlând de plăcere și ură/ peste noi oamenii au azvârlit cu var dar răscolind în carne un episod murdar/ făcutu-ne-am prin asta iubirea mult mai pură” (*Coborâri*). În *Poemul invectivă* însă, priapismul autorului se dezlănțuie furibund, într-un flux incontinent de imagini atroce, delirante, foarte apropiate de suprarealism. Aidoma eroilor lui Sade sau LaFontaine, ce exaltau „deliciile cruzimii” și ale paroxismului sexualității, poetul își imaginează triumfător inocenta victimă posedată sălbatic, „fără nici un pic de milă”, e.g.:

„Tu mi-ai fost scrisă mie  
Nu deprimării, nu tristeții mele  
Ci adevăratului eu, puternic – și fără nici un pic de milă.  
Privesc trupul tău fraged de fată tânără  
Și o furtună de gânduri infernale se dezlănțuie în mine  
Sângele și oasele mele îmi dictează ce trebuie să fac  
N-am să mă dau în lături de la nici o ticăloșie  
Ființa ta plâpândă a fost scrisă puternicului din mine  
Și tu ești prada pe care de mult am așteptat-o să-mi cadă în ghiare.  
Joc singur noaptea – și cânt  
Și, ca pe un complice de crime îmi privesc sexul, sălbatec în erecție;  
El va trece prin pulpele tale suave și va lăsa urme de nedescris  
Și sunt de pe acuma fericit  
Atâtea nopți de chin, de febră și delir  
Atâtea bube care mi-au copt în suflet  
Se vor sparge – și vor curge în tine odată cu prima ejaculare.” [Bogza, 1933: 5-6]

Se observă că discursul poetic s-a eliberat complet din strânsoarea prozodiei iar metafora nu mai joacă un rol esențial, ci se mizează exclusiv pe forța de șoc a imaginilor, ce relevă un violent delir erotic, expresie genuină a frustrărilor autorului. Uneori, acesta transcende limitele realului (devine cu adevărat *suprarealist*, căci realitatea brută este desfigurată, contorsionată, atât de mult încât devine aproape i-reală), poetul imaginându-și scenarii bizare, sadic-perverse ori monstruos-incestuoase, ale împreunării în circumstanțele cele mai sordide, mai oribile. Adeseori, imaginile acestor deliruri frenetice sunt de o violență paroxistică, greu de suportat de către cititor (aceasta fiind, de altfel, după cum am văzut, tocmai intenția autorului), e.g.: „Fetele au răscolit prin bălțile din preajma caselor puhave/ Căutând sămânța omenească de pe vremea când neluată în seamă/ Se scursesese odată cu lăturile, cu excrementele și resturile de mâncare/ Prin stranii procedee de onanie/ (Sămânța omenească altădată ca un colier de perle, ca o bijuterie/ Era acum verde și putredă)/ Fetele au pus flămânde gura în mocirlă/ Și au supt-o pe toată, picătură cu picătură/ Apoi întinse cu pântecul rotund la soare/ Au așteptat/ Așa cum nu se așteaptă decât în biblie și în legende.” (*În anul acela vechile așezări se zdruncinară*) Poetul pare să caute cu tot dinadinsul imaginile cele mai agresive („penetrante”) cu puțință, după cum el însuși ne sugerează în aceste versuri din poemul *Essen* (dedicate ironic lui Ilarie Voronca), ce șarjează grotesc imaginea idilică a păstorului mioritic (acesta se masturbează în aer liber): „Ce frumos era la piatra neamț/ Aerul tare ca vorbele într-un poem de geo bogza”. Ca atare, el va nara, sub formă de „baladă”, istoriile incesturilor, perversiunilor și crimelor celor mai abominabile, toate explicabile prin aceeași dorință atavică de nestăpânit: o femeie care s-a oferit rațelor spre a fi ciugulită (*Femeia și rațele*), o alta care s-a împreunat cu o haită de câini (*Balada domniței care s-a culcat cu câini*), un văcar care și-a posedat vacile (*Prezentarea eroului legendare*), un deținut care, stăpânit de complexul Oedip, „trăise cu mamă-sa” și, „gelos de tată-su, îl ucisese ca pe un câine”, sau un altul care trăise cu ambele lui fiice (*La închisoarea de hoți din Doftana*), un tată „denaturat” care, după ce visase să-și posede nevasta moartă și îngropată demult, își va potoli libidoul cu fiica sa (*Balada tatălui denaturat*), o femeie care, nesatisfăcută de drumeții cărora li se oferise, se va masturba cu castraveții cultivați în grădină, pe care-i va vinde apoi consătenilor (*Anica nebuna*) etc. Firește, aceste istorii atroce sunt menite a elibera complet dorința de cenzura severă a supraeului și a obține *catharsis*-ul final, ele având practic același rol ca și povestirile marchizului de Sade pentru suprarealiștii francezi. După cum remarca Lucian Boz, această poezie reprezintă înainte de toate „un document pentru stări de limită”. [Boz, 1935: 251]

Meritul incontestabil al poezilor grupării „unu” constă în „revoluția verbală”, adică în faptul că, datorită lor, procesul metaforic devine absolut subiectiv, eul liric dobândind o libertate quasi-nelimitată a selecțiilor paradigmatică și a combinațiilor sintagmatice. Firește că nu mai poate fi vorba de o viziune unitară, de un întreg omogen, deplin închegat, ci, de cele mai multe ori, de o „poezie fragmentară”, a imediatului, a efemerului, relevând o estetică simili-impresionistă (pointilistă) [Perpessicius, 1934: 382]. Totodată, se pot descoperi, în acest balet grațios de imagini, în această contemplare extatică a minunilor lumii (a celui *merveilleux*, care, după Breton, „e întotdeauna frumos”), ce pare să excludă în principiu stările conflictuale, tragismul existențial [Pop, 1990: 218], certe contingente cu acea *meraviglia* postulată de poetul manierist Giambattista Marino, conform căruia „șinta poetului e de a minuna”. Încă din 1934, Perpessicius remarca, într-o cronică la volumul *Plante și animale*, această schimbare radicală de paradigmă poetică petrecută atunci: „Este însă o poezie alta decât aceea care a alintat întotdeauna visurile umanității, din vechi și până azi.” [Perpessicius, 1934: 382] Că această poezie „impresionează, dar nu vrăjește” e de discutat. Criticul are însă cu siguranță dreptate atunci când observă că acești scriitori „au un stil mult prea înrudit, o

expresie mult prea gemenă.” [Perpessicius, 1936: 294] După același mecanism textual sunt construite și poemele lor în proză, eseurile sau reportajele publicate de ei în paginile revistei „unu”, ajungându-se, inevitabil, la o manieră comună de scriitură, ceea ce creează în final impresia supărătoare de repetiție, așadar de epuizare, în cele din urmă, a formulei. Rămân însă, desigur, o serie de realizări remarcabile în cadrul creației poetice a lui Ilarie Voronca, Ștefan Roll, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu, Șașa Pană ș.a.

## BIBLIOGRAFIE

- Beldeanu, 2000: Ion Beldeanu, *Cu Șașa Pană despre gruparea literară „unu”*, în „Caietele Tristan Tzara”, nr.2-4, București, Editura Vinea.
- Bogza, 1996: Geo Bogza, *Eu sunt ținta*, în dialog cu Diana Turconi, București, Editura Du Style.
- Bogza, 1933: Geo Bogza, *Poemul invecinată*, București, Editura Unu.
- Boz, 1935: Lucian Boz, *Cartea cu poezi*, București, Editura Vreimea.
- Breton, 1937: André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard.
- Breton, 1928: André Breton, *Nadja*, Paris, NRF.
- Breton, 1931: André Breton, *Unirea liberă*, traducere de Șașa Pană, în „unu”, nr. 39, octombrie.
- Breton, Éluard, 1936: André Breton et Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, Paris, G.L.M.
- Duda, 1997: Gabriela Duda, *Trăsături tipologice ale avangardei românești*, în *Literatura românească de avangardă*, București, Editura Humanitas.
- Nisipeanu, 1943: Constantin Nisipeanu, *Femeia de aer. Un poem și două desene*, București, Editura Unu.
- Nisipeanu, 1934: Constantin Nisipeanu, *Metamorfoze*, București, Editura Unu.
- Nisipeanu, 1937: Constantin Nisipeanu, *Spre țara închisă în diamant*, București, Editura Unu.
- Pană, 1973: Șașa Pană, *Născut în '02*, București, Editura Minerva.
- Perpessicius, 1934: *Mențiuni critice*, II, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- Perpessicius, 1936: *Mențiuni critice*, III, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”.
- Pop, 1990: Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Editura Minerva.
- Pop, 1993: Ion Pop, *A scrie și a fi (Ilarie Voronca și metamorfozele poeziei)*, București, Editura Cartea Românească.
- Roll, 1986: Ștefan Roll, *Ospățul de aur*, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop, București, Editura Minerva.
- Voronca, 1929: Ilarie Voronca, *Plante și animale*, Paris, Colecția Integral.
- Voronca, 1972: Ilarie Voronca, *Poeme alese*, antologie, traduceri și prefață de Șașa Pană, București, Editura Minerva.
- Zamfir, 1981: Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, București, Editura Minerva.