Poezia grupării „unu”

Ovidiu MORAR
Universitatea „Ştefan cel Mare” din Suceava
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 Saşa Pană and his literary magazine (among them, Ilarie Voronca, Stephane 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” şi atitudinea eclectică, „şovăielnică”, a „Contimporanului” – principalele publicaţii avangardiste ale momentului – îi determinaseră în 1928 pe medicul militar Alexandru Binder (alias Saşa Pană) şi pe Marcu Taingiu (alias Moldov) să lanseze o nouă revistă de avangardă care „să nu facă concesii bunului gust” şi care „să publice numai pe câţiva scriitori”, anume pe aceia întâlniţi în paginile publicaţiilor avangardiste din acei ani. [Pană, 1973: 225] Astfel s-a născut revista „unu”, considerată de Alain şi Odette Virmaux, în dicţionarul *Les grandes figures du surréalisme international* (Paris, 1994), drept „principala revistă suprarealistă românească”. Apărută iniţial la Dorohoi şi ulterior, începând cu al treilea număr, la Bucureşti, „unu” a avut o viaţă destul de lungă (50 de numere apărute lunar vreme de cinci ani, din aprilie 1928 până în decembrie 1932), reuşind 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 şi altele noi: Geo Bogza, Virgil Gheorghiu, Al. Dimitriu-Păuşeşti, Aurel Zaremba, Miron Radu Paraschivescu, Ion Wittner, B. Herold, S. Perahim, Gherasim Luca, Paul Păun, Aurel Baranga ş. a. Revista a avut şi un fel de cenaclu, improvizat în modesta lăptărie cu firma „La Enache Dinu” (tatăl lui Gheorghe Dinu), botezată ironic de Victor Brauner „Secolul” şi descrisă de Saşa Pană în cartea lui de memorii astfel:

> „Intrând în magherniţa plină de hamali, coşari care înfulecau la mesuţe de marmură slinoasă, în fumul de mahorcă şi aburii de la plita la care Roll bătea scrobul, nu ştiam că, din ziua aceea, mulţi ani de zile voi fi acolo aproape cotidian. Şi chiar de mai multe ori pe zi. Pentru că acolo bătea inima mişcării moderniste, de avangardă din

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

> România. Aici, în jurul lui Roll, se adunau de vreo patru ani toţi iconoclaştii unui timp pe care nu-l va putea uita nici unul până la moarte. Acolo a fost cel mai original cenaclu din câte a cunoscut România şi poate nu numai din ţara noastră. [...]" [Pană, 1973: 228]

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

Se pare că revista condusă de Saşa Pană s-a bucurat de o largă audienţă, nu numai în ţară, ci şi dincolo de hotarele ei, după cum o dovedeşte 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) mişcării avangardiste de la „unu", publicând

[1] În acest poem, publicat în nr. 14, iunie 1929, poetul exaltă aproape programatic „naşterea imaginilor" astfel: «I. Je cache les sombres trésors/ Des retraites inconnues/ Le coeur des forêts le sommeil/ D'une fusèe 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 [...]»

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

în traducerea lui Leopold Kosch texte de Urmuz, Fundoianu, Voronca, Roll, Bogza, Pană, Moldov, Dimitriu-Păuşeşti, Zaremba şi Raul Iulian. În schimb, uniştii vor refuza să publice textele colaboratorilor revistei lui Walden, motivând acest gest lipsit de eleganţă astfel: „noi, pe poziţiile suprarealismului, depăşisem expresionismul şi constructivismul *Sturm-ului.*” [Pană, 1973: 288] Într-adevăr, această orientare va fi menţinută cu consecvenţă, revista „unu” publicând sau/şi recenzând în paginile sale numeroase texte aparţinând corifeilor suprarealismului francez, interviuri şi note informative; Saşa Pană corespondează cu însuşi André Breton, care-i va solicita în 1936 colaborarea la o „revistă internaţională a suprarealismului”, iar mai târziu un articol despre mişcarea suprarealistă românească, ce urma să fie publicat într-un număr special din „Surréalisme”. În 1938, revista belgiană „Tours d’ivoire” va recomanda cărţile editurii Unu „aux pures surréalistes”. Ca atare, se poate conchide că revista condusă de Saşa Pană a reprezentat, indubitabil, baza de dezvoltare a suprarealismului românesc.Un rol poate la fel de important a jucat în aceşti ani şi editura Unu, condusă de acelaşi Saşa Pană, la care au apărut principalele cărţi ale primului val suprarealist autohton.

Ceea ce trebuie remarcat în primul rând, în ceea ce priveşte poezia suprarealistă în general, e instituirea unei antinomii ireconciliabile între *poezie* şi *literatură*[2], prima fiindconsiderată drept expresia pură, ne-falsificată, a fiinţei, în vreme ce a doua e privită ca o formă instituţionalizată, convenţională, 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 şi Soupault, „Littérature”, cu sensul exact contrar: de *antiliteratură.* Din acest moment, pentru suprarealişti nu mai există decât un singur gen – liricul – şi o singură formă de expresie literară – poezia –, aceasta conducând la configurarea unui discurs unic, heteroclit, ce mixează speciile literare într-un continuum amorf, ameţitor, expresie a purei subiectivităţi. Indiferent dacă fac poezie sau critică, dacă scriu în versuri sau în proză, suprarealiştii se exprimă mereu în aceeaşi manieră (poematică), scriitura lor păstrându-şi în general neschimbate coordonatele retorico-stilistice fundamentale.

În cazul creaţiei poetice aparţinând primei generaţii suprarealiste de la noi, aceste coordonate inamovibile sunt în genere retorica emfatic-teatrală, expresie a unei hipertrofieri a eului ce încearcă să-şi aproprieze lumea, supraîncărcarea tropică, dezvoltată uneori aproape în mod programatic [Zamfir, 1981: 369], dezlănţuirea *ad libitum* a unei serii nesfârşite de imagini născute automat unele din altele, pe baza unor asocieri involuntare, fortuite, între realităţi cât mai îndepărtate cu putinţă şi, în consecinţă, diseminarea, atomizarea sensului într-o puzderie de mici nuclee semantice egale ca importanţă (şi aflate într-o continuă „mişcare 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 imaginaţia 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 poeţilor din această generaţie şi mai cu seamă la redactorii de la „unu”, ceea ce va conduce chiar la pastişe în interiorul grupului, se impune totuşi o disociere între textele produse mai mult sau mai puţin automat, fără premeditare, al căror imagism urmează un traseu quasi-inconştient (vezi, de pildă, unele poeme şi prozopoeme de Stephan Roll sau de Saşa Pană), şi cele în care

[2] „Poezia e contrariul literaturii”, susţin Breton şi Éluard în eseul colectiv *Notes sur la poésie*, publicat în 1936.

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

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 excepţii) că subiectul liric continuă să transfigureze, să „poetizeze" realitatea cu ajutorul metaforei, care deține încă rolul cel mai important în text, astfel încât imaginile obţinute, deşi insolite, au rareori acea forţă subversivă preconizată de Breton. Şi 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 percepţiile şi reprezentările subiectului în cod propriu-zis literar. Poemul se alcătuieşte de obicei dintr-o suită de comparaţii sau de metafore nominale (rod al unei „viziuni nominale asupra lumii" [Duda, 1997: 372]) disparate sau legate, având menirea de a unifica datele percepţiilor şi de a accede astfel, pe baza analogiei intuitive a unor elemente foarte îndepărtate, la însuşi „motorul lumii" (cf. Breton). Pe de altă parte, trebuie remarcat caracterul eminamente vizual (i. e. pictural) al acestei poezii, a cărei lectură produce cam aceeaşi impresie ca vizionarea unui film suprarealist, în totalitate „dictat de imagine" (deloc neglijabilă, de altminteri, e ilustrarea volumelor de versuri, ca şi a revistelor, cu reprezentări plastice înrudite, împlinire perfectă a dezideratului horaţian *ut pictura poesis).* Firește că modelul acestei „pletore de imagini" ce compun în exclusivitate textele în discuţie trebuie căutat în poezia suprarealistă franceză (vezi, de pildă, acel lanţ infinit de ecuaţii poetice dezvoltate aproape programatic de Breton în poemul erotic *L'Union libre,* publicat în traducerea lui Saşa 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 dinţii tigrului/ Femeia mea cu gura de cocardă şi din buchetul stelelor de ultima mărime/ Cu dinţii din amprente de şoarece alb pe pământul alb/ Cu limba de chihlimbar şi de sticlă jefuită/ Femeia mea cu limba de jertfă înjunghiată [...]" [Breton, 1931] etc.) Iată, spre comparaţie, un fragment din poemul *În grădini apele trupului* de Ilarie Voronca:

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

cum ţâşnesc ca havuzuri spre cer păsările
păduri trec prin somn ca trăsuri la întoarcere din
excursii
cu lucernă şi crengi; câte ştergare albe vânturile
umerii tăi răscolesc zmeura surâsului ca urşii [...]" [Voronca, 929: 16]

Se observă că la temelia acestor versuri se află acel „declic 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 şiruri nesfârşite de analogii, dezvoltate liber de imaginaţia poetului, subiectul liric unifică elementele cele mai îndepărtate cu putinţă, stabilind *ad hoc* legături secrete între realităţi considerate până atunci inacomodabile. Postulatul lui Lautréamont („frumos ca întâlnirea fortuită a unei umbrele cu o maşină de cusut pe o masă de disecţie"), 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 clişeizare, la manierism

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

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

„[...] şi iată seara vă amestecă băuturile
seara
oglinzile nu se mai pot deosebi între ele
numai ochii se înfig ca pinteni 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 curenţii calzi
cum în glasul tău se umflă păuni
cum în piersică sâmburele
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 faţă, *oglinzi)* provoacă, prin asocierea cu alţi termeni diferiţi (figură sintactică numită de Pierre Fontanier *adjoncţiune)* un şir de imagini lipsite de legătură, complet inedite, proliferând în voia hazardului. O figură înrudită este *conjuncţia,* ce constă în legarea mai multor termeni distincţi prin aceeaşi conjuncţie repetată (în exemplul dat, *cum),* aceasta generând un mecanism asociativ quasi-inconştient, 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. Incontinenţa imagistică, simili-barocă, conferă discursului un caracter pletoric, el crescând neîncetat, prin continua acumulare de imagini, ce deviază entropic în cele mai imprevizibile direcţii (după cum remarca Ion Pop, aceste figuri ale „elocuţiei prin legătură” – *adjoncţiunea, conjuncţia, asindeta* etc. – sunt extrem de numeroase în poezia lui Voronca, ele fiind menite „să sporească aria *relaţională* a cuvintelor” [Pop, 1993: 156-157]). Această veritabilă „mişcare browniană” a imaginilor e determinată de *deplasarea* continuă a atenţiei subiectului liric de la o reprezentare la alta, pe baza unei legături pur intuitive, quasi-inconştiente, ceea ce justifică perfect apropierea acestei poezii de suprarealism.

Analiza creaţiei poetice a lui Stephan Roll descoperă aproximativ aceeaşi traiectorie lirică pe care a urmat-o camaradul său apropiat Ilarie Voronca. Chiar şi în privinţa stilului, similitudinile dintre cei doi poeţi 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] Însăînrudirea stilistică dintre cei doi poate că nu trebuie privită ca o dovadă de epigonism, ci ca un fenomen de emulaţie întâlnit şi la alţi avangardişti, interesaţi în primul rând nu de a-şi proba cu orice preţ originalitatea spre a câştiga favorurile criticii oficiale şi a intra apoi în marea familie a literatorilor cu brevet, ci de a atinge cea mai pură stare de poezie. Dorinţa 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” şi „întoarse din drum”, adicăneincluse în volumul *Poeme în aer liber* (Paris, 1929)sunt, prin atmosfera lor stranie, halucinantă şi prin logica onirică a imaginilor, mult mai aproape de suprarealismul genuin, depăşind imagismul unist şi anticipând experienţele poetice ale

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

suprarealiştilor din cel de al doilea val. [Pop, 1990: 250] Alcătuite din succesiuni de imagini bulversante, de coşmar, aceste texte sunt foarte asemănătoare în fond, atât prin „frumuseţea convulsivă" a imaginilor[3], cât şi prin automatismul din unele versuri, acelora din filmele sau picturile suprarealiste (Buñuel, Dali, Magritte, Brauner etc.), de pildă: „Ca un soldat tropăie în oraşul de silex vulcanul/ Şi pe caldarâmul de lemn frunţile 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/ Şi-n coif luna trecu prin grădina de portocali./ În cupe necheza calul strivind boabele/ Şi-n inimi potcoava se înroşea sau inima e o potcoavă/ Rupi ca pe un trandafir alb mâna domniţei/ Şi o stea cu luger o pui în paharul cu apă./ De aici încep pereţii lumii/ Şi turnul ca un jet dur al materiei/ În îmbrăţişarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă/ Prin convalescenţe diafane şi celelalte astre/ Şi spectrul cărnii ca o fâlfâire a marmorei." *(Discurs pentru un crepuscul)* [Roll, 1986: 101] În primul rând, se observă în aceste versuri absenţa aproape totală a tropilor, imaginile fiind menite a fi lecturate *ad litteram,* ca reprezentări quasi-onirice. Conţinutul lor erotic latent e lesne de decelat, având în vedere recurenţa simbolurilor sexuale, fie ale erecţiei (vulcanul care erupe, fântânile care „izbucnesc în trompetă", „turnul ca un jet dur al materiei"), fie ale acuplării („Şi-n coif luna trecu prin grădina de portocali"; „Şi-n inimi potcoava se înroşea"; „o stea cu luger o pui în paharul cu apă", „îmbrăţişarea plantelor"), multe din ele fiind violente, uneori sadice („Fluturi devorând ferestrele, o pasăre cu degete ciugulea"; „în cupe necheza calul strivind boabele"; „Rupi ca pe un trandafir alb mâna domniţei" etc.) Se pot detecta în această secvenţă 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 aparţinând „regimului nocturn al imaginii" (cf. Gilbert Durând), cu conotaţii angoasante (erotic agresive sau thanatice). Pe de altă parte, imaginile ilustrează perfect ideea bretoniană de „frumuseţe convulsivă", atât prin caracterul lor „mascat-erotic", cât şi prin amestecul paradoxal de dinamism şi încremenire, prin impresia de mişcare brusc paralizată (caracterul „exploziv-fix"), de pildă: „tropăie în oraşul de silex vulcanul"; „în cupe necheza calul strivind boabele"; „turnul ca un jet dur al materiei", „în îmbrăţişarea plantelor iată cadavrul tău de sticlă"; „spectrul cărnii ca o fâlfâire a marmorei" etc. Perfect asemănătoare sunt şi poemele *Moartea statuei, Ochiul negru al nimănui, Ultimul peisaj* sau *Mâna din crin,* pe care-l citǎm în continuare:

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

[3]„La beauté sera convulsive ou ne sera pas", afirmă Breton în *Nadja* (1928), iar în *L'Amour fou* (1937) defineşte „frumuseţea convulsivă" astfel: „La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas." [p. 26]

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

în buchetul de oşteni adus săbiei de marmoră
o sandală de sânge tropăie pe fruntea lor ireală
Un coif un şoim 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
şi regele trecând printre girafele cu gâtul transparent de legume.” [Roll, 1986: 95-96]

Observaţiile la versurile din *Discurs pentru un crepuscul* rămân valabile şi în acest caz: regăsim şi aici o serie de imagini onirice cu conţinut libidinal latent, foarte asemănătoare cu cele din versurile anterioare („în silex fluid tauri duc o panoplie”; „cascade în trompetă ţâşnesc cu sângele în vulturi”; „planetă cu buzele de buldog alevulcanilor”; „în subterane din lacăte izbucnesc armăsarii din alt neant” etc.), multe dintre ele ilustrând perfect ideea de „frumuseţe convulsivă” („în ochiul rece al mortului pasărea încremeneşte/ şi zborul se transpune lent ca o larvă în vierme”; „Amazoană cu calul de opal îngenunchează în amintire deci”; „un ren păşeşte în pietre veacul lui pe loc” etc.) Simbolurile recurente sunt vulcanul în erupţie, păianjenul (simbol al feminităţii devoratoare), vulturul (alt simbol al opresiunii, asociat de multe ori complexului Oedip), calul (animal infernal şi simbol al potenţei sexuale), sângele (asociat cu luna, deci probabil cu ciclul menstrual), coiful (simbol falic) ş.a. Întâlnim în plus, ca în reprezentările lui Dali, motivul metamorfozei (omul în păianjen, larva în vierme), asociat, poate, regresiunii infantile *(regressus ad uterum)* şi, tot ca la Dali, apare girafa (simbol falic şi 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 revoluţionar, însă regimul imaginii, ca şi mecanismul de producere a textului, nu se modifică esenţial. Diferenţa, totuşi, constă în faptul că simbolurile nu mai sunt inconştiente, de sorginte onirică, ci în genere alegorii ale luptei proletare, după cum se poate vedea în aceste versuri din poemul *Primăvara roşie:* „În degetele voastre înfloreau salcâmii/ Salcâmii ca o grevă a albelor petale/ Scârţâiau în uşi 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 aşteptând în noapte ca girafe/ Cu gâtul învelit în bezne/ Cu motoarele în fugă./ Voi cu flăcările pe mâini, cu laurii pe glezne/ Muiaţi această seară cu coatele în aur/ Ascuţiţi braţele ca o sabie/ De vârful fără precedent al lumii/ Din Dumnezeu rămăsese o vrabie/ Umblând printre boabe. [...]” [Roll, 1986: 109] Ca şi 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 susţine editorul lor Saşa Pană, după metoda scriiturii automate: „A scris fără ştersături, fără reveniri, autentic scris automat, metodă folosită frecvent de Roll şi adeseori de mine. Metoda pe care o exemplificaseră Breton şi Soupault în vestita carte care a premers manifestului suprarealist, *Les Champs magnétiques,* apărută încă în 1920.” [Pană, 1973: 275] „Prozopoemele”, cum le-a numit acelaşi Saşa Pană, au fost scrise în doar câteva după-amiezi în lăptăria lui Enache Dinu, tatăl autorului, pe hârtie de împachetat brânza şi plăcintele, ceea ce vrea să spună că inspiraţia n-are neapărată nevoie de un cadru special de manifestare.

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

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

poesc, ca, de pildă, apa infernală, castelul bântuit, fantomele, cavourile, bestiarul malefic, oglinzile (vezi motivul dublului) ş. a., *topoi* definitorii, în fond, pentru suprarealism, asociaţi aceleiaşi atmosfere tenebroase, de mister şi groază, dar, în acelaşi timp, de o stranie frumuseţe sepulcrală (Breton vorbea de nişte specifice *„paysages dangereux”,* spaţii 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 imaginaţia poetului o serie de asociaţii 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 lanţuri ruginite printre asasini, după ce am consumat toate satisfacţiile deşarte. Un castel iluzoriu, un castel clătinat pe piscul unui crin flagelat de deznădejdi, desparte doi oameni paraleli, cu privirile implântate 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 cătuşă despletirea spre o flacără de astre neştiute. Gândul murmură citind departe un caiet de stenografii ciudate, de vârste neidentificate, de răzbunări, de odăi de porţelan; gândul se încuie într-o colivie de raze unde pluteşte peste un umăr de silex o ameninţare de vegetaţii vertiginoase, cu potirul de venin oferit înălţimilor. Privirea ta, Eleonora, se acoperă de pene, privirea ta e o subterană cu intrări neştiute, o privire cu uşi secrete, şi-n îmbrăţişarea noastră se întinde o stepă aridă, aşteptând să izbucnească o cavalcadă de ape, de pietre, de păduri teatrale, de valuri ca o invazie de blănuri. Iată balcoanele părăginite, cum se umplu de femei colorate şi culori cari se sparg; ca porţelanele subţiri; 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 braţ e despuiat şi încăpător ca o veşnicie lângă tine. [Roll, 1986: 124-125]

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

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

Ai adomit lângă uşa întrdeschisă şi în această seară ca pe o scară un pătrar din şoldul tău urcase pe cer.

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

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

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

Există în acest fragment o serie de sintagme şi propoziţii care cu greu ar putea fi definite drept tropi, întrucât referentul lor e foarte dificil de identificat, semnificanţii puşi în contact fiind incompatibili din punct de vedere logic, e.g.: „foarfecă fântânilor îţi va tăia beregata”, „verandă a topoarelor”, „ţinutul oval al acestui ceas cu zimţii fluturilor murind”, „infuzie de fantome”, „potcovind în poduri lăzile mari ale cavaleriei nocturne”, „o tăcere şi o apă de os curge peste mormântul degetelor”, „privea în infinit plecarea locatarilor absenţi” ş.a. Ca atare, obscuritatea textului rezultă nu din supraîncărcarea tropică, ca la Voronca, ci din incongruenţa combinărilor sintagmatice, semnificanţii relaţionaţi fiind pefect autonomi, liberi, astfel încât semnificaţii lor ajung să se excludă reciproc. Evident, prin acest volum Stephan Roll se dovedeşte a fi un suprarealist pur, ce mânuieşte cu măiestrie tehnica scriiturii automate, apropierea stabilită de Saşa Pană de *Les Champs magnétiques* nefiind deloc forţată.

Spre deosebire de confratele său Ilarie Voronca, Stephan Roll a publicat relativ puţin, dovedindu-se astfel fidel până la capăt crezului avangardist al refuzului oricărui compromis[4] (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 exigenţe a autorului, în manuscris). Cu atât mai autentică pare poezia sa, rod al unor trăiri genuine, nefalsificate de convenţii ori artificii manieriste. Poet în toată puterea cuvântului, fără îndoială, Stephan Roll rămâne în primul rând catalizatorul mişcării avangardiste din România.

De certă orientare suprarealistă este şi poezia lui Constantin Nisipeanu. Poet cu o existenţă destul de aventuroasă, craiovean de origine, acesta lansează în urbea natală, în toamna lui 1928 (anul în care a apărut şi „unu”) revista avangardistă „Radical”, la care vor colabora, printre alţii, Eugen Ionescu, Ionathan X. Uranus, Geo Bogza, Camil Petrescu şi 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) şi *Spre ţara închisă în diamant* (1937), ce vădesc o apropiere din ce în ce mai decisă de suprarealism, punctul culminant al acestei experienţe poetice constituindu-l volumul *Femeia de aer,* apărut la aceeaşi editură în 1943. Suprarealismul, de altfel, nu va fi complet abandonat ulterior, după cum o dovedeşte mai ales poemul dramatic *Stăpâna viselor,* redactat în 1956, dar şi poeziile de mai târziu.

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

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

[4] „Izolarea în care ne-am vrea cuprinşi ne bucură”, declara poetul în debutul eseului *Lampa lui Aladin*.

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

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 ţigară

Mâinile se încolăcesc pe gâtul furtunii
Şi îl strivesc ca pe un bulgăr de sare
În cazanul mărilor uriaşe
Unde peştii şi-au creat metropole

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

Se observă că tropii nu mai joacă un rol esenţial în discurs, alcătuit în exclusivitate din imagini vizuale emergând probabil din zonele obscure ale inconştientului, căci ele nu mai trimit, sub formă de simboluri sau alegorii, la alte realităţi decelabile printr-un proces de decodificare raţional, ci trebuie citite *ad litteram,* la fel ca acelea apărute în vis, căci altminteri *ideea* poemului e imposibil de aflat. Deşi există anumiţi termeni recurenţi – *mâinile, pământul* –, aceştia intră în structura unor imagini incongruente, care chiar se anulează reciproc, de pildă: mâinile sunt „scheletele unor monştri de fier" care „se-ncolăcesc pe gâtul furtunii" şi „s-au plecat" să ridice „o hârcă târându-se prin ţărână" etc. Prin onirismul şi „frumuseţea convulsivă" a imaginilor, care sunt evident capabile să declanşeze *Stimmung*-ul suprarealist datorită caracterului lor paradoxal, textul poate fi indiscutabil legat de suprarealismul genuin. Imaginile se caracterizează în acelaşi timp prin violenţă şi încremenire (scheletele monştrilor străpung aerul, lumea văzută prin sticlă se frământă printre filoane metalice), sublim şi terifiant, macabru chiar (mâinile se-ncolăcesc şi strivesc „gâtul furtunii" „în cazanul mărilor uriaşe", hârca luceşte pe zare) etc. Chiar şi numai prin acest poem volumul ar fi constituit, fără îndoială, un eveniment remarcabil.

La apariţia plachetei de versuri *Spre ţara închisă în diamant,* G. Călinescu, mefient în general faţă de poezia avangardistă, scria într-o cronică din „Adevărul literar şi artistic" (31 octombrie 1937): „D. Nisipeanu a făcut o evoluţie din cele mai interesante şi se revelă acum ca cel mai tulburător dintre *unişti* prin purismul său şi prin efectele de adâncime pe care ştie să le scoată din el. Fondul poeziei sale, ca al celor mai autentici suprarealişti, este absurdul, un absurd însă plin de semnificaţii ascunse şi tulburătoare. Este ceea ce s-a numit o alienare voluntară. Prin versurile sale trec uneori imagini fastuoase, terori neprevăzute, numai puţin 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 raţiunii nu poate niciodată pătrunde. Imaginile, firește, nu mai sunt rezultatul unor tropi obişnuiţi, respingând artificiul, făcătura literară. În general, ele sunt, ca în poezia lui Voronca sau Saşa Pană, vaporoase, diafane (termenii cel mai frecvent întâlniţi în text sunt *lumina* şi *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 nişte cătuşe/ la mâini/ Cântecul tău s-a încolăcit pe după mine ca o frânghie/ şi mă strânge/ De îmi plesnesc oasele parcă sunt roase de câini// Ochiul tău parfumat cu mirodenii de basm şi cu/ flăcări spumoase/ Mi-a ţesut 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 pâslă să te apleci peste mine cu/ fructul

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

de jăratec şi să mă aprinzi” *(De umărul tău se reazemă viața)*. Chiar dacă se mai pot recunoaşte încă în aceste versuri unele urme ale scriiturii argheziene, imaginile poetice sunt, indiscutabil, de o mare prospeţime, revelând forţa transfiguratoare a erosului. Imaginaţia poetului nu mai cunoaşte 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 şi culoare: „Acum se zăresc pe schele de mătasă piticii/ Cum poleiesc frunzele de aramă/ Şi cum ascund în ele viori/ Pe care vântul va cânta nevăzut// Din lac se ridică aburi subţiri/ Se transformă în palate de cristal/ Iată prin sticle zmeul cu aripile retezate/ Zmeul culege visele de pe jos ca pe nişte margherite// Toamna îşi ascunde cântecul/ În oglinda unei frunze uitate/ Doi pitici îşi sparg stelele de la mâini/ Cu unghiile ascuţite// Din stele curg fluvii de untdelemn/ Şi fazani cu penele aprinse” *(Toamna trece prin noi cu fanfarele stinse)*. Uneori cadrul este nocturn iar atmosfera vag neliniştitoare (apar *fantomele* şi *ruinele):* „Dincolo de aceste ruini – fugărit de marea neliniște –/ Sufletul meu aleargă prin iarba nopţii călare/ Iar toamna trece cu flacăra de aramă/ Încolăcită reptilă pe braţul pădurii” *(Dincolo de aceste ruini)*. Poemul *Fum de oțel* e alcătuit din pure absurdităţi, asemeni delirului unui psihopat, poetul părând astfel că subscrie la *Imaculata concepţiune* a lui Éluard şi Breton:

„O săgeată mi-a trosnit sub coaste
Și m-a împuns în plămâni
Cu stema încârligată
A căţeluşilor 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 oţel
Prin care vor filfii apele albe
Ca nişte degete spumoase

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

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

De şi mai multe elogii s-a bucurat la apariţie volumul *Femeia de aer,* într-adevăr punctul culminant al creaţiei poetice a Iui Constantin Nisipeanu şi 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), susţinea că prin această carte autorul „reabilitează poezia actuală”, căci *Femeia de aer* este o carte care scuză inerţiile şi locurile comune care se afişează cu atâta inconştienţă şi neputinţă de către toţi barzii momentani.” În concluzie: „Constantin Nisipeanu este, aşadar, 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 instanţă poetică, ci poezia însăşi.”

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

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

suprarealistă în general, Pompiliu Constantinescu[5], volumul *Femeia de aer* e alcătuit dintr-un singur poem şi 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 imaginare 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 dorinţa împlinirii iubirii, aceasta chemând în imaginaţia poetului o suită de reprezentări halucinante, toate sub puterea Erosului irepresibil. Ranna e de fapt o făptură eterică, plăsmuire pură a imaginaţiei, astfel încât poemul nu vorbeşte despre o iubire reală, ci despre disponibilitatea erotică a poetului:

„Am dus mâna uşor pe deasupra capului
Şi aerul a luat înfăţişarea unei femei
Cu mâini de aur şi părul de smoală.

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

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

'O, Ranna, niciodată nu te-am presimţit
Atât de frumoasă
Şi niciodată n-am bănuit că te vei naşte
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 permanenţă (titlul volumului din 1934 îşi află acum pe deplin justificarea), orice devenind posibil şi chiar perfect natural (după cum sugerează şi versul: „Dacă închizi ochii totul se transformă după cum îţi este inima.") Sentimentul comun tuturor acestor versuri este de exaltare aproape mistică, iar imaginile (care, evident, proliferează incontinent, în voia „hazardului obiectiv") sunt din nou vaporoase, eterice, simbolurile recurente, ce trimit la ideea de zbor şi/sau de evanescenţă, de imaterialitate, fiind *corăbiile, frunzele, fluturii, păsările, oglinzile, apele* etc. Se pot identifica şi simboluri cu evidente semnificaţii sexuale, cum ar fi *oceanul, pădurea, părul, scoica, peştii, tunelul* etc., multe imagini având destul de clare resorturi libidinale, de pildă: „Catargul e fierul cald care ondulează părul oceanului"; „În tunel creşte o plantă care seamănă cu o femeie/ Când se priveşte în oglindă."; „Lângă tunel ne aşteaptă caii de fum"; „Dacă îţi atingi mâinile de zid/ Apele te sug înăuntru/ Ca pe o hârtie de turnesol."; „Din oglinzi apele fug cu pădurea în braţe/ Şi înşiră şerpi 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.

[5] Criticul, de altfel, considera Femeia de aer „un document intîrziat al suprarealismului, care „trebuie judecat numai în acest spirit", în *ed. cit.*, p.105.

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

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

Între membrii grupării „unu”, pe care o va defini în ultimii ani ai vieţii drept „avangarda omenirii, în aspiraţia 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 falsităţii şi alienării lumii burgheze. Deşi, după cum va susţine mai târziu, nu a aderat la nici o formulă de scriitură consacrată, există, *volens nolens,* în creaţia sa din această primă etapă, destule influenţe ale programului suprarealist, începând chiar cu proclamarea stării de permanentă revoltă faţă de tot ceea ce înseamnă dogmatism şi convenţie sterilă, mumificată. Fără îndoială, Geo Bogza poate fi definit, în termenii lui Breton, ca un „specialist al revoltei”, a cărui creaţie dinamitardă e menită a determina „confuzia şi ruina societăţii burgheze”. Nu întâmplător patronul său literar e Urmuz, revoltatul prin excelenţă, pe care-l va defini în revista ce-i va purta numele drept un „semafor semnalând desechilibrul tuturor celor aplecaţi atent la sgomotele venind din abisuri sufleteşti.” De la Urmuz pare să fi preluat tânărul poet rictusul de disperare şi scârbă, ca şi umorul negru, paradoxal melanj de tragic, absurd şi grotesc, destinat înainte de toate excedării („epatării”) burghezului.

Cam în aceeaşi manieră teribilistă, opusă celei practicate de ceilalţi unişti, vor fi scrise majoritatea poeziilor publicate de Geo Bogza în paginile revistei „unu”, ca şi textele din cele două volume aparţinând perioadei avangardiste a autorului, respectiv *Jurnal de sex* (1929) şi *Poemul invectivă* (1933). Versurile din primul volum, apărut la Paris în colecţia 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 sexualităţii, în imagini la fel de plastice, poetice prin excelenţă (metafora joacă încă un rol esenţial), ca de pildă: „Ne-am pipăit urlând de plăcere şi ură/ peste noi oamenii au azvârlit cu var dar răscolind în carne un episod murdar/ fâcutu-ne-am prin asta iubirea mult mai pură” *(Coborâri).* În *Poemul invectivă* însă, priapismul autorului se dezlănţuie furibund, într-un flux incontinent de imagini atroce, delirante, foarte apropiate de suprarealism. Aidoma eroilor lui Sade sau Lautréamont, ce exaltau „deliciile cruzimii” şi ale paroxismului sexualităţii, poetul îşi imaginează triumfător inocenta victimă posedată sălbatic, „fără nici un pic de milă”, e.g.:

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

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

Se observă că discursul poetic s-a eliberat complet din strânsoarea prozodiei iar metafora nu mai joacă un rol esenţial, ci se mizează exclusiv pe forţa de şoc 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-şi scenarii bizare, sadic-perverse ori monstruos-incestuoase, ale împreunării în circumstanţele cele mai sordide, mai oribile. Adeseori, imaginile acestor deliruri frenetice sunt de o violenţă paroxistică, greu de suportat de către cititor (aceasta fiind, de altfel, după cum am văzut, tocmai intenţia autorului), e.g.: „Fetele au răscolit prin bălţile din preajma caselor puhave/ Căutând sămânţa omenească de pe vremea când neluată în seamă/ Se scursese odată cu lăturile, cu excrementele şi resturile de mâncare/ Prin stranii procedee de onanie/ (Sămânţa omenească altădată ca un colier de perle, ca o bijuterie/ Era acum verde şi putredă)/ Fetele au pus flămânde gura în mocirlă/ Şi au supt-o pe toată, picătură cu picătură/ Apoi întinse cu pântecul rotund la soare/ Au aşteptat/ Aşa cum nu se aşteaptă decât în biblie şi în legende." *(În anul acela vechile aşezări se zdruncinară)* Poetul pare să caute cu tot dinadinsul imaginile cele mai agresive („penetrante") cu putinţă, după cum el însuşi ne sugerează în aceste versuri din poemul *Esseu* (dedicate ironic lui Ilarie Voronca), ce şarjează grotesc imaginea idilică a păstorului mioritic (acesta se masturbează în aer liber): „Ce frumos era la piatra neamţ/ Aerul tare ca vorbele într-un poem de geo bogza". Ca atare, el va nara, sub formă de „baladă", istoriile incesturilor, perversiunilor şi crimelor celor mai abominabile, toate explicabile prin aceeaşi dorinţă atavică de nestăpânit: o femeie care s-a oferit raţelor spre a fi ciugulită *(Femeia şi raţele),* o alta care s-a împreunat cu o haită de câini *(Balada domniţei care s-a culcat cu câini),* un văcar care şi-a posedat vacile *(Prezentarea eroului legendare),* un deţinut care, stăpânit de complexul Oedip, „trăise cu mamă-sa" şi, „gelos de tată-su, îl ucisese ca pe un câine", sau un altul care trăise cu ambele lui fiice *(La închisoarea de hoţi din Doftana),* un tată „denaturat" care, după ce visase să-şi posede nevasta moartă şi îngropată demult, îşi va potoli libidoul cu fiica sa *(Balada tatălui denaturat),* o femeie care, nesatisfăcută de drumeţii cărora li se oferise, se va masturba cu castraveţii cultivaţi în grădină, pe care-i va vinde apoi consătenilor *(Anica nebuna)* etc. Firește, aceste istorii atroce sunt menite a elibera complet dorinţa de cenzura severă a supraeului şi a obţine *catharsis*-ul final, ele având practic acelaşi rol ca şi povestirile marchizului de Sade pentru suprarealiştii francezi. După cum remarca Lucian Boz, această poezie reprezintă înainte de toate „un document pentru stări de limită". [Boz, 1935: 251]

Meritul incontestabil al poeţilor grupării „unu" constă în „revoluţia verbală", adică în faptul că, datorită lor, procesul metaforic devine absolut subiectiv, eul liric dobândind o libertate quasi-nelimitată a selecţiilor paradigmatice şi a combinărilor 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 graţios de imagini, în această contemplare extatică a minunilor lumii (a acelui *merveilleux,* care, după Breton, „e întotdeauna frumos"), ce pare să excludă în principiu stările conflictuale, tragismul existenţial [Pop, 1990: 218], certe contingenţe cu acea *meraviglia* postulată de poetul manierist Giambattista Marino, conform căruia „ţinta poetului e de a minuna". Încă din 1934, Perpessicius remarca, într-o cronică la volumul *Plante şi animale,* această schimbare radicală de paradigmă poetică petrecută atunci: „Este însă o poezie alta decât aceea care a alintat întotdeauna visurile umanităţii, din vechi şi până azi." [Perpessicius, 1934: 382] Că această poezie „impresionează, dar nu vrăjeşte" e de discutat. Criticul are însă cu siguranţă dreptate atunci când observă că aceşti scriitori „au un stil mult prea înrudit, o

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)

expresie mult prea gemenă.” [Perpessicius, 1936: 294] După acelaşi mecanism textual sunt construite şi 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 repetiţie, aşadar de epuizare, în cele din urmă, a formulei. Rămân însă, desigur,o serie de realizări remarcabile în cadrul creaţiei poetice a lui Ilarie Voronca, Stephan Roll, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu, Saşa Pană ş.a.

BIBLIOGRAFIE

Beldeanu, 2000: Ion Beldeanu, *Cu Saşa Pană despre gruparea literară „unu”*, în „Caietele Tristan Tzara", nr.2-4, Bucureşti, Editura Vinea.

Bogza, 1996: Geo Bogza, *Eu sunt ţinta*, în dialog cu Diana Turconi, Bucureşti, Editura Du Style.

Bogza, 1933: Geo Bogza, *Poemul invectivă*, Bucureşti, Editura Unu.

Boz, 1935: Lucian Boz, *Cartea cu poeţi*, Bucureşti, Editura Vremea.

Breton, 1937: André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard.

Breton, 1928: André Breton, *Nadja,* Paris, NRF.

Breton, 1931: André Breton, *Unirea liberă*, traducere de Saşa 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 româneşti*, în *Literatura românească de avangardă*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Nisipeanu, 1943: Constantin Nisipeanu, *Femeia de aer. Un poem şi două desene*, Bucureşti, Editura Unu.

Nisipeanu, 1934: Constantin Nisipeanu, *Metamorfoze*, Bucureşti, Editura Unu.

Nisipeanu, 1937: Constantin Nisipeanu, *Spre ţara închisă în diamant*, Bucureşti, Editura Unu.

Pană, 1973: Saşa Pană, *Născut în '02*, Bucureşti, Editura Minerva.

Perpessicius, 1934: *Menţiuni critice*, II, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”.

Perpessicius, 1936: *Menţiuni critice*, III, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II”.

Pop, 1990: Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Editura Minerva.

Pop, 1993: Ion Pop, *A scrie şi a fi (Ilarie Voronca şi metamorfozele poeziei)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Roll, 1986: Ştefan Roll, *Ospăţul de aur*, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop, Bucureşti, Editura Minerva.

Voronca, 1929: Ilarie Voronca, *Plante şi animale*, Paris, Colecţia Integral.

Voronca, 1972: Ilarie Voronca, *Poeme alese*, antologie, traduceri şi prefaţă de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Minerva.

Zamfir, 1981: Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză,* Bucureşti, Editura Minerva.

BDD-A30731 © 2019 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:58:14 UTC)