

GELLU NAUM ȘI FORMULA SUPRAREALISTĂ. ARTE POETICE

Nicolae OPREA
Universitatea din Pitești

Résumé : *On analyse les arts poétiques de Gellu Naum du point de vue de l'application des percepts du surréalisme. On souligne la fidélité de Naum par rapport à la formule surréaliste et on commente quatre significatifs de ce point de vue: „Diminețile cu domnișoara pește”, „Certiudinea eruptivă”, „Pe stâlpi” și „Oglinda oarbă”.*

Mots-clés: *art poétique, surréalisme*

1. Diminețile cu domnișoara pește. Format în climatul avangardei interbelice, Gellu Naum (1915-2001) este foarte activ și temerar în anii de manifestare explozivă a suprarealismului întârziat (1945-1947), lucrând în cadrul Grupului suprarealist român împreună cu Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu. În colecțiile întemeiate de toți membrii grupării – *Colecția suprarealistă, Infra-Noir* -, a colaborat cu unii sau alții la realizarea unor texte programatice sau experimentale, precum *Spectrul longevității. 122 de cadavre*. Rămas fidel formulei până la moarte, Naum a instituit un stil anticonvențional în lirica românească, apelând la o imagistică non-metaforică șocant-provocatoare. El cultivă, în acest sens, analogia asimetrică, jocul lexical revigorant sau umorul negru – care se identifică în absurdul existențial – într-un registru adesea parodic și ironic, funcționând după tehnica digresiunii.

Amplul poem voit discursiv cu titlu de factură onirică, *Diminețile cu domnișoara pește*, încheie simbolic ediția bilingvă din 1991, *Partea cealaltă/ L'autre côté*, ilustrând deplin opțiunea poetului suprarealist pentru “cealaltă” parte, supra-reală, nevăditul realității și relativul gândirii. Este o artă poetică tipic suprarealistă, demonstrativă, în parte.

Enunțul inaugural al poemului acuză conformismul gândirii poetice (“asocierile comune”), “consimțământul” tradițional, izolarea de societate care produce o artă generată din searbăda melancolie și estetism: “în podul unei case/ ne dezvoltăm în genere printre clanuri de câini/ iată îmi spuneam virtuțile consimțământului/ să-mi atenuez deci malincolia și bizara mea frumusețe”. Este contestată, în genere, *mistica aparenței poetice*, ceea ce Gellu Naum sancționa teoretic în “manifestul” *Teribilul interzis*, din 1945: “limitarea realului, separația visului de moarte, a iubirii de ură, a frumosului de urât, eternizarea unor legi închizând expresia în cătușele ei, acoperite de flori”. În practica poetică (în poemul de față), versurile care urmează experimentează ilimitarea, întrucât aici se suprapun planuri și stiluri separate în aparență. Este proiectată în prim-planul poemului o “iubită” deopotrivă concretă și abstractă, care “putea rivaliza cu oricine în privința zelului și a perfecțiunii”. Pare o ființă desprinsă din vis (“avea obraji pali cum se cuvine și pleoapele albastre/ cu o pasăre pe față”), dar este angrenată în cotidian, deși i se bănuiește o proveniență infernală: “și luând bluza care trebuia călcată ieșea cu pași nobili și demni/ căci mica ei experiență o învățase că lucrurile serioase trebuie tratate direct/ apoi pe când ceilalți se aflau la desert/ iar prietena postată lângă garaj pândea reîntoarcerea tatălui/ ea pătrundea ca o furtună în sufragerie/ v-am prevenit spunea mama copila aceasta are în ea ceva infernal”.

În planul simultan al percepției artistice integratoare, re-apare poetul-ucenic, care se formează pe măsură ce se încheagă discursul iconoclast. Din anonimatul existenței (dintre “ascultători”), se desprind cei ce “se simțeau inspirați” și încercau să transfere în scris “ceea ce «auzeau în minte»”. Poetul/ucenicul suprarealist se detașează de acțiunea concertată a “inspiraților”, dar înțelege reacția lor de revoltă și spiritul negativist: “fiecare vorbea independent toți vorbeau în același timp și din răputeri/ ansamblurile mari erau supuse unor redutabile aranjamente/ ascultându-le noaptea intuiam spiritul de care erau pătrunse/ câțiva se împotriveau ideii de a fi simpli executanți/ ei susțineau și pretindeau să li se dea toată atenția cuvenită”. Re-învățând să citească (“apoi călătoream cu vaporul învățam să citesc”), el își asumă *atitudinea critică* afirmată altădată: “Cea mai acceptabilă atitudine critică în fața poeziei este de a uita completamente că știm să citim”. Reacția de revoltă a congenerilor nu este singulară, fiind precedată și de alte experiențe de avangardă și, oricum, presupune un efort permanent de a cultiva “strania asimetrie”, pentru a purifica limbajul poetic în sensul libertății depline de comunicare artistică: “odată cu apariția ei unii și-au dat seama că mai existaseră și alții în afara lor/ cei care încercaseră să purifice dialectul tribal alegând o stranie asimetrie/ sensul libertății făcuse parte din natura lor/ și roata continua să se învârtască”. Actul creator trebuie să se acorde cu “modul de trai”, poezia se confundă cu existența și presupune deopotrivă – în planul inovației poetice – acțiunea distructivă și constructivă: “foloseam dreptunghiurile pentru a-mi recăpăta încrederea în capacitatea noastră de a produce miracole/ subliniam capacitatea lor erotică-devastatoare/ esența lor opusă amintirii/ ca să-mi consum misterul căutam peisaje albe pe un fond nedefinit și neactiv”. După cum afirma Gellu Naum în *Teribilul interzis*: “Fatumul poetic nu poate fi distrus decât prin poetizarea sau depoetizarea la propria noastră dorință”. Capacitatea de a re-produce “miracolul” se întemeiază pe fuziunea dintre viața interioară și cea exterioară, pe congruența impresiilor și senzațiilor receptate prin toate simțurile (“cele cinci găuri de pe fața oamenilor”), pe simultaneitatea dintre cunoașterea de sine și cunoașterea universului: “existența mea expresivă era generată dinăuntru de o imensă unitate internă/ imaginile singurătății îmi acopereau și-mi descopereau simultan pleoapele/ deși cele cinci găuri de pe fața oamenilor/ întunecau un univers aproape luminat”.

Viziunea spiritului integrator presupune contopirea “sistemelor” (“sistemele se apropiuau unul de altul se atrăgeau și se respingeau”), ilimitarea dimensiunii spațiale, anularea granițelor dintre vis și realitate. Poetul suprarealist are acces la stările contradictorii, nu mai separă viața de moarte sau frumosul de urât, refuză *tentațiile nostalgice* și apelează la *combinații aspre* ale expresiei: “având acces la stările acelea/ îmi dădeam seama că undeva la frontiera dintre haos și ordine există o idee înspăimântătoare/ pe suprafața mea expresivă acolo unde germinează legăturile/ și locurile goale dintre forme/ intuiam efectele previzibile ale unor legi aproape fizice/ natura mea constituia calitatea lor fundamentală/ și rezistam tentațiilor nostalgice folosind adesea combinații aspre stralul superior distrus de lanțul păsărilor/ începea să aibă știința necesară/ eram extrem de frumos în carapacea mea insolubilă/ n-aș fi fost om dacă nu mi-ar fi plăcut/ și puse cap la cap aceste oase mă traversau în galop”. Poezia înțelege ca “formă de viață”, implică sinceritate și spontaneitate, poetul demontând mecanismele limbajului pretențios-artistice (“martor tăcut al stărilor acestora/ mă exprimam prin mijlocirea unui mecanism înfricoșător de simplu”). Este afixat astfel dictonul surrealist: “să interzic cuvintelor să devină sentimente: impulsurile ar fi

putut să mă înțepenească/ munceam din greu ca să interzic cuvintelor să devină sentimente gesturile mele cele mai dezordonate păstrau amprenta unei delicate rețineri/ păreau ființe vechi trăind sub apa mării în principiul unei netezimi egale/ punțile unei vieți practic vizibilă și dezinteresată/ povara unui purtător fără aluzii fără referințe/ adesea impregnat de inutilitatea direcțiilor/ mă lăsam purtat încoace și încolo și nu neapărat înainte/ la începutul toamnei probabil în septembrie/ continuam să mă întreb dacă mă încadrez într-un anumit tip de peisaje și de viduri/ vedeam cum lucrurile se îmbină la suprafață dar le simțeam respingându-se înăuntru/ și mă atrăgea splendoarea liniilor rătăcitoare/ Caracterul erotic al formelor noastre de bază/ îmi oferea cadrul retragerii în adânc/ acel mod de a trăi și așa mai departe”. Dictionul complementar ar fi, enunțat teoretic, renegarea formei definitive sau *a depoetiza universalul*: “Înainte de universul aveam nevoie de toată agresivitatea; de toată violența noastră și orice privire istorică în alt scop decât de a arăta inutilitatea tuturor eforturilor care tind către definitiv, chiar a celor ilogice, absurde, este reacționară” (*Teribilul interzis*). *Pohemul* este denumirea ironică pe care Naum o dă produsului poetic finit, publicat ca atare, devenit formă încremenită, ceea ce contravine poeziei suprarealiste: “dacă nu mă înșel comiteam câte un pohem ceea ce ar fi cam același lucru/ deși mă feream intenționat să fac asta/ mă rog lucrul ar fi discutabil dar mie/ pohemele mi s-au părut totdeauna îmbibate cu ceva ce nu m-a interesat niciodată”.

Așa se face că în *Diminețile cu domnișoara pește*, ca și în alte poeme naumiene, “tehnica digresivității duce la desolemnizarea confesiunii, relativizarea gândirii, destrămarea iluziei că poezia iese dintr-o certitudine” (Eugen Simion). Spaima de “pohemul” definitiv, inert în fond, conduce la preferința pentru “băiguielile inițiale nedestinate să devină poheme și nici să acționeze ca atare”. Regula *frescului* devine normă pentru poetul suprarealist care nu acceptă “dresajul” limbajului, clișeismul, și “încătușările prestigiului”: “ele măcar reflectau într-o mare măsură înclinațiile mele firești/ îmi descifrau un sens în afara oricărei infiltrări a dresajului/ odată după o răbdătoare și aridă călătorie/ într-o lumină care nu era nici a zilei nici a nopții nici a dimineții nici a serii/ auzisem prea multe glasuri și văzusem prea multă lume/ atunci am scăpat de încătușările prestigiului/ am încercat o reexaminare a posibilităților noastre și așa mai departe”.

În ipostaza emblematică din finalul poemului, poetul, debărat de orice “rămășiță emoțională”, așezat în mijlocul camerei (în intimitatea creației) nutrește convingerea că participă efectiv la generarea unei arte poetice care ignoră convențiile estetice prestabilite, “un principiu nou și ciudat”: “stând jos pe podeaua camerei mele înțelegeam limitele autoimpuse ale inadmisibilului/ semnificația lor strict personală/ nu începusem să uit și nu țineam minte nici o întâmplare mai depărtată sau mai recentă/ tăcerea curgea din mine ca o clorofilă sau viceversa/ ea îmi sublinia prezența nimicindu-i orice condiție prestabilă mărturisirea participarea mea la un principiu nou și ciudat/ din dovezile cărui dispăruse orice justificare chiar negativă”.

2. Certitudinea eruptivă. Publicat în 1944, *Culoarul somnului* este volumul care încheie etapa interbelică a poeziei lui Gellu Naum, de atașament necondiționat la literatura de avangardă (inclusiv teoretic), după: *Drumețul incendiar* (1936), *Libertatea de a dormi pe o frunte* (1937) și *Vasco da Gama* (1940). Poemul *Certitudinea eruptivă*, inclus în acest volum și datat 1941, interferează tematic – de altfel, ca întreg volumul – oniric cu eroticul.

Semnificativ este faptul că versiunea inițială a poemului avea patru unități strofice, dar în ediția antologică *Focul negru* (1995) se reduce – probabil, cu acordul autorului – la primele două.

“Un poem trebuie să fie semnificativ și profetic asemeni visului și, asemeni acestuia, semnificația trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă” – enunța Gellu Naum în *Teribilul interzis* (1945). Este un deziderat căruia pare să-i dea curs în *Certitudinea eruptivă*; paradoxal, sub semnul incertitudinii. Mai degrabă nevoia de certitudini – decurgând din neîncrederea în poezie – este aici “eruptivă”, impetuoasă, vulcanică. Rătăcitor pe “culoarul” somnului, poetul bântuit de “insistente fantome” pare să pândească întâlnirea cu poezia: “Legat de toate aceste insistente fantome/ de somnambulica ta plimbare prin mine/ prin mijlocul crăpat al retinei/ prin rochiile care mușcă cu foamea cea mai grea/ prin geamantanele mele pline cu apă/ prin marginea de aluminiu a guri”. Spun *pare*, fiindcă textul suprarealist, prin natura lui, se caracterizează prin *plurisemantism*, astfel încât orice interpretare este mai mult sau mai puțin plauzibilă.

În următoarea unitate strofică, după ce a fixat poziția reală a subiectului liric (“Eram acolo și podurile se întindeau peste mine”), se produce declicul oniric provocând prelungirea realității în vis. Niște plante carnivore care invadează piața orașului, “rumegau statuile și mângâiau trecătorii/ mușcându-le brațele sau smulgându-le părul”. Acest violent scenariu imagistic continuă și în celelalte două strofe eliminate din varianta comprimată a poemului reprodușă în *Focul negru*. Așteptarea tensionată se transformă în *căutare* spirituală, o căutare febrilă și agresivă, cu nervii strună: “Te căutam în vitrine în mijlocul focului/ unde tăcerea era mai amplă mai clară/ te căutam pretutindeni te căutam în pacea cea mai adâncă/ te căutam în cea mai compactă și mai sigură noapte/ te căutam agresiv cu coloana vertebrală în arcuri/ cu oasele răspândite în colțurile cele mai nebanuite/ te căutam ca un câine ca un șacal/ te căutam pe toate fețele în toate mișcărilor/ în aquarium printre miile de statui/ după cele mai negre voaluri sau în magazine/ în panopticumuri printre meduze”. Este remarcabilă, în context, prospețimea figurilor de stil – a comparației revigorate, mai cu seamă – în registrul “eruptiv” al violenței imaginilor. Trecătorii sunt “ca niște pahare cu apă” sau “ca niște sulii”. Iar căutătorul: “ca un câine ca un șacal”; “ca o sapă ca un vampir”. Sunt expresii prin care se dinamitează locul comun, sintagma clișeistică, consfințind rafinamentul unei tehnici poetice aparent simple.

Căutarea ființei abstracte determină un delir în ordinea imaginarului, întrerupând ordinea logică a discursului: “Te căutam ca o sapă ca un vampir/ te căutam mișcându-mă cu cea mai teribilă încetineală/ cu degetele aprinse ferindu-mi fruntea/ ferindu-mi pieptul de ceară ferindu-mi cerceii/ te căutam delirând pe un perete sau într-o lampă/ te căutam în nervurile oricărei mânuși/ în orice sârmă în orice pasăre/ te căutam între firele de nisip între melci/ cu halucinanta mea pălărie de lup”. Retorica, inovatoare, întemeiată aici pe cumul progresiv de imagini șocante nu este lipsită de pathos, dar un patetism reținut decurgând din intensitatea trăirilor contradictorii. Cultivând bizareria și absurdul, Gellu Naum imprimă acestui poem, cum remarcă I. Negoitescu, “acea vigoare expresivă cerută de impetuoșitatea vulcanică a erosului, care străbate poemul până la strofa finală”.

3. Pe stâlpi. Poemul *Pe stâlpi* face parte din grupajul *La capătul numerelor* (din volumul *Partea cealaltă*, 1991) și constituie o altă artă poetică suprarealistă, mai degrabă

implicită decât explicită. Fidel principiului de “a nu reproduce o lume sau alta”, Gellu Naum inventează o supra-lume, suspendată la înălțimea stâlpilor. “Turnul de fildeș” al poezilor de odinioară abstrași din realitate se mută, așadar, *pe stâlpi*, acolo unde toți cei “frumoși” apar înaripați de (alt) ideal, se exprimă în “alfabetul Morse” al noului limbaj poetic, învăluți într-un “mare mister”: “Aici pe stâlpi avem toți aripi se văd cu ochiul liber/ le folosim la una și la alta în orice caz țin cald/ ne exprimăm cu ajutorul lor prin alfabetul Morse/ e un mare mister pe care mai mult îl simțim intrăm în el ca într-o baie/ aici pe stâlpi nici vântul nu îndrăznește să ne bată/ nimeni nu înțelege cum vine asta dar fiecare simte că avem dreptate”. Contrar legilor naturii, poeții trăiesc în imponderabilitate, dar situația absurdă apare veridică, întrucât toposul suprarealist devine un loc magic în care ilogicul este transferat în logic, iar nonsensul capătă sens.

Acțiunea liricizantă este efectuată în două etape complementare, deși opuse în aparență. Mai întâi se realizează *depoetizarea* universului, operație care presupune însă totdeauna pasul următor, efortul de *poetizare* în spiritul suprarealismului, conform convingerii afișate în *Teribilul interzis*: “Ceea ce avem de distrus este poezia. Ceea ce avem de menținut este poezia”. Localizarea utopică de “pe stâlpi” nu înseamnă izolare de realitate, ci atragerea vieții concrete în acest spațiu (“pe stâlpi bem o cafea citim anunțuri notăm adresa unuia care vinde un teleobiectiv de ocazie”), urmărind extragerea “misterului” din cotidian. În aerul rarefiat al construcției înălțate deasupra pământului (a lumii) se produce osmoza dintre concret și abstract, sub semnul căutării cuvântului *adevărat*: “cuvintele ne intră unul în altul și vocea noastră telescopică se strânge se întinde indiferentă la ea însăși/ am și uitat cât de frumoși suntem/ uitați-vă numai la vestonul meu ciuruit de gloanțe în pacea lumii/ am tăiat un cuvânt din ziar mi l-am lipit pe ochi cine îl vede crede că ochiul meu e cuvântul acela să zicem aspirină cumpărată cu bani grei”. Nu altceva preconiza (teoretic) Gellu Naum, când constata apodictic: “Înapoia fiecărui cuvânt stă întotdeauna CELĂLALT CUVÂNT și aproape totdeauna acesta din urmă este cel adevărat”. În acest spațiu al interferențelor dintre real și ireal, al metamorfozelor care imită mișcarea vieții (deopotrivă viața exterioară și interioară), totul devine posibil. Un inventator în absurd creează “niște mecanisme ude” în timp ce un grup de fete dansează în jurul lui. În simultaneitate, poeții (“noi”) concep cu detașare *pohezia* (“mai știm noi unul care scria nume ne cutremuram nu ne venea să credem/ noi dădeam zor cu pohezia avea dreptate ne ura”), vizând armonizarea sentimentelor contradictorii. “Inventatorul”, care ducea o viață boemă, visează la femeia ideală, în timp ce altă femeie așezată comod în real *zămislea lumea*: “fetele simțeau că e un porc dansau între ele și se dedicau unor sentimente contradictorii/ el visa o femeie recunoscătoare pe când o altă femeie stătea pe un scaun de lut și zămislea lumea/ noi de pe stâlpi strigam Uite-o E lângă tine Dar el făcea plimbări cu bicicleta își prăfuia pantofii/ noi de pe stâlpi plângeam îi strigam încurajări sportive/ ne ajutau și fetele cu sentimentul lor contradictoriu”.

Vizând o *Dialectică a dialecticii* – cum se intitula broșura-manifest semnată împreună de poeții congeneri Gherasim Luca și D. Trost –, Gellu Naum operează în poezia sa “o continuă personalizare a ilogismului, o individualizată retrăire a absurdului” (Gh. Grigurcu). Caracterul ludic al discursului este susținut formal prin jocul lingvistic. În poemul de față, se remarcă uzul ludic al paronimiei (“am și uitat”/“uitați-vă numai”) sau apelul frecvent la ilogisme și construcții oximoronice de genul: comunicarea cu ajutorul

aripilor, vestonul “ciuruit de gloanțe în pacea lumii”, cuvântul din ziar “lipit de ochi” ș.a. Este un mod specific al poetului surrealist de a combina “dialectic” fragmentele din cotidian cu imaginile provenite din viața interioară.

4. Oglinda oarbă. Conceput în 1941, conform datării autorului, și inclus în volumul *Culoarul somnului* (1944), *Oglinda oarbă* este un poem-manifest, care ilustrează modul suprarealist temerar de a recompune realitatea prin “acordul perfect” dintre real și imaginar. Scenariul imagistic șocant are la temelie atât înclinația onirică (halucinatorie) cât și predispoziția ludică ale poetului suprarealist. “Eliberarea eului”, vizată, cu insistență, se traduce aici prin libertate asociativă nemărginită. Ilogical și iraționalul vor fi cultivate pe temeiul dereglării simțurilor în percepția realității. Întrucât oglinda *oarbă* nu mai poate reflecta lumea așa-cum-este. Motivul “firului” (ca invenție personală) din prima strofă ordonează imaginile după asociații arbitrare: “Firul de sânge care îmi iese din buzunar/ firul de lână care îmi iese din ochi/ firul de tutun care îmi iese din urechi/ firul de flăcări care îmi iese din nări”. Simțurile de bază în acest caz (vizual, auditiv, olfactiv) facilitează o cunoaștere senzorială deformată care declanșează, în fapt, metamorfoza realului. Într-o încregătură de relații virtuale, “ochii” devin organul simțului tactil, “urechile” pot sluji simțul mirosului ș.a.m.d.

Jocul imaginilor are la temelie procedeul *dicteului*, cu ajutorul căruia expresia poetică este contrasă din perimetrul gândirii în stare de *insomnie*: “Tu poți crede că urechile mele fumează/ dar oamenii au rămas țintuiți în mijlocul străzii/ pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile/ și va fi insomnia mea pe care o vei cunoaște/ o insomnie oarecare de cretă și de argilă/ o insomnie ca o sobă sau ca o ușă/ sau mai bine ca golul unei uși/ și în dosul acestei uși vreau să vorbim despre memorie”. Relațiile potențiale dintre obiecte și fenomene par nutrite în spiritul preceptului promulgat de Andre Breton, al “automatismului psihic pur”. Ultima strofă, simetrică față de prima în ceea ce privește apelul la simțuri, comunică *dorința* poetului de armonizare a stărilor contradictorii: “Vreau să mă miroși ca pe-o fereastră/ vreau să mă auzi ca pe un arbore/ vreau să mă pipăi ca pe o scară/ vreau să mă vezi ca pe un turn”. Dacă în prima strofă dereglarea simțurilor era sugerată prin substantive, în ultima, aceasta apare verbalizată (“să mă miroși” etc.), fiindcă implică acțiunea poetică propriuzisă. Verbalizarea conferă, de altfel, dinamism imaginilor în desfășurare, în pofida “situației” poetice oarecum statice. Simplu structurat și vitregit de solemnitate, *Odaia oarbă* este un poem exemplar ca probă de virtuozitate suprarealistă.