

OVID S.
CROHMĂLNICEANU

EVREII
ÎN MIȘCAREA
DE AVANGARDĂ
ROMÂNEASCĂ

Editura
HASEFER

EVREII ÎN MIȘCAREA DE AVANGARDĂ ROMÂNEASCĂ

OVID S. CROHMĂLNICEANU
Evreii în mișcarea
de avangardă românească

EVREII
ÎN MIȘCAREA
DE AVANGARDĂ
ROMÂNEASCĂ

Traducere și introducere de
GEO ȘERBAN



INSTITUTUL NAȚIONAL
DE CERCETĂRI ȘI DEZVOLTĂRI
ÎN ECONOMIE
BUCUREȘTI

Coperta: VALERIU GEODĂC
Redactor: PAULA LITMAN

Editura Hasefer a F.C.E.R.
Bdul I.C. Brătianu nr. 35, et. II, ap. 9
Telefax: 312.2284
ISBN 973-8056-52-7

OVID S. CROHMĂLNICEANU

EVREII
ÎN MIȘCAREA
DE AVANGARDĂ
ROMÂNEASCĂ

Text îngrijit, adnotat și prefațat de
GEO ȘERBAN



EDITURA HASEFER
București, 2001

OID S. CROHMĂLNICEANU

EVREII
ÎN MIȘCAREA
DE AVANGARDĂ
ROMÂNESCĂ

Text îngrijit, adăugat și revizuit de
GHEORGHE ȘTEFĂNESCU



Carte editată cu sprijinul Ministerului Informației Publice
și al Ministerului Culturii și Cultelor

PREFAȚĂ

Un protagonist prodigios al scenei literare din ultimele decenii la noi a dispărut odată cu retragerea în neființă a lui Ovid. S. Crohmălniceanu. Cortina definitiv căzută găsește opinia noastră publică prea puțin inițiată în dedalurile istoriei spre a putea să discearnă de pe acum ponderea prezenței lui îndelungi, pe multiple planuri (critică de întâmpinare, reevaluări în câmpul istoriei literare, activitate profesorală universitară cu o fertilă implicare în îndrumarea unui cenaclu al studenților și, paralel, erudite comentarii de film, dese intervenții publicistice, plus originale evadări în proza științifico-fantastică sau, mai recent, în memorialistică), prezență ghidată de întinse lecturi, de antene rafinate întru detectarea valorilor literare autentice, pe care s-a străduit să le promoveze și să le sustragă presiunilor deformante ale epocii, în ciuda faptului sau tocmai pentru că, personal, criticul s-a văzut adesea sancționat și obligat la cedări de conjunctură, cu conștiința pusă la

încercare de nepotrivirile dintre idealuri și realitate. Având de făcut față, în repetate rânduri, furcilor caudine impuse de forurile decizionale, grija lui era de a-i feri măcar pe alții de traume similare, fie și printr-o sugestie preventivoare sau vreun argument salvator, de ultim moment. Un șir apreciabil de confrăți, de la Marin Preda la juni „desanțiști”, au beneficiat de opiniile sale avizate, pe parcursul definitivării manuscriselor proprii.

A atras atenția de la primele ieșiri la rampă și a dobândit încredere printre scriitori grație inteligenței instruite, capabile să pătrundă în intimitatea fenomenului literar și să comunice mai departe rezultatele expertizei riguroase, concomitent cu bucuria împărtășirii din „secretele” actului creator. Cititorii „Revistei literare” din 1947 își vor fi mai aducând aminte, probabil, dezinvoltele sale incursiuni în perimetrul poeziei, mai ales al celei moderne, cu scopul de a face accesibile teme și procedee doar aparent aride, bântuite de abstracțiuni de nedescifrat. Pe urmele lui Călinescu din Universul poeziei, dar cu un procent în plus de predispoziții ludice, Crohmălniceanu pune la bătaie inventivitate și pricepere suplă ca să desțelenească mințile și să le elibereze de povara prejudecăților. Simpla înșiruire a subiectelor, aduse atunci în discuție, certifică abilitatea depășirii

didacticismului opac: Banii și poezii (era imediat după stabilizare!), Poezii și mâncarea, Poezii și îmbrăcămintea, Mobilierul poezilor, Poezii pe stradă, Poezii și tutunul, Poezii și revoluția, Poezii și aprovizionarea de iarnă, Vârsta poeziei, Poezii și meseriile. Exemplificările, abundente, în limbi de circulație europeană, invitau la un superior excurs intelectual, fără vămi artificiale, anticipând parcă aspirațiile spre o „spiritualizare a granițelor”. Polemica implicată la adresa îngrădirilor rutiniere, a măruntelor tabieturi de tip provincial, înecate în platitudine, uza de privilegiile fanteziei în drept a produce, spre delectare, năstrușnice citate obținute, derutant, cu ajutorul pașiișei. Iritate de inopinatele ieșiri din matca obișnuințelor, obtuzitățile de catedră au intrat în alertă și au dat apă la moară sistemului abia instituționalizat de supraveghere ideologică, încât tentativa de extindere a receptivității s-a văzut anihilată în fașă, față în față cu suspiciunile și oportunistele gândirii oficializate.

De timpuriu, criticul s-a trezit că devine oia neagră în evidențele zeloșilor propagandiști cocotați la putere, stăpâni pe pârghiile decizionale. În ochii lor, semăna a curată insultă să fie martorii inerti ai defilării de nume precum Mallarmé, Trakl, Apollinaire și

toată cohorta de promotori ai avangardei occidentale, când simpla lor pronunțare îi puneă în dificultate. Tentația lui Crohmăniceanu de a identifica specificitatea poeziei într-un limbaj îmbibat de vitalitatea imediată, dar fără a se supune corvezilor cotidiene, uniformizatoare, l-a expus vehemențelor obstrucționiste. I s-a imputat că tolerează hibrizi imagistici, de proveniență cosmopolită, îndată ce a evidențiat aptitudinile de sincronizare ale Ninei Cassian, vădite în placheta La scara 1/1, probă a unui fertil talent de a-și modela mijloacele de expresie la nivelul liricii trecute prin filtrul celor mai noi achiziții. Înainte de a se stinge ecourile tumultului iscat, alt accident conflictual îl avea în centru pe critic, iarăși în perimetrul minat al poeziei, de astă dată pe motiv că n-ar fi sancționat de-ajuns de sever un anume evazionism, perfid strecurat în volumul Sângele popoarelor de Radu Boureanu. Admonestările administrate în ambele împrejurări puteau părea floare la ureche pe lângă "scandalul" stârnit, la scurt interval, de pledoariile deținătorului cronicii literare din „Contemporanul”: pentru calitate în nuvelistică. Ținta propusă – discreditarea schematismului, a inconsistenței procedeeului de a transplanta cazuri din realitate în narațiuni văduvite de plasticitatea transfigurărilor artistice – n-ar fi prezentat ceva neapărat

nociv dacă nu și-ar fi ales drept cal de bătaie pagini confecționate de condeieri consacrați ai „Scânteii”. Indignarea fără margini stârnită în sfere politice, printre protegitorii celor “atacați”, a făcut să se retragă nesăbuitului comentator mandatul redacțional și să fie expediat într-o zonă anonimă, unde i s-a dat răgaz să-și examineze eroarea și să reflecteze la riscurile exigențelor inoportune. Desigur, în epocă existau deznodăminte infinite mai dramatice, cu sacrificiul libertăților individuale. Dar draconismul închizitorial: tradus uneori prim măsuri abuzive, împinse până la exterminarea fizică a opozanților, nu atenuează șocul celui ostracizat numai, supus potopului de incriminări inventate și umilințe gratuite, pentru a stârpi orice urmă de independență, chiar printre fideli, potențial de aceeași parte a baricadei.

Obligat la purgatoriu, etichetat în fel și chip, cu un statut ambiguu, de tolerat, fostul promițător cronicar literar de la „Contemporanul” și-a comprimat în suflet câte dezamăgiri și nemulțumiri s-au abătut asupra sa, decis a nu permite să răzbată la suprafață, deocamdată, nici semne de orgoliu rănit, nici resemnări sterile. A consumat în sine zdruncinarea acelor convingeri și aspirații dobândite în tinerețe către demnitatea raporturilor umane, ca pe un preț minim, în

schimbul păstrării intacte a devotamentului pentru literatură. Însă, chiar asemenea țel limitat nu era ușor de satisfăcut, în condițiile degradării progresive a vieții intelectuale, subordonate brutal comandamentelor doctrinare, la rândul lor în derivă, viciate de impostură demagogică și primitivism totalitar. Trebuia un efort de abilitate și enormă persuasiune în contact cu anvergura manipulărilor colective, încât să-i poată fi evitate capcanele. Strategia adecvată se înfățișa ca o chestiune personală, dependentă de funcțiile ocupate, care solicitau mai mari ori mai mici concesii, care îngăduiau mai durabile ori mai fragile alianțe în vederea întrajutorărilor oculte. Unii învățau mai repede lecția, o aveau, poate, în sânge, alții mai târziu sau chiar deloc. Crohmălniceanu a adoptat regulile prudenței și cu ele a recuperat, treptat, terenul pierdut. Recomandarea prudenței încununa, cumva programatic, entuziastul său comentariu după apariția Moromeților și se baza – vorba eroului din roman – pe experiența ce-i permisesese să revie la postul de comentator al actualității literare. I s-au șters cu buretele „păcatele” trecutului sau erau doar capitalizate la dosar, fapt e că, la finele lui 1953, numele criticului invadea vitrinile librăriilor pe coperta unei culegeri de Cronici și articole, aprobată spre publicare ca

un semn de bunăvoință, în premieră. Era și un mod de a-l „îndatora” pe cel favorizat, de unde confruntarea cu dificile probleme de echilibristică strategică și tactică. Sumarul poartă amprenta orchestrării opțiunilor, cu chiu cu vai, între dezideratele „de sus”, obsedate, la acea oră mai ales, de vestejirea așa-zisului formalism (vezi textul Exagerarea conștientă și problemele tipicului) și propria aspirație de a pune în evidență repere stabile, un Bălcescu, un Caragiale, însuși Sadoveanu, pentru a remedia imaginea unei contemporaneități asaltate de puzderia nulităților, împinse în față prin afilierea la lozincile imperative. Servinutea de a trata cu mânuși „mlădițele” obediente regimului grevează și asupra următorului volum: Cronici literare, 1954-1956. Pășit o dată, cronicarul îi menajează vizibil pe noii nuvelişti Silviu Podină, Remus Luca, Francisc Munteanu, de a căror producție amorfă aproape că nu-și mai amintește nimeni astăzi. Câteva pagini introductive, drept memento, legitimează angajarea criticului în actualitate, dar previne asupra impedimentului, greu de ocolit, datorat, când te-ai aștepta mai puțin, susceptibilităților scriitoricești. Pe arena literară, unde lansările se produceau metodic dirijate, erau frecvente izbucnirile revendicative ale câte unui autor „lezat”, dezamăgit când nu recolta câte elogii

considera necesare în acerba cursă către obținerea favorurilor administrative. Vanitățile scandalizate ajungeau să prejudicieze funcționarea normală a criticii, la întrecere chiar cu "indicațiile" funcționarilor opaci din sistemul de supraveghere al partidului. Demonstrația de orgoliu megalomanic dezlănțuit avea s-o furnizeze Zaharia Stancu la primul Congres al scriitorilor, desfășurat între 18-23 iunie 1956. Drapat în cele mai rudimentare sloganuri ideologice, gata să ridice în slăvi, pe tonul cel mai ditirambic, realizările regimului, oratorul denunță autorităților, cu perfidă îngrijorare, oficiul critic îndeplinit de Crohmălniceanu, recurgând la joasa insinuare că a rămas prizonierul unor modele străine și ostile spiritului autohton. Avalanșa frazelor umflate, de o capricioasă principialitate, își dezvăluie în cele din urmă temeiul strictei răfuieli personale: „Nu vă plac cărțile mele! Dumneavoastră – tovarășe Crohmălniceanu – vă place Max Jacob! Să fiți sănătos, să tot citiți Max Jacob. Să scrieți cronici literare o mie de ani de acum înainte, fără să pomeniți de Descuț. Acest Descuț însă – evident, fără voia dumneavoastră – face ocolul pământului încălțat în sandale de aur”. Metafora avea să obțină o carieră uluitoare, pe fondul ascensiunii ulterioare a autorului către frânele conducerii vieții literare, când se dăduse

uitării cu totul că același ins se comportase dubios, la limita șantajului, în afacerea mizerabilului roman Oameni cu joben. Furat de retorica ranchiunoasă, Stancu pare a avea ceva de împărțit și cu bietul Urmuz, improșcat cu sarcasme agramate, după cum se năpustește, minimalizator, asupra avangardei, deși trebuia să știe că radicalismul său rudimentar dă apă la moară tendințelor restrictive, gregare, uniformizante. Se instituia un precedent păcătos, preluat cu vinovată seninătate, pe parcursul anilor, de alți confrați din „vârful” piramidei scriitoricești, dispuși să-și răzbune infatuări nesatisfăcute și care își simțeau periclitată poziția pe eșichierul privilegiilor, obținute adesea prin nedemne cochetării cu puterea temporară (exemplul frapant îl va oferi scoaterea din circulație a antologiei de poezie întocmite de N. Manolescu, măsură impusă de „scandalul” patronat de bonzi ai lirismului în acel moment, ce se considerau diminuați de criteriile antologatorului). Pentru criticul convins că merită să-și lege destinul de al literaturii epocii sale nu se derula cătuși de puțin roză viața, câtă vreme ignora „calculule” tainice ale unuia și altuia dintre acoliții nomenclaturii. Numeroase altercații între critici și scriitori, coalizați în grupări antagonice, când nu erau perfid cultivate, erau speculate și

ușurau teribil sarcina de control și tutelă obstrucționistă. Înlesnit astfel, se producea – în vara lui 1958 – un cutremur de proporții în redacțiile revistelor și ale editurilor. Intra iar în colimator Crohmălniceanu și a trebuit să se autoflageleze pentru că încercase discrete deschideri de orizont la „Viața Românească”. Public, măsurile punitive vizau abateri de la legea sacrosantă a îndrumării literaturii de către partid, dar practic s-a profitat de ocazie pentru o epurație în scopul „îmbunătățirii compoziției naționale”, într-un spațiu cultural – reviste și edituri – considerat prea aglomerat de evrei. Victimele s-au numit, atunci, Lucian Raicu, B. Elvin, Sonia Larian, Z. Ornea, Al. Sever ș.a. Pe lângă plata a nu puține polițe, un rol decisiv l-au jucat „notițele informative” provenite de la „dragii” colegi de profesie. Ițele destructive, combinațiile subterane și de coterie sunt mai complexe și mai „perverse” decât apar în panoramele documentare ale Anei Selejan, decupate în izolarea bibliotecii, cu handicapul unei distanțe în timp ce ocultează resorturile reale ale cumplitelor evenimente.

Dacă n-ai fost martorul evenimentelor, implicat mai mult sau mai puțin în desfășurarea lor, dacă n-ai, cât de cât, cunoștință de conexiunea faptelor petrecute și, mai ales, de „culisele” ce au generat și

influențat diversele luări de atitudine, este aproape imposibilă, astăzi, o apreciere exactă a responsabilităților asumate atunci. Să luăm, de pildă, ocazionala broșură publicată de Crohmălniceanu, în 1955, în colecția „Mica Bibliotecă Critică” sub titlul cam general-abstract *Despre originalitate; începe, strategic, printr-o lungă digresiune referitoare la lucrările abia încheiate ale unui congres al scriitorilor sovietici, de unde culege fel de fel de citate de ordin principial-orientativ, luări de poziție menite a vesteji „egalizările” mecanice, stereotipiile oportuniste, potrivnice afirmării individualității creatoare, talentelor și formelor artistice profund diversificate, compatibile cu „exigențele” realismului-socialist; „înarmat” cu asemenea premise, criticul se credea asigurat pentru a respinge, apoi, anume intervenție schematică, rudimentară, susținută de Sergiu Fărcășan, ideolog cu vechi state de serviciu în propaganda de partid, precum și anemica înjghebare dramatică a altui ideolog de serviciu, cum era N. Moraru. Singură punerea în discuție a acestor „corifei” partinici însemna un act de insurgență față de monopolul unicului for de îndrumare, un atentat la disciplina instaurată pe criteriul a ceea ce funcționa teribil în epocă și s-a denumit ulterior „dictatura fricii”. Forța de insinuare a factorilor inhibitori a început să*

fie radiografiată de François Furet în Trecutul unei iluzii, dar fenomenul rămâne de analizat în condițiile noastre specifice. Tocmai un soi de prudență reflexă, inculcată de atâtea nefaste „pățanii“ trecute, îl determina pe critic la „manevre“ de protecție, încât, ce da cu o mână retrăgea destul de repede cu alta, ajungând să închidă ochii și să subscrie certificate de valabilitate unor rebuturi în toată regula, ca Mitrea Cocor sau trâmbițele balade Lazăr de la Rusca și Minerii din Maramureș. Toată „echilibristica“ se înfunda undeva în exprimarea deplinului acord cu „linia“ energic trasată de un recent editorial al „Scânteii“. Vrând-nevrând, textul lui Crohmălniceanu purta amprenta distorsiunilor cauzate de manipularea generală a opiniilor. Prins în angrenajul puterii, ca într-o plasă ce-l marca teribil (iremediabil?), teoreticianul nostru, oricât de bine intenționat, avea slabe șanse de a scăpa de ceea ce un Jean-François Revel numea plastic „narcisism ideologic“ (cf. La grande parade, essai sur la survie de l'utopie socialiste, Plon, Paris, 2000). Și mai gravă se manifestă contaminarea cu virusul „dialecticei“ partinice în altă broșură, dedicată apărării realismului socialist de intruziuni inopinate. Pentru a descifra întocmai resorturile intervenției, ar trebui reconstituită pe larg ambianța tensionată a

momentului 1958. Revistele vremii stau martore și, în primul rând „Viața Românească“, unde Crohmălniceanu era redactor-șef și direct răspunzător pentru abateri de la „linia“ propagandistică a momentului. Revista s-a văzut obligată să organizeze o adevărată campanie, fiind angrenați de-a valma H. Bratu sau S. Damian, L. Raicu ori Al. Oprea și M. Novicov, pe teme-slogan enunțate prin titluri care mai de care mai sforăitoare; „Estetica sovietică și categoriile realismului socialist“, „Spiritul de partid, trăsătură fundamentală a literaturii noastre noi“, „Revizionismul contemporan și adevărata libertate morală a creatorului“. Ce-i rămânea redactorului-șef să facă? De la distanță, ne putem amuza de procedeul său de a se „blinda“ dădora cu tezele oficiale și, chipurile, să combată abaterile de la rigorile impuse, dând cuvântul copios tocmai autorilor taxați de... „revizionisti“. El are aerul că se supune directivelor exprese, chiar își pune, spășit, multă cenușă pe cap (vezi editorialul din „V.R.“ nr. 6/1958 – o prelucrare smerită a trivialului foileton din „Scânteia“ cu data de 18-19 iulie), dar, în practică, populariza prin reproducerea de ample citate pe unii dintre înverșunații opozanți ai dogmatismului impus de „sus“. I se asigura, astfel, o nesperată „reclamă“ lui Jan Kott, mult înainte de

succesul înregistrat cu Shakespeare, contemporanul nostru. Se înfățișau extrem de complicate și întortochiate manevrele pentru a sparge embargoul informațional și a deschide, cât de firav, ferestre către alte orizonturi de gândire.

Împrejurările ar putea fi abordate și altfel. Bunăoară, din perspectiva incitantei ipoteze interpretative formulate de prof. Andrei Corbea (cf. „Observatorul cultural“, nr. 47/2001). Sunt de dat deoparte numeroase straturi ale aparențelor sau circumstanțelor conjuncturale, dincolo de silnice atitudini „deghizate“, rău interpretate azi după schema maniheistă a brutalei opoziții între „rău“ și „bine“ (aut, aut), ca să se depisteze realele mecanisme de comportament și tacticile tănuite ale criticului (tainice, dar nu și izbutite totdeauna), pentru a naviga printre banchizele perfide ale schimbătoarelor indicații propagandistice. Intuițiile estetice puteau funcționa înfinit mai eficient decât „acomodările“ ideologizante. De mirare rămâne numai cum de nu se sătura să-și tot facă autocritica, forțat de forurile atotștiutoare, ca, apoi, s-o ia de la capăt. De fapt, o saturație s-a acumulat și, probabil, va fi fost determinantă în decizia târzie a destărării, decizie agravată de lehamitea atâtor inchi-zitori de ocazie, iviți în apele tulburi ale

tranziției de după decembrie '89. Nu numai o dată, a sperat salvarea din replierea într-o zonă mai puțin expusă vederii.

Oricât și-ar fi dorit să fie consecvent iluziilor cu care pornise la drum, criticul Crohmălniceanu suportă consecințele repetatelor stigmatizări și, dacă nu-și abandonează fascinația pentru actul creator, lasă altora, pentru un timp, măcar, prerogativa de a pune ordine în producția curentă, acordând prioritate obligațiilor universitare și, concomitent, studiului literaturii din perioade anterioare, în concordanță cu cerințele programei analitice. La prima vedere, s-ar părea că cel în cauză execută o mișcare de retragere, că-și caută adăpost într-o zonă liniștită, propice lucrului de perspectivă. În practică, atitudinea lui rămâne a unui pionier care reface harta teritoriilor bătătorite, cu ambiția de a trasa căi de acces nebănuite, seducătoare pentru oricine, în căutarea a noi satisfacții, intelectuale și sufletești, de un ordin superior. Întâia lui grijă a fost de a readuce în circulație valori abuziv ținute sub obrocul cenzurii: Rebreanu, Blaga, Arghezi. Rigoarea cercetărilor întreprinse s-a verificat în distribuirea de argumente apte să anuleze baremuri și reticențe oficiale adânc înrădăcinate și, mai ales, gogorița frecvent fluturată a „revizionismului“. Cu calm, a demontat

stereotipiile conținutistice, deplasând accentul analizelor pe identificarea structurilor artistice originale, diferențiate, inconfundabile. Odată atenuate tabuurile determinismelor vulgar-sociologice, a fost posibilă lărgirea repertoriului de referințe, cu proiectarea unor lumini integratoare asupra mișcării literare dintre cele două războaie, inclusiv a componentelor taxate, ani de zile, drept nocive (pe de o parte, „tradiționalismul” de tip gândirist, pe de altă parte, șocul modernist al avangardei, aberant ridiculizat de autorul lui Desculș, mai deunăzi). În prezent, aproape că par de neimaginat dificultățile întâmpinate atunci în modificarea codurilor de lectură și în stimularea unui curent optim pentru o receptare suplă, eliberată de clișee.

Implicat până peste cap în elaborarea tratatului pe întinderea a trei tomuri, profesorul de literatură recurge la o stratagemă neașteptată și anume „evadarea” în lumea filmului, unde află alte impulsuri pentru a-și menține flexibilitatea percepției critice. Dintr-o dată dezvăluie mai mult decât o inedită pasiune, o consistentă cultură cinefilă și revelatoare informații la zi asupra domeniului. De cum apare revista „Cinema”, în 1963, Crohmălniceanu semnează, număr de număr, excelente portrete-sinteză ale unora dintre monștrii sacri în materie de regie a

filmului: Andrei Tarkovski, Gopo, Federico Fellini, Bunuel, Tati, Kavalericz, William Wyler, Jean Vigo, John Ford, Rossellini, Alain Resnais, Antonioni. Dacă cineva ar avea buna inspirație să adune aceste profile între copertile unei cărți, ar rezulta un compendium de aspecte estetice lămuritor chiar pentru o mai exacta situație în context a căutărilor din ultimele decenii, pe plan literar. Pe la mijlocul anului 1966, galeria în sine a marilor figuri oarecum epuizată, se retrezește în fostul cronicar literar gustul, părelnic adormit, al dezbaterilor de actualitate, pentru care filmul oferea, slavă Domnului, materie cât și literatură. Astfel, inițiază o „cronică a cineaideilor” pe chestiuni deduse din vizionarea unor pelicule de dată recentă sau mai vechi: Unde începe și unde sfârșește animația, Impasurile filmului de anticipație, Veșnica problemă a ecranizării, Dispare filmul polițist?, Este cinematograful o artă a efemerului?, Cinematograful șoc, Filmul carbaxin, Cu cine ții, spectatorule? ș.a.m.d. Această suită de întrebări și răspunsuri va continua, cu minime pauze – în alternanță, într-un timp, cu alt dialog, pe teme teatrale, susținut prin colaborări la „Caietele Teatrului Național” (excelent „regizate” de B. Elvin). Patima filmului revenea în forță, cu tinerească febrilitate, la senectute. Mesajele sale

epistolare din Berlinul exilului de după 1992 abundă în referințe la filme de dată recentă, ca și la unele de arhivă, cu care nu avusesse prilejul a se întâlni în țară. Exulta de bucurie la fiecare nouă descoperire și se precipita s-o împărtășească interlocutorilor, de regulă mai tineri. În ordinea „descoperirilor” intra și frecventarea expozițiilor de talie europeană (la Berlin, ca și la Paris). A păstrat, până la capătul zilelor, intactă miraculoasa aviditate spirituală, capabil să-și extindă, în toate împrejurările, propriul perimetru de idei.

Orice imputări i s-ar putea aduce, Crohmălniceanu nu poate fi bănuț de indiferență ori apatie față de starea imediată a literaturii și actorii ei dinamici. Nici în timpul marilor elaborări, marginalizat din oficiu ori retras voluntar din dezbaterile curente, ochiul său n-a încetat să urmărească neliniștit deplasările de forțe, orice amenințare a precarului echilibru. Când tocmai lăsa impresia că ar fi abandonat meterezele liniei întâi și s-a mulțumit cu partea sedentară, chiar a doua zi, aproape, după ce îi apare Literatura română și expresionismul, își asuma în „Luceafărul” o rubrică fixă (inaugurată la 4 septembrie 1971), concepută indiscutabil ca o foaie de temperatură săptămânală sau un cardiograf pentru a măsura, sistematic, pulsul schimbărilor de umoare printre scriitori. Rubrica se chema Faptele și vorbele, sugerând (vizibil în

linia lui Aristarc, cel vindecat de mizantropie) tentația instalării într-un punct de observație de unde se pot emite, pe lângă fugitive judecăți estetice, aprecieri cu mai lungă bătaie morală, psihologică ori caracterologică, în dorința de a divulga vicii derivate din frazeologia zilei („vorbele”) în disonanță cu realitatea comportamentelor („faptele”). La început intră în acțiune mai mult profesorul, pândit de anume reflexe pedagogice și chiar de primejdia contaminării cu virusul retoricii standard, pe care pornise s-o stărpească. De platitudinile conformismului îl salvau intuițiile literatului, dolidora de lecturi, în măsură a-i incita fantezia, măcar din când în când, pentru a obține efecte de înzestrat prozator, ca în cazul dialogului imaginar cu umbra lui Miron Radu Paraschivescu (Ipoteză neverosimilă, „Luceafărul”, 2 octombrie 1971). Savuroasa pagină trebuie să-și fi datorat substanța sentimentului viu de recunoștință față de autorul Cântecelor țigănești, ca unul ce favorizase, cândva, debutul criticului la „Ecoul”. Există motive a presupune că relația cu M.R.P. îi va fi inspirat lui Ov.S.C. un comportament apropiat în raport cu cei mai tineri. Târziu avea să devină „tata Croh” (cum amintește Mircea Cărtărescu), adevărat mentor pentru cohorta „desanțiștilor”, însă cu mult înainte venea în întâmpinarea unui Radu Petrescu, încă student, abia îndrăznind să bată la porțile literaturii, destul de indecis asupra

eventualelor opțiuni (vezi referințe multiple în Catalogul mișcărilor mele zilnice). De fapt, ambii preopinenți manifestau ezitări, nepotriviri asupra atitudinii de adoptat în conjunctura dată. Totuși, întâlnirea i-a marcat deopotrivă, fiecare revenind asupra împrejurărilor în felul său. Criticul va găsi oportun să așeze în rame de un relief pregnant portretul mai junelui confrate de altă dată. „Cu peste zece ani în urmă, un băiat firav, foarte blond, îmi reținuse atenția la seminarii prin volumul puțin obișnuit al lecturilor sale și felul «distins» de a se exprima. Punea o notă ușor scortoasă și o eleganță vag desuetă în ținuta vestimentară; vestonul kakî și-l confecționase, probabil, dintr-o mai veche uniformă liceală, fiindcă îi era cam scurt la mâneci, dar purta «papillon» și avea mereu cămașă proaspăt spălată și călcată. M-a rugat într-o zi să-i citesc un roman pe care-l scrisese; nu îmi mai amintesc titlul, n-am să uit însă niciodată cum se înfățișa manuscrisul; o carte gata «editată», cu mijloace proprii, foile tăiate exact la mărimea în octavo, alcătuiind coale de câte 16 pagini, filele cu spațiul alb lăsat în jur și textul, fără o ștersătură, perfect cadrat după o lineatură invizibilă”! (Pâinea noastră cea de toate zilele, 1981, p. 211). Și modul de a fixa detaliile particularizante, și tenta afectivă pusă în această schiță de profil anunță filonul evocativ din Amintiri deghezate. De un tratament stimulatîv similar s-a bucurat,

tot atunci, Costache Olăreanu, în faza lui de „ucenic la clasici”. Dar câți n-au tras foloase din disponibilitatea intelectuală a lui Crohmălniceanu către dialogul spontan, neprotocolar, atât în redacțiile pe unde a trecut, cât și – mai ales – la Universitate? Flerul său în materie de a incita schimbul de opinii, perfectă onestitate în etalarea bogatei armături identice, fără a considera obligatoriu și exclusiv valabil punctul personal de vedere, au înrăurit evoluția multora din preajma sa. Cu siguranță că ar avea ce să relateze, sub acest raport, un Sami Damian sau Lucian Raicu. Însuși mecanismul gândirii criticului se modula potrivit disponibilității de a-l asculta și pe celălalt; mai toate textele din suita „Faptele și vorbele” (rubrică prelungită, cu sincope, ani de zile, la „Flacăra” păunesciană) erau, potențial, conversații imaginare cu un partener ipotetic, pe cele mai diverse subiecte, de la „sașietaatea literară” la „fascinația cuvântului”, de la „exegeză și cabalistică” la „elogiul autorilor plicticoși”. Câte un titlu de articol capătă, datorită vremii scurse, rezonanțe emblematice: „Siguranță, dar și îndoială” („Flacăra”, nr. 27/1977). Ne găseam în plină exaltare ideologică a „epocii de aur” și a clama dreptul la „îndoială” suna cel puțin ironic, însemna a lua în răspăr tapajul inviolabilelor „certitudini” trâmbițate de autorități. Departate de a intenționa, ostentativ, vreo abatere subversivă, se insinuează, totuși, un

germene de rezervă, chiar independență, față de „linia” oficial impusă. Discreția nu diminuează semnificația distanței luate tacit, iar felul de a o exterioriza, mai în glumă mai în serios, nu-i slăbea priza în rândurile auditoriului, dimpotrivă. Trebuie să fi fost aceasta tehnica infailibilă a lui Crohmălniceanu de a magnetiza atenția la Cenaclul „Junimea”, de a-și asigura un ascendent, impunându-se ca mentor atâtor remarcabile talente a căror afirmare o va ocroti din toată ființa. Preocupat să creeze condiții pentru evidențierea fiecărei individualități autentice ieșite în calea sa, criticul a obținut o neobișnuită sudură sufletească de echipă.

În chip mai general, dincolo de comportamentul comprehensiv față de junii săi emuli, chestiunea investiției „sufletești” în actele acestui extrem de „rațional” om al cărții angajează întreaga lui traiectorie în epocă. S-a bizuit pe convingeri, dar acestea nu s-au dezis de sentimente (utopii), într-un sens care l-a expus iluziilor riscante. Ultima lui mare iluzie pare să fi fost însuși exilul. Și-a dorit „refugiul” berlinez, însă a conservat intacte legăturile și a continuat să se intereseze de evoluția stărilor de fapt autohtone, inclusiv a oamenilor rămași „acasă”. Probe de fidelitate supremă erau colaborările trimise revistelor din țară, nediscriminatoriu. În prag de a pleca, cumva premonitor, îi stârnea

interesul, deși venea cu întârziere, accesul cititorului nostru la vestita descătușare a lui Panait Istrati din Spovedania unui învins. Parțial măcar, pare că îl pasiona cazul, întrucât își putea clarifica proprii frământări. Un citat, mai mult decât altele, dintre numeroasele decupaje efectuate demonstrativ, coagulează rezonanțe de similară experiență trăită în for intim: „Nevoia de dreptate este un sentiment, nicidecum o teorie. O știu astăzi, după o verificare pe scară foarte mare și mii de probe în sprijin. Cu aproape câteva excepții – câteodată mărețe, dar care nu modifică drama – toți cei care vin la revoltă prin teorie se duc odată cu teoria, la fel cu cei care vin din cauza burții sau ambiției și care se duc pe același drum. Dimpotrivă, sentimentul este forța care răscolește întreaga viață și o împarte peste tot”. Crohmălniceanu se simțea solidar cu avatarurile și, îndeosebi, cu fervoarea lui Istrati în a se disocia de impostură, de macularea fără scrupule a idealurilor justițiare, de monstruoasa castă a demagogilor, de toate calibrele și culorile.

*

În viața de toate zilele, mulți se adresau lui Crohmălniceanu pentru un sfat, o sugestie ori posibile soluții în chestiunile cele mai diferite – și nu erau lăsați să plece cu mâna

goală. Cum povestește Mariana Șora (vezi evocarea ei din volumul *Un om pentru toate dialogurile*, „Caiet cultural”, nr. 7, sub egida revistei „Realitatea evreiească”), el izbutea să fie un povătuitor excelent și un descâlcitor al ițelor până și în treburile privitoare la relații de familie. Permanenta disponibilitate a criticului de a asculta păsurile altora și de a-i consilia util a dat dreptul apropiaților să-i spună – de la o vreme – mai în glumă, mai în serios, „rabinul de la Buhuși”. Era, în felul său de a cântări alternativele pe toate fețele, un exercițiu de coerență și luciditate procedurală, conformă pregătirii ingineresti primite, dar și modalitatea de a-și etala discernământul îndelung hrănit de reflecții asupra cărților, nu numai literare, ci și de veche înțelepciune. În bagajul lecturilor sale fundamentale contau enorm Talmudul și exegeze derivate, specifice pentru spiritualitatea iudaică, în confruntări cu marile curente ale gândirii universale, clasice și moderne. Nimeni n-avea să se mire, așadar, când numele lui Ovid S. Crohmălniceanu a apărut – alături de al rabinului șef dr. Moses Rosen și al academicianului Nicolae Cajal – pe afișul simpozionului organizat, la clubul din str. Popa Soare, cu ocazia împlinirii a 850 de ani de la nașterea lui Maimonide. Dezbaterea a avut loc pe 24 martie 1985, criticului nostru revenindu-i să vorbească despre concepția filosofică a ilustrului precursor. Intervenția sa

n-a fost deloc accidentală, cum probează, în continuare, șirul constantelor colaborări la „Revista Cultului Mozaic”. Și în aceste împrejurări vădea preocuparea de a-și forma un punct propriu de vedere, pe care, apoi, să-l poată comunica, mai departe, în legătură cu exponenți reputați ai mentalității iudaice, de tipul lui Martin Buber (prin intermediul Poveștilor lui rabi Nachman) sau Elie Wiesel (în ipostază de adept și susținător al hasidismului). Ca intervențiile sale în perimetrul speculației de idei să aibă o motivație legitimată de propria experiență de viață, folosea orice prilej spre a evoca, nemijlocit, secvențe de contact cu lumea evree, depozitate înlăuntrul lui cu deosebire în anii de formație; dacă, de pildă, se angaja să schițeze profilul poetului Barbu Nemțeanu, convenea să îngăduie amintirilor din junetea sa gălățeană a ieși la suprafață, pe urmele celui evocat. S-a mai întâmplat ceva determinant în aceeași perioadă; la Paris, se produsese un spectacular boom editorial Benjamin Fondane (Fundoianu). Unele după altele, au fost reeditate scrieri ale poetului Privelistilor, mai puțin cunoscute sau, chiar, cu totul inedite, precum țesătura dramatică *Ospățul lui Balthazar* (despre care, criticul bucureștean se grăbea să refere în „Revista Cultului Mozaic” din 25 dec. 1985). Erau scrieri în cuprinsul cărora analistul putea detecta un puternic aflux de sensibilitate și meditație particulară,

de venerabilă sorginte în îndepărtatele învățături ale profeților patriarhi, asimilați prin filtrul opticilor moderne, șlefuite de un Șestov. Crohmălniceanu le-a expertizat pe fiecare în parte și a făcut din analizele respective un capitol final distinct în culegerea lui de eseuri, din 1987, Al doilea salt. Cine și-ar fi imaginat că acest titlu, robust în intenții, urma să fie ultimul pe lista lucrărilor publicate de critic în țară, înaintea unui exil decis cam precipitat, în 1992, când alegea Berlinul pentru a ieși din atmosfera locală îmbibată de confuzii și vehemente inchizitoriale deplasate, ce-l vizau, uneori, la grămadă. Totuși, nu părăsea masa de lucru și, mai ales, excepționala bibliotecă, de care atâția confrăți ori emuli, dintre studenți, au beneficiat, înainte de a mai definitiva un mic op, rezultat tocmai din cercetări întreprinse sub semnul acelor preocupări intensificate de la o vreme, în direcția aprofundării patrimoniului spiritual iudaic. Autori asupra cărora adăstase pe îndelete, la locul potrivit, în cele trei tomuri ale Literaturii române între cele două războaie mondiale, erau reluați pentru o valorificare specială a elementelor de iudaitate, insuficient puse în lumină anterior. Așa proceda, bunăoară, cu Ilarie Voronca („R.C.M.”, 15 sept. 1988) sau cu fondatorul dadaismului: „Ce a mai rămas din Samuel Rosenstock în Tristan Tzara” („R.C.M.”, 1 febr. 1989). Îi venea rândul și lui Jacques Costin, la 1 aprilie

1990 (după ocoluri prin alte zone; despre actualitatea amintirilor lui Adolf Stern sau despre zestrea paremiologică transmisă de „vestitul în Țara Românească”, Cilibi Moise). Din aproape în aproape, componentele unei perspective de ansamblu se cristalizaseră, treptat, iar criticului nu-i mai rămânea decât să înmănucheze reperele deja trasate: Evreii în mișcarea de avangardă românească (text de sinteză inserat în „Revista Cultului Mozaic”, la 1 iulie 1990). Era gata o nouă carte, de proporții rezonabile, și își aștepta doar editorul disponibil. Autorul n-a mai apucat să treacă la demersurile necesare. A vârat totul într-un plic și l-a depus pe un raft al bibliotecii, din spatele biroului său, în așteptarea unei zodii mai propice. Totuși, măcar o copie dactilografiată a intrat în circulație, printre cunoscuți, având să ajungă până în Israel, de unde va fi recuperată de sora criticului, doamna S. Lychiardopol. I se datorese mulțumiri pentru inițiativa de a repune pe tapet existența acestui manuscris și de a se preocupa, după pierderea dureroasă a unicului frate, ca măcar lucrarea lui să se „reîntoarcă” acasă, să intre, normal, în circuitul tiparului, încărcată, imprevizibil, de rezonanțe, oarecum, testamentare. Parcurgând paginile, impregnate de inteligența și apreciată sagacitate analitică a criticului, îi revine cititorului să distingă, în circumstanțele actuale, mai favorabile decât la contactul cu

restul volumelor ce alcătuiesc o substanțială operă, ce anume constituie sevă de sorginte evreiască, fecundatoare, în scrisul lui Crohmălniceanu. Era, fără îndoială, însăși această insistență a lui asupra avangardei (vizibilă din preferințele poetice etalate chiar din articolele de început, la „Revista literară”, din 1947), în măsură a traduce curiozitatea nedomolită pentru inovația artistică, refuzul șabloanelor, conservatorismului, plus permanenta febră disociativă pe fondul deciziei de a depăși îngrădirile provinciale. Deschiderea lui către celelalte zări ale lumii, transmisă intactă mai tinerilor literați din grupul Desant, se dovedea structurală și a funcționat în pofida restricțiilor întâmpinate pe parcursul prolificii sale activități, cu riscuri asumate și depășite, la limita posibilului omenesc, cu concesii provizorii, exact cât să-i asigure a răzbate, în demnitate, către scopurile superioare proprii.

GEO ȘERBAN

EVREII ÎN MIȘCAREA DE AVANGARDĂ

Prezența „compactă” a evreilor în sânul avangardei românești s-ar explica, după E. Lovinescu, prin faptul că aici, „fenomen de reacțiune postbelică”, exista ambiția să se realizeze „o artă internațională peste hotare”. În general, credea criticul, spiritul semit are aplecare către negație, iar corelatul acesteia este revoluționarismul de ordin estetic, ca și politic. Se întâlnea astfel cu G. Călinescu, care va emite despre scriitorii de origine iudaică din literatura română următoarea observație: „Ei sunt totdeauna informați, colportori de lucrurile cele mai noi, anticlasiști, moderniști, compensează inerția tradiției și o fac să se revizuiască”.

Dacă nu neapărat din motivele de mai sus, cercurile avangardiste românești au numărat într-adevăr mulți evrei printre alcătuitoarii lor: Ion Vinea a scos revista

„Contimporanul“ (1922-1932) împreună cu Marcel Iancu, companionul lui Tristan Tzara la Zürich, în Cabaretul Voltaire, unde luase naștere mișcarea Dada. B. Fundoianu, Felix Aderca, Jacques Costin, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Filip Corsa, Sandu Eliad, Sergiu Dan, Tana Qvil au avut o contribuție de seamă ca revista să reușească a deveni „organul constructivismului românesc”. Ilarie Voronca și Victor Brauner, colaboratori de asemenea la „Contimporanul”, au lansat „picto-poezia” în 75 H.P. (1924) și „Punct” (1924-1925). Redacția altei publicații avangardiste, „Integral” (1925-1928), era asigurată, pe lângă primul, de F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy și B. Fondane (Fundoianu). Ca să apară „unu” (1928-1932), Sașa Pană cheltuia o bună parte din solda lui, precum și imense resurse de energie organizatorică. Întâlnim aici, raliatelinei suprarealiste a revistei, alături de majoritatea numelor amintite înainte, încă o serie care aparțin unor scriitori și artiști evrei: Moldov, Raul Iulian, Dan Faur, Jules Perahim. În al doilea val suprarealist, situația nu se va schimba. Gherasim Luca, D. Trost, Paul Păun, Sesto Pals și Aureliu Baranga semnează un mare număr din textele pe care le vor cuprinde revista „Alge” (1930) și colecțiile Negația negației (1945), Les éditions de l'oubli (1945), Surréalisme (1945-1946) sau Infranoir (1947).

Aceasta a dat loc la nu puține atacuri antisemite. Spiritul iudaic era acuzat că-și exercită astfel opera sa predilectă de disoluție. Între avangardă și subversiunea politică se trăgea semnul egalității. „Dadaismul și suprarealismul francez – scria Nicolae Roșu, care nu obosea să denunțe câte rele a adus Judaismul în cultură – exploatează oboseala morală și sufletească a unei societăți zbuciumate de război; curentele agresiv revoluționare în artă apar ca o explozie a instinctelor primare degajate de sub controlul rațiunii; socialismul german postbelic, în mare parte militat de evrei, folosește oportunitatea unei înfrângerii pentru a dicta constituția de la Weimar, (scrisă de un evreu) și, apoi, prin spartachism, înscăunarea comunismului. În sfârșit, în ideologie și în tactică, bolșevismul rusesc este opera agitatorilor evrei. Evrei sunt Tristan Tzara și Pablo Picasso (sic!), promotorii dadaismului și cubismului”. (*Orientări în veac*, 1937).

Asemenea judecăți, întâlnite frecvent în ziarele și revistele de extrema dreaptă, reflectau o mentalitate care a făcut ca reprezentanții avangardei românești să nu aibă o viață ușoară. Căpitanul medic Al. Binder a fost nevoit să ascundă forurilor militare tot timpul cu ce se îndeletnicea sub numele de Sașa Pană, la „unu”, oficina „anarhismului poetic”. Practicarea acestuia era socotită

incompatibilă cu deținerea unui post într-o instituție de stat ca urmare, lui Eduard Marcus nu i s-a permis să mai rămână nici o clipă în Direcția Presei și Informațiilor, unde lucra, când a devenit notoriu că el este faimosul Ilarie Voronca, ale cărui versuri apăreau citate drept exemplul imagismului delirant. Către expatriere l-a împins aceeași atmosferă de ostilitate, aflată anterior la originea plecării în străinătate și a altora dintre reprezentanții avangardei, B. Fundoianu, Mihail Cosma (Claude Sernet), H. Gad, Victor Brauner, chiar și neevrei ca Brâncuși. Ei nădăjduiau să găsească în capitala Franței un climat mai receptiv față de îndrăznelile pe care și le luau. Îi fascina succesul lui Tristan Tzara; visau să câștige ca el o rapidă reputație mondială, iar traiectoria chemată să-i propulseze din tângușoarele moldovenești unde văzuseră lumina zilei, veritabile ștetl-uri, pe o orbită internațională, le-a hrănit continuu imaginația. Fundoianu lasă foarte clar să se vadă aceasta în versurile cu care-și lua rămas bun de la plaiurile natale: „Unde-i pământu-n care s-a deșteptat Columb,/prin papagali, liane și lubrice maimuțe?/mi-i silă câteodată din mei și din porumb/să bat monedă falsă pentru copii de struți.// (...) Mi-ar trebui potopul să schimbe-obrazul lumii/și focul să înjunghie statornician rău/Cădeți imperii! Iată că s-au ivit nebunii/să

strângă în poeme crâmpiele de hău”. (*Paradă. Priveliști*, 1930).

Tzara, Fondane, Voronca nu s-au rupt însă niciodată definitiv de cercurile din mijlocul cărora plecaseră. Întemeietorul dadaismului trimitea prietenului său Ion Vinea colaborări la „Contimporanul” și-l va autoriza pe Sașa Pană să-i publice *Primele poeme* („unu”, 1934). Fundoianu avea să ia interviuri scriitorilor parizieni pentru revista „Integral”, iar mai târziu, să tipărească volumul *Priveliști* în țară, unde a apărut cu un portret inedit al autorului, de Brâncuși, care ilustrase și placheta lui Voronca, *Plante și animale* (1929). Acesta din urmă a căutat să atragă atenția auditorilor radiofonici francezi asupra liricii românești moderne, așa cum și-a dat osteneala și Mihail Cosma, cumnatul său, devenit poetul Claude Sernet. *Drumețul incendiar* (1936) al lui Gellu Naum va cuprinde trei calcuri originale de Victor Brauner. Asemenea semne de fidelitate amicală reușeau să aline multe răni ale mișcării avangardiste din România.

Dacă scriitorii și artiștii evrei care practicau modernismul extremist au trezit alergii xenofobe în mediile tradiționaliste, nu e mai puțin adevărat că au găsit înțelegere și chiar sprijin la o serie de personalități cu mare autoritate intelectuală. Profesorul universitar și filosoful C. Rădulescu-Motru l-a lăsat pe Felix

Aderca să îngrijească partea literară a publicației „*Noua Revistă Română*”, unde Tristan Tzara va publica în 1915 versuri predadaiste. Tot atunci, Fundoianu a fost remarcat de Gala Galaction și chemat să colaboreze la „*Cronica*” (1915). Arghezi i-a făcut loc lui Ion Călugăru în paginile revistei „*Cugetul românesc*” (1924-1926), alături de Urmuz. E. Lovinescu, criticul cel mai de seamă al vremii, considera cubismul, dadaismul, suprarealismul consecința sincronizării literaturilor europene, curentele extremiste fiind pentru el fenomene inevitabile, pe care le accepta, chiar dacă nu-i inspirau prea mare simpatie. Dintre scriitorii de avangardă, Fundoianu, Călugăru și Voronca l-au frecventat și au colaborat la „*Sburătorul*” (1919-1922). Lovinescu vorbește de ei în *Memoriile sale* și i-a introdus în *Istoria literaturii române contemporane* (1800-1937), unde figurează și H. Bonciu și Max Blecher. Ilarie Voronca se va bucura și de aprecierile favorabile ale lui Perspessicius, care l-a tratat elogios și pe Sașa Pană. Când, împreună cu Geo Bogza, H. Bonciu a fost depus la închisoarea Văcărești, deschizându-i-se un proces de lezare a moralei publice prin romanul său *Bagaj* (1934), actul a stârnit vii proteste în lumea literară. Liviu Rebreanu a adus problema în Comitetul Societății Scriitorilor Români, unde cauza celor învinuiți

a fi „pornografi” a fost apărută de Șerban Cioculescu și Zaharia Stancu. Cu tot scandalul enorm pe care știa că avea să-l provoace, G. Călinescu nu s-a dat îndărăt să consacre, în plină epocă fascistă, ample capitole din epocala sa *Istorie a literaturii române* scriitorilor evrei, fără să ignore nici contribuția celor care aparțineau mișcării de avangardă. După Fundoianu și Călugăru, foarte prețuiți de autor, Tristan Tzara e prezentat drept inițiatorul unei inteligente farse intelectuale și sunt menționați Sașa Pană și Jacques Costin. Voronca se bucură, la rândul său, de atenția criticului, care-i recunoaște inventivitatea metaforică neobișnuită.

Tendențele avangardiste și-au făcut simțite prezența în literatura română foarte devreme, chiar cu o anume anterioritate față de alte țări. Celebrele *Pagini bizare* ale lui Urmuz fuseseră scrise înainte de 1912 și actorul G. Ciprian, care-l avusese în liceu coleg pe autorul lor, le reproducea prin cafenele, spre încântarea ascultătorilor. Tzara a început să-și publice *Primele poeme* încă din 1915. La Zürich, venea aducând cu el, pregătită gata, mașina infernală pe care o va face să explodeze acolo.

Lunga comprimare cunoscută de simbolism, aproape un deceniu (1900-1908), sub presiunea sămănătorismului și a poporanis-

mului, curentele tradiționaliste dominante în literatura română a acelor ani, explică oarecum precocitatea inițiativelor avangardiste. Când au pornit să-și croiască iarăși drum, impulsurile inovatoare aveau de înlăturat o aprigă rezistență și trebuiau să recurgă la agresivitate ca să se poată exercita. Așa a luat naștere impertinența avangardei în chiar sânul mișcării simboliste, care n-a mai urmat linia academizantă a curentului la acea dată, ci a înnodat o legătură directă cu gesturile provocatoare ale zutiștilor și decadentilor din faza lui radicală de început. O anume febră insurgentă a sufletelor crescute în micile târguri moldave și exasperate de atmosfera lor somnolentă avea să intre și ea aici. O vor aduce înși ca Tzara sau Fundoianu în rândurile simbolisților.

Și viața avangardei românești a fost mai lungă, pentru că energiile subversive, care o hrăneau, nu au găsit împrejurări prielnice unei descărcări nestânjenite, ca în alte părți. Anii '45-'47 cunosc astfel o recrudescență puternică a suprarealismului la București, atunci când el dădea semnele oboselii peste tot în lume. Dezvoltarea lui de ordin teoretic, cât și practic în România a făcut ca André Breton să vadă deplasându-se aici principalul focar al mișcării. În elaborarea de idei noi (erotismul „non-oedipian”, „negația negației”, „dialectica dialecticii”) și procedee suprarealiste inedite

(„cubomaniile”, „vaporizările”, „obiectele talisman”), D. Trost a avut un cuvânt hotărâtor. Avangarda românească s-a interesat mereu de actualitatea socială și a simțit imperios nevoia să intervină în inima ei. O revistă scoasă de Geo Bogza în 1933-1934 purta titlul semnificativ: „Viața imediată”. Când cercul „Contimporanul” a alunecat către preocupări strict artistice, „unu” l-a admonestat cu violență. Aceeași primejdie o denunța în mișcarea suprarealistă manifestul lui Gherasim Luca și D. Trost din 1945, *Dialectique de la dialectique*.

Interesul acut pe care-l vor arăta permanent avangardiștii români aspectului scandalos al realităților vremii se regăsește în gustul lor pentru reportaj. Geo Bogza va realiza, ca urmare, o fuziune extrem de originală a acestuia cu poezia și mulți o vor practica după el (Gherasim Luca, Miron Radu Paraschivescu, Paul Păun, Aurel Baranga). Avangarda l-a dat și pe „regele reporterilor”, Brunea-Fox, omul care se afla îndată acolo unde actualitatea socială era mai fierbinte.

În sfârșit, cu toate că reclama în manifestele ei: „Ritm, viteză. Baluri simultane... miliarde saxofoane, nervi de telegraf din ecuador până la poli, danțul mașinilor peste slăvi de bitum”, avangarda românească a resimțit o paradoxală atracție către natură. G. Călinescu o

semnala chiar la Tzara, unde n-ar lipsi, credea criticul, „sentimentalismul și voluptatea de mirosuri puternice și de viață rurală, tipică evreilor comprimați în ghetto-uri, pe care le va dezvolta Ilarie Voronca”. Într-o expresie și mai intensă, ele sunt proprii, desigur, și poeziei lui Fundoianu. Poate e ceva adevărat aici, deși aceeași exultanță se întâlnește și în versurile neevreilor Ion Vinea, Stephan Roll, Virgil Gheorghiu sau Constantin Nisipeanu, constituind o notă proprie literaturii române dintotdeauna, fie ea chiar avangardistă.

In toamna anului 1915, un tânăr mărunțel părăsea țara cu destinația Zürich¹, unde pleca să studieze literale și filosofia. Se numea Samuel Rosenstock, văzuse lumina zilei la Moinești, în 1896, și desfășurase până la acea dată o precoce activitatea poetică. Tipărise sub semnătura Samyro versuri de o inspirație minulesciană în „Simbolul” (1912), o revistă efemeră, pe care o scosese împreună cu

¹Destinația inițială era capitala Franței. Dar a făcut o escală la Zürich, unde s-a întâlnit cu Marcel Iancu, sosit doar cu câteva luni mai devreme și înscris, aici, la Politehnică. El l-a convins pe Tzara să i se alătore (nota editorului).

prietenii săi, Marcel Iancu și Ion Vinea, când mai purta încă uniforma Liceului “Mihai Viteazul” din București. Avea 19 ani, era curând bun de încorporare și părinții preferau să-l știe în neutra Elveție, neîndoindu-se că măcelul european va antrena inevitabil și România printre statele beligerante.

Devenit TRISTAN TZARA, tânărul declanșă peste foarte puțină vreme mișcarea Dada, care a zgâlțâit din temelii literatura și arta occidentală între 1916 și 1922. Despre acest seism intelectual cu efecte nestinse nici astăzi s-au publicat atâtea lucrări savante, încât e inutil a mai stăruia aici. Să notăm doar că ele au drept sursă principală scrierile lui Tzara, unele, ca *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (1916), *Vingt-cinq poèmes* (1918), *Le coeur à gas* (1922), *Sept manifestes dada* (1924), ajunse legendare. Autorul lor s-a aflat la originea unei vaste și energice operații de ecarisaj intelectual, în absența căreia ivirea suprarealismului n-ar fi fost cu puțință. Deși a păstrat față de el o anume distanță, Tzara i-a dăruit acestuia o operă dintre cele mai reprezentative, poemul *L'homme approximatif* (1931), unde forțele latente ale limbajului sunt eliberate și lirismul torențial ridică evenimintele vieții subiective individuale la o valoare istorică exemplară. A marcat evoluția spectacolului teatral scandalos cu tragedia în

15 acte *Mouchoir de nuages* (1924) și a definit visul experimental în eseurile care alcătuiesc volumul *Grains et issues* (1935). Avangarda îi datorează și unul dintre documentele ei teoretice capitale, *Essai sur la situation de la poésie* (1931). Participant la războiul civil din Spania și colaborator apoi al revistelor clandestine în anii Rezistenței, Tzara a ținut să fie consecvent cu sine. Și-a dat astfel toată osteneala ca poetul și omul care devenise să se identifice. Rezultatul acestei ambiții a fost o speță de lirică militantă, fără însă vreo concesie pe plan expresiv. Mostre ale ei le găsim în volumele: *Midis gagnés* (1939), *Le signe de vie* (1946), *Terre sur terre* (1946), *De mémoire d'homme* (1950) și *La face intérieure* (1953).

Tzara a murit în 1963. Către sfârșitul vieții a recăpătat gustul experiențelor ludice dadaiste, cărora *La rose et le chien* (1958) le-a împrumutat haina caligramelor, iar *Quarante chansons et déchantons* pe cea a ritornelelor populare.

Înainte plecării în străinătate, Tzara i-a lăsat lui Ion Vinea un caiet cu versuri românești, anunțând de pe atunci ce se pregătea să săvârșească. După 15 ani, aceste exerciții subversive au fost culese din publicațiile unde apăruseră între timp („*Noua Revistă Română*”, „*Chemarea*”, „*Contimporanul*”) și editate de Sașa Pană sub titlul

Primele poeme (1934). Într-o scrisoare din 17 ianuarie 1934, adresată de la Nisa îngrijitorului culegerii, Tzara îi explica pentru ce socotește că o ediție a primelor sale versuri trebuie să cuprindă numai lucrurile scrise după 1912: „Nu cred necesar – afirmă el – să figureze în această culegere poemele apărute în „*Sîmbolul*”, nu fiindcă sunt simboliste cum spui, ci fiindcă sunt – atât cât pot să-mi amintesc – efectiv lipsite de interes. Nu împlinisem încă 16 ani când le-am scris. Se vor găsi întotdeauna destui ciocli, când voi crăpa, ca să dezgroape cojile și drojdiile, dar de la aceasta până la a mă asocia de pe acum la o asemenea plăcere de prost gust, pe care sper să le-o servesc cât mai târziu posibil, mi se pare într-adevăr excesiv”.

În schimb, versurile românești de după 1912 le socotește un adevărat început și o pregătire a activității sale ulterioare. Ne izbesc imediat în poemele din „*Noua Revistă Română*”, „*Chemarea*” și manuscrisele pe care le-a scos la lumină Sașa Pană, metaforele deconcertante prin disparitatea termenilor asociați („amintire cu miros de farmacie curată”, „văi-ventuze”, păsări nemișcate pe cer, ca „urmele muștelor”), efectele disonante („viața-i tristă, dar e totuși o grădină!”, „Și infanta sau Ducesa de Braganza iar adoarme sau își pierde importanța”), prozaismele

menite a sili fluxul liric să ia brusc calea automatismelor verbale.

În special tonul blazat, neutru, subtextual ironic la adresa tuturor formelor de „scriitură poetică”, stăpânește majoritatea versurilor românești ale lui Tristan Tzara: „Trec în șiruri lungi pe stradă fete de pensionat/Și în fiecă privire-i câte o casă părintească/Cu mese bune, cu surori mai mici/Cu ghiveciuri de flori la fereastră.//Trece frigul pe coridoare când înserează/Ca un șarpe foarte lung, târându-și coada pe lespezi”. („*Duminecă*”).

Mai surprinzător apare modul de dezorganizare radicală a retoricii literare. Grație tehnicii simultaneiste, împinse foarte departe, imaginile dobândesc o independență aproape totală și vesurile tind către o existență autonomă. Substanțele secrete cu care începe să se joace Tzara devoră rapid ligamentele poemului, pregătindu-i pulverizarea viitoare:

„Trece pe stradă domnul în negru cu fetița/Bucuria cerșetorilor la înserare/Dar am acasă un Polichinelle cu clopoței/Să-mi distreze întristarea când mă-nșeli//Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru/Amintire cu miros de farmacie curată/Spune-mi, servitoare bătrână, ce era odată ca niciodată/Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să cânte cucul.” („*Vacanță în provincie*”)

Întâia poezie a lui Tristan Tzara făcea apologia fascinațiilor de o credință, a „blestemaților” care-și urmăresc cu o perseverență fanatică idealul:

„Ei merg, ei merg vâslind alene/Pe râul Vieții-atât de trist,/Și de murdar,/Ei merg, ei merg tot înainte,/Căci vecinic văd-naimea lor/Albastre zări/Și-aurore/tesute-n aur lucitor/Ei merg spre mări.../Spre mări himere.” (Pe râul vieții, „*Simbolul*”, nr. 1).

Din tot acest alegorism pueril, sub forma căruia Tzara, nutrit de lecturi simboliste, își reprezenta nonconformismul poetic, nu mai rămâne nici o urmă. O distanțare ironică față de actul liric, împinsă până la descurajarea lui, stăpânește noile sale versuri. Tzara se apucase să scrie foarte curând cu totul altfel, pentru că poemul intitulat „*Înserează*”, datat Mangalia, 1913, cuprinde nu puține îndrăzneli. Sub titlul *Soir*, el va figura tradus în volumul *De nos oiseaux* (1923), fără a diferi de celelalte piese, printre care se află și multcitata *La Chanson d'un dadaïste*. Pastelul vespéral își îngăduie o totală libertate asociativă. Dacă primul vers consemnează întoarcerea pescarilor „cu atelele apelor”, următoarele iau o hotărâtă direcție delirantă: „Împărații ies în parcuri la ora asta, care seamănă cu vechimea gravurilor”; „servitorii fac baie câinilor de vânătoare”; „lumina-și îmbracă mânuși”.

Invocarea „deschide-te, fereastră”, e însoțită de precizarea apoetică: „prin urmare”; insolentele se înmulțesc: Dumnezeu e văzut îndeplinind acte derizorii, scărmanând „lâna îndrăgostiților”, „vopsind păsările cu cerneală”, înnoind “paza de pe lună”. Gestul de invitație la dragoste ia forme bufone, deliberat antilirice:

„– Hai să prindem cărăbuși/să-i punem în cutie/– Hai la pârâu/să facem oale de lut/– Hai la fântână să te sărut/– Hai în parcul comunal...” (*Înserează*)

Aceste versuri, scrise toate înaintea plecării la Zürich, sunt, neîndoios, texte predadaiste. Chiar atunci când păstrează o anumită coerență, le stăpânește gustul frondei, identificabil în frecvențele declarații destinate să indigneze simțul moral burghez. Vacanța apare văzută ca o sumă de acte sfidătoare: „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală./Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele./Vom umbla ca agricultorii cu pălării mari de paie./O să facem baie lângă roata morii./Să ne întindem la soare fără sfială./Și-or să ne fure hainele și-o să ne latre câinele...” (*Vino cu mine la țară*)

Mai adâncă, dezordinea se anunță în intervenții urmuziene care rup, cu notații plate, prozaice, însuși *tesutul* imagistic: „Plop bătrân în dunga șanțului crescut./Desfășoară pânțele, măruntaiele./Blondă-i fata hangiului

din Hârșoveni/Câte ore mai avem? (*Cântec de război*)

Ascuns încă îndărătul proiecțiilor onirice, hazardul începe să-și aroge tot mai mult rolul de regizor suprem al actului poetic: „Am scos visul vechi din cutie cum scoți tu o pălărie/Când te gătești în haina cu mulți nasturi/Cum alegi floarea dintre buruieni/Și prietenul dintre curteni. (*Îndoieli*)

De viitoarele cântece dadaiste se apropie însă cel mai mult poezia „*Glas*”. Aici, versul de factură populară, măsurile metrice regulate și rimele fac abia mai provocatoare lucrurile absurde, relatate cu o naivă încântare: „Zid dărăpănat/Eu m-am întrebat/Astăzi că de ce/Nu s-a spânzurat/Lia, blonda Lie/Noaptea de-o frânghie.../S-ar fi legănat/Ca o pară coaptă/Și ar fi lătrat/Câinii de pe stradă/S-ar fi adunat/Lumea să o vadă/Și ar fi strigat/Vezi ca să nu cadă/...Aș fi încuiat/Lacătul la poartă/Aș fi pus o scară/Și-aș fi luat-o jos/Ca o pară coaptă/Ca o fată moartă/Și aș fi culcat-o într-un pat frumos.”

În poezia românească, pe atunci încă alarmată de ceea ce își permiteau simbolistii, asemenea versuri erau chemate să stârnească stupeoare chiar și cititorilor cu gusturi excentrice. Inaugurau însă o activitate spirituală dinamitară care, prin zguduirea provocată literaturii europene, au încurajat două decenii

inițiativele continuatorilor ei bucureșteni. Până și neînduplecatul André Breton avea să scrie despre aceasta „în rangul întâi al lucrurilor pe care Lautréamont nu le-a făcut imposibile se află poezia lui Tzara” (*Second manifeste du surréalisme*, 1930).

Unul din *Primele poeme* pomenește de „educația” pe care „părinții” o dădeau urmașilor „în provincie”, „pentru păstrarea credinței”. Cât a mai păstrat din roadele acestui efort pedagogic familial marea aventură poetică a lui Tristan Tzara? Sau, cu alte cuvinte, ce urme ale fostului Samuel Rosenstock pot fi regăsite într-însa?

Destui au avut grijă să-i amintească părintelui *dada*-ului originea semită. André Gide își începea un articol despre Tzara astfel: „Mi se spune că este un om foarte tânăr. Îmi e zugrăvit drept un ins fermecător (Marinetii, și el, era irezistibil). Mi se spune că e străin. Mi-o închipuisem îndată. Că e evreu. Era să o spun”. Alții s-au grăbit să identifice fără atâta diplomație mișcarea *dada* cu un complot al spiritului „dizolvant” iudaic împotriva civilizației ariene. Sub ocupație, delatorii de la „*Je suis partout*” făceau cunoscut Gestapoului că evreul Tzara poate fi găsit în Aix-en-Provence, unde o duce foarte bine printre coreligionarii săi, așteptându-i pe americani.

În *Primele poeme*, descoperim o imagine care folosește material biblic. Tzara scria: „Auzi cum a țâșnit deodată o romanță/ca un iepure din clăia de fân/ca apa din stâncă după ciocănitul Israelitului...” (*Hamlet*, varianta D). Tot acolo, niște versuri ne spun cum „între doi castani împovărați ca oamenii ce ies din spital/Crescu cimitirul ovreiesc – din bolovani” („*Vino cu mine la țară*”). Aceeași amintire dictează în „*La première aventure céleste de M. Antipyrine*” propoziția: „dans le cimetière israélite les tombeaux montent comme des serpents”. În „*Saut blancristal*”, dedicată lui Marcel Iancu (*Vingt-cinq poèmes*), intervine numele patriarhului Abraham.

Dar nu printre astfel de mențiuni pasagere avem șanse să-l surprindem pe Samuel Rosenstock continuând să trăiască îndărătul monoculului cu șnur și sub jobenul celui care declama în Cabaretul Voltaire.

Mult mai recomandabil e să ne îndreptăm un pic atenția către chiar deriziunea necruțătoare la care dadaismul a supus totul și toate. Bineînțeles, ar fi o enormitate să-i atribuim drept motor umorul iudaic, dar că el și-a spus aici cuvântul nu încapă îndoială. Se vede mai întâi în facultatea dadaistilor de a întoarce batjocura și asupra lor înșiși. Unul

dintre faimoasele manifeste ale lui Tristan Tzara începe astfel: „Priviți-mă bine/Sunt idiot, sunt un farsor, sunt un fumist./Priviți-mă bine! Sunt urât, fața mea e lipsită de expresie, sunt scurt./ Sunt ca voi toți”. La procesul intentat de dadaști lui Maurice Barrès, în 1920, citat ca martor, declara, exasperându-l pe André Breton: „Veți fi de acord cu mine, Doamne Președinte, că toți nu suntem decât o bandă de porci și, în consecință, micile diferențe, porci mai mari sau mai mici, n-au nici o importanță”.

Curajul autoderiziunii caracterizează umorul evreiesc, fiind propriu culturilor bătrâne, care n-au complexul inferiorității. Virulența ironiei vine să înlocuiască aici violența fizică, la care s-a renunțat, pentru că intră în categoria reacțiilor primitive, barbare. Umorul evreiesc își trage forța dintr-un scepticism universal și e, ca urmare, amar. Nu alt gust lasă și demolițiunea dadaistă prin acțiunea ei generalizată. De aceea, umorul care o prezidează a fost numit „negru”.

Tzara va interpreta mai târziu radicalismul dada-ului ca izvorât dintr-un imperativ etic, netranzaționist cu nici o formă de conjunctură istorică. Paradoxal, o sete justițiară a însoțit realmente scrisul și actele celui care-l citea pe Nietzsche în vacanțele liceale la

Moinești și-și câștigase reputația prin irspectul total, arătat valorilor de orice fel. „Dada – îi preciza Tzara lui Ribemont-Dessaignes, cu prilejul unei convorbiri – s-a născut dintr-o exigență morală, dintr-o voință implacabilă de absolut moral. Dada își propunea să elibereze omul de toate aservirile, oricare ar fi fost originea lor, economică, intelectuală, morală sau religioasă”. Această aspirație nu l-a părăsit niciodată pe Tzara și i-a interzis să acorde esteticului o prioritate asupra eticului, chiar și în exercițiul imaginației creatoare, să separe sub vreo formă poezia de acțiune. De unde și alergia lui la expresia „artă angajată”. „Nu există angajament al poetului față de ceva. Nu poate exista angajament decât față de ansamblul vieții, în măsura în care poetul recunoaște în om centrul preocupărilor sale”. Din experiența Holocaustului, Tzara extrage iarăși o învățătură morală: „S-au găsit oameni care să bage în mase compacte alți oameni în camere de gazare și cuptoare, cunoaștem acum prețul omului”. Nu greșim legând de însăși antiidolatria furioasă a *dada*-ului o pornire ancestrală, căci în depistarea închinătorilor la chipuri cioplite „noi, evreii, suntem vechi specialiști” – cum spune Levinas.

Întreaga activitate a lui Tzara poartă o marcă apăsată internaționalistă. Tânărul Samy Rosenstock s-a împăcat bine cu cercul de scriitori și artiști refugiați din diferite țări la Zürich, unde un domn Jan Ephraim a consimțit să le închirieze o sală pentru înființarea cabaretului Voltaire și organizarea primelor spectacole dadaiste. Participanții erau, ca Tristan Tzara, niște inși care nu se simțeau despărțiți de hotarele însângerate ale Europei și detestau adversitatea ucigașă instaurată între popoarele lor. Numărau printre ei nu puțini urmași ai lui Isaac Laquedem, deprinși cu pribegia: Sophie Taeuber-Arp, Meret Oppenheim, Marcel Iancu. Tzara a arătat toată viața o mare simpatie culturilor africane și oceanice. A cules, tradus și adaptat peste patruzeci de „poeme negre”, scrise în limba triburilor Kinga, Loritja, Ba-konga și Maori. Multe cuvinte împrumutate de la ele se întâlnesc în versurile sale.

După anii '50, și-a consacrat o bună parte a timpului căutării sensurilor secrete pe care le-ar cuprinde anumite opere literare și, în consecință, a zăbovit asupra „anagramelor” descoperite la Villon și Rabelais, despărțind cuvintele de înțelesul lor textual și supunându-le unor calcule matematice. Și acest tip cabalistic de lectură, efectuat cu pasiune până pe patul morții, trimite la o tradiție iudaică.

Deși din rândurile ei a ieșit însuși părintele dadaismului, mișcarea avangardistă românească s-a condus mai mult după instinct. O reală conștiință teoretică ar fi putut să i-o dea, prin pregătirea sa intelectuală, B. FUNDOIANU, dacă nu se expatria și dânsul ca Tristan Tzara. Pe numele adevărat Beniamin Wechsler, el s-a născut la Iași, în 1898. Bunicul lui a ținut mulți ani în arendă moșia Fundoiaia, din județul Neamț, de unde pseudonimul său literar.¹ Îl avea totodată drept unchi din partea mamei pe folcloristul și publicistul Moses Schwartzfeld. Fundoianu a studiat filosofia la Iași, fără să termine facultatea; avea însă lecturi întinse și e uimitor cât de informat putea să fie asupra literaturii moderne a epocii. Când nu apucase încă să termine liceul, trimitea la „Viața nouă” (1912) și „Versuri și proză” (1915) poezii proprii și traduceri din simbolistii francezi, printre care părea să-l guste mai cu seamă pe Henri de Régnier. Remarcat de Gala Galaction, semnează și în „Cronica”; dar Arghezi, pentru care nutrea o adevărată idolatrie (îi copiase cu sfințenie toate poeziile publicate prin reviste, venise pe jos până la Văcărești, unde cântărețul *Agatelor negre* se afla deținut), va face să

¹Prin părțile acelea din țară, numele de familie Fundoianu se poate întâlni frecvent (nota editorului)

sângere fără milă această dragoste. Mărturie stă relatarea întâlnirii în *Poarta neagră*: „Și miercuri, o vizită cumplită. Un tânăr cu pleoapele înnodate de o ușoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări. Fața leproasă, păr mare, unsuros, de culoare dubioasă, dat pe ceafă. Din când în când, floaca frontală se lasă pe ochi ca o perdea...” („Un vizitator de mare literatură”; *Poarta neagră*).

În 1918, Fundoianu tipărește broșura *Tăgăduința lui Petru*, o profesiune de credință simbolistă, făcută pe un ton prea emfatic ca să nu-și trădeze caracterul juvenil. Volumul pe care-l publică însă nu mult mai târziu, *Imagini și cărți din Franța* (1922), cuprinde pagini despre Baudelaire, St. Mallarmé, Rémy de Gourmont, Maurras, Fr. Jammes și André Gide, serise cu o stăpânire a subiectului și o eleganță stilistică fără cusur. Autorul vădește, de pe acum, un talent eseistic neobișnuit; oricare din aceste însemnări n-ar fi fost nelalocul lor în nici o mare revistă literară europeană. Totuși, ele avură darul să-l supere pe Lovinescu, fiindcă Fundoianu, grăbit să se sincronizeze până la identificare cu lecturile sale, lezase simțul național, afirmând că România „nu e intelectualicește decât o provincie din geografia Franței”. Tânărul eseist fu supus astfel unei aspre, dar meritate muștrări

publice. La data când publicase volumul *Imagini și cărți din Franța*, Fundoianu își câștigase o relativă notorietate prin articolele și versurile publicate în „*Însemnări literare*”, „*Sburătorul*”, „*Rampa*”; „*Flacăra*”, „*Adevărul literar și artistic*”, „*Clopotul*”, „*Cuvântul liber*”, „*Spre ziuă*”, „*Hatikva*”, „*Lumea evree*” etc. Devenise unul din exponenții mișcării noastre avangardiste, pe ai cărei principali promotori îi cunoscuse în casa lui Bogdan-Pitești. Crease, cu Armand Pascal, gruparea teatrală „*Insula*”; se număra printre colaboratorii permanenți ai „*Contimporanului*”; avea vaste proiecte artistice inovatoare. Sperând să găsească un climat mai favorabil realizării lor, pleacă în 1923 la Paris, unde se afla sora sa, care era actriță și, împreună cu soțul ei, Armand Pascal, ajunsese să facă parte din compania „*Vieux Colombier*”. O vreme, Fundoianu continuă să fie prezent în revistele noastre; „*Contimporanul*”, „*Integral*”, „*unu*”, „*Adam*” nu încetează să tipărească texte ale lui. Își alcătuiește chiar volumul *Priveliști*, care, cuprinzând majoritatea versurilor sale scrise până a pleca la Paris, va apărea în 1930, cu un portret al autorului de Brâncuși. Dar, concomitent, caută din răspuțeri să devină, sub numele de Benjamin Fondane, un literat francez. Semnează astfel recenzii la rubrica „*Philosophie vivante*” a lunarului marsiliez,

„Cahiers du Sud”, unde publică și două interesante eseuri: *Le Poète et le schizophrène* și *La conscience honteuse du poète*. Ca să-și câștige însă existența, e nevoit să accepte tot felul de slujbe precare. Salariat al întreprinderii cinematografice Paramount, încearcă fără succes să propună subiecte pentru realizarea unor filme de avangardă (*Trois scenarii. Cinépoèmes*, 1928). Câtva timp, a fost secretarul lui Jules Gaultier, filosoful bovarismului și așa l-a cunoscut pe Léon Șestov, al cărui discipol credincios a devenit. Nihilismul existențialist al faimosului gânditor rus va sta, ca urmare, și în centrul eseisticii, totuși, foarte personale, și plină de idei scriptoare, a poetului: *Martin Heidegger sur les roues de Dostoiewski* (1932), *Rimbaud le voyou* (1933), *La Conscience malheureuse* (1936), *Faux-traité d'esthétique* (1938). Dacă aceasta a trezit oarecare interes, în schimb lirica sa în limba franceză – *Ulysse* (1933), *Titanic* (1937) – a rămas fără ecou.

Fundoianu a avut o soartă nefericită. Combatant în ultimul război mondial, a căzut prizonier, a evadat, a fost prins din nou, eliberat după armistițiu, ca să fie arestat de Gestapo, cu puțin înaintea victoriei aliaților, expedit la Auschwitz și apoi la Birkenau, unde a luat drumul sinistrelor cuptoare naziste. Două din manuscrisele sale, eseul *Baudelaire*

et l'Expérience du gouffre (1947) și poemul „*L'Exode Super Flumina Babylonis*” (1965), au fost publicate postum.

Fiindcă erau inspirate de un univers rustic, critica s-a grăbit să catalogheze „priveștiile” lui Fundoianu drept „jammes”-iene, dar se înșela asupra adevăratei lor naturi. Autorul, parcă presimțind o asemenea eroare, își deschidea volumul cu „câteva cuvinte pădurețe”, menite să prevină confuzia. „Poezia aceasta – preciza Fundoianu – s-a născut în 1917, pe vremea războiului, într-o mică Moldovă cât o nucă, într-o febră de creștere, de distrugere. Nimic din ceea ce constituie *materia primă* a acestui lirism nu mai există în realitate. Poetul privea pe după geamuri curgând armatele cenușii și tobele bătând a moarte; el închipuia un univers pacific, în care *crea, inventa* astăzi privești de arătură, mâine exaltare mistică a morții în pâine. Scuza poeziei lui descriptive stă înainte de toate în faptul că descripția lui nu avea un model real, ci năștea din negura minții, ca o protestare intimă împotriva peisagiului mecanic, de gloanțe, de sârmă ghimpată, de tancuri”. Ni se oferă, așadar – cum suntem avertizați – niște *viziuni* impuse realității înconjurătoare de forța unei imaginații poetice dictatoriale. „Natura – adaugă Fundoianu – apărea ridicată la o potență mai mare ca imaginea ei normală, ca o

supapă prin zidul de foc, când supapa adevărată era însuși focul. Simptom de nevroză? romantism? Pământul era amestecat cu fier, cu foc și așchii de sticlă, arătura era un obicei pierdut, boul, un mit vetust, baliga, o vegetație necunoscută. În timp ce Dada exploda aiurea și masacrul civil începea pe străzi, poetul răsfrângea lumea cu capul întors de scârbă.”

Dar acest impuls de a opune mecanicii nebune a carnagiului mondial, tehnicității distructive, forțele vieții, acțiunea lor stihială, natura ultragiată cu sevele în revulsie, „sufletul” firii care se ridică împotriva imperiului mașinilor, le-a fost propriu în special expresioniștilor. Desele referințe franceze ale poetului au încurcat lucrurile. Ca viziune artistică, Fundoianu e mult mai aproape de Chagall sau Soutine, și prin aceasta de poeții expresioniști, decât de Francis Jammes. În ciuda aparentului lor bucolism, *Priveliștile* comunică o neliniște adâncă și secretă. E cântată nu natura, ci „sufletul” ei demonic nevăzut. G. Călinescu subliniază că Fundoianu „desconsideră tabloul și exaltă simțurile care apropie pe om de viața lăuntrică a Creației, mirosul, pipăitul”, sub „tradiționalismul” lui „simbolist” ascunzându-se „un panteism olfactiv și tactil, o îmbătare de exalațiile vitale”. La el natura își face cunoscută prezența

pe această cale năvalnică: „În târg – scrie Fundoianu –, miroase a ploaie, a toamnă și a fân./Vântul nisip aduce fierbinte în plămân,/și fetele așteaptă, în ulița murdară,/tăcerea care cade în fiecare seară,/și factorul cu gluga pe cap, greoi și surd./Căruțe fugărite de ploaie au trecut,/și liniștea în lucruri, de mult, mucegăiește...” (*Herța*, I) Expresionistă e reprezentarea naturii într-o permanentă explozie de vitalitate elementară, agresivă. Nestăpânite seve agreste țâșnesc din toate părțile. O lume frustă, indiferentă la opera civilizației, tinde mereu să invadeze târgul, excrescență mizerabilă în mijlocul ogoarelor și pășunilor eterne. Vacile calcă asfaltul ud, acoperă ulițele cu baliga lor, boii își freacă de stâlpii telegrafici „somnul neisprăvit”, „porcii mănâncă iarba prin șinele de fier”, ploaia „stinge fanarele cu gaz”, desfundă străzile; gardurile sunt năpădite de urzici; „pământul iese-n față, se strecoară/crește-n spărturi, se cațără pe zid/și gras, se-ntinde pentru-a doua oară/peste asfaltul biruit” (*Provincie*, III). Erupția neîncetată de vitalitate a naturii îl fascinează pe poet, care o proiectează în pânze halucinante, à la Kokoschka. Cirezile aduc din șesuri, seara, pustiul și întunericul. „Cu ochii roșii, cuprins de spaimă, târgul muge” ca și vitele. Naturismul lui Fundoianu e întronare de anarhie elementară în univers. Totul urmează

să se recufunde în mълul primordial, sub averse nesfârșite. „Șoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi,/Trec porcii cei cu suflet de baltă, spre noroi,/trec porci urăți să doarmă stupid într-o băltoacă –/ca haosul pe lume din nou să se desfacă...” (Herța, V). Călmul bucolic al naturii e numai aparent. Îndărătul elementelor, poetul, ca și Heym, distinge stihiiile la pândă, „figura nevăzută, teribilă a forții” (Herța, VII). Prin universul agrest, a cărui vigoare invincibilă o celebrează, Fundoianu caută o contopire reconfortantă cu însuși principiul vieții. De aceea, vrea să umble pe ploaie desculț, spre a participa nemijlocit la primenirea firii. Actul capătă dimensiuni de ritual și se transformă într-o „rugă simplă”, invocare patetică, panteistă, a unui duh capabil să regenereze tot ce există: „...Ploaie – zice Fundoianu – spală pământul de baliga cuminte/cruță pământul, ploaie, de uraganul rău, –/bun, în deșertul mării, setoșilor de umblet,/umflă sămânța bine și fă-o să plesnească”. (Rugă simplă). Cu aceeași voluptate extatică de a se topi în marele clocot universal, împărțășind soarta ierburilor, a plantelor și a fructelor, Fundoianu trăiește miracolul înmagazinării luminii și sevelor pământului, pe care, ca roadele naturii le simte umplându-l: „A spart în mine toată podgoria cu strugurii?/Au spart în mine toate butoaiele cu

vin?/Dacă n-aș ști că-i toamnă, aș crede că sunt plin/pe coajă cu puroiul din bubele de muguri...” (Romanța, II), iar în altă parte scrie: „...Și e lumina care poate să cadă jos,.../coace-mă bine, Doamne, în câmp ca pe-un harbuz/și sparge-mă, în toamna aceasta, care vine.” (Alte priveliști, III) Viziunea stihială a naturii la Fundoianu se lasă recunoscută foarte bine în poemul intitulat: *Ce simplu...* Aici, totul începe cu descriția unui tablou de toamnă. Dar,/pe neașteptate, fața bucolică a naturii, ca la Heym și Trakl, capătă schimonoselile expresioniste, lăsându-ne să ghicim îndărătul ei o înclăstare de forțe supraomenești. Trecerea are loc prin câteva reflecții asupra existenței cu prilejul unei înmormântări, gânduri inițial anodine, menite însă a împinge repede tabloul idilic către o viziune terifiantă: „...Ca totdeauna, viața-i cu garduri și cu porci,/cu vișini și neveste care au țâța scacă./ În anotimp, simți pasul lui Dumnezeu cum calcă/și numără pe mână câștigul din fâneci:/mălai e pentru oameni și mei pentru stigleți./Cirezi halucinate mugesc pe după vie;/femei goale, în lanuri, au pielea pământie,/și ai putea pământul în pielea lor să-l ai./Un popă – poate Naiba – cu mintea spre mălai/ peste sicriu cu brațul întins blagoslovește./Din curba lui, pământul s-a-ntins, se umflă, crește/și cheamă către dânsul oamenii de noroi./Și oamenii se culcă cu sufletu-n

noroi./il scuipă, îl sărută, îl blastă, îl iartă
-/și bulgării de noapte se prăbușesc pe
moartă." (*Ce simplu...*) Această imagine a unui
univers misterios și teribil, care începe de la
bariera târgului, trădează și anumite atavisme
sufletești. Fundoianu păstrează în minte
amintirea ghetto-ului ancestral. De aici,
fascinația pe care o exercită asupra sa natura
frustă, comunicându-i un sentiment exaltant al
libertății, o beție vitală, și intimidându-l,
totodată, prin forță și elementaritate. Nepot de
arendaș, poetul a crescut la țară și a văzut cu
proprii săi ochi – cum spune E. Lovinescu –
„stalactita laptelui, prelungită lichid din ugerul
vacii, până în fundul șistarului, și bălegarul
fumezând al bouului laborios”. Totodată, asista
acasă în fiecare vineri seara la un ritual ciudat.
Înainte de cele șapte brațe ale sfeșnicilor sacre,
cu filacterele pe frunte, bunicul și părintele se
rugau într-o limbă necunoscută, evocau
meleaguri îndepărtate, o existență milenară și
rătăcitoare. Întâlnirea stranie a descendentului
unui neam foarte bătrân, înghesuit de secole în
ulițele fără soare ale ghetto-ului, cu o lume
rustică perfect adaptată naturii, Fundoianu o
fixează magistral; regăsim astfel, nu o dată, în
versurile lui atât uimirea, cât și febra
chagalliană: „...Seara, un murmur negru
creștea din sinagogi;/Cereau desigur – altfel ai
fi voit să rogi –/ca să-i ferească Cerul cum le-a

ferit strămoșii/de panica adusă din câmpurile
roșii./Deodată, după geamuri se aprindeau
făclii;/o umbră liniștită intra în prăvălii/prin
ușile-ncuiate și s-așeza la masă./Tăcerea de
salină încremenea în casă/și-n sloiul nopții
jgheabul ogrăzii adăpa./Bunicul între flăcări de
sfeșnic se ruga:/Să-mi cadă dreapta, limba să
se usuce-n mine,/de te-oi lua vreodată-n deșert,
Ierusalime!/Tavanul plin cu îngeri de ghips
urca în cer;/ce foc în sfeșnicarul obloanelor de
fier;/un suflu-n viscolire se limpezișe parcă,/și
casa, clătinată în noapte ca o barcă,/se desprin-
dea din strada târgului și plutea./Somnul, ca un
paharnic, fără oprire bea/și nu mai știu cu cine
vorbea bunicul. Nime/nu asculta cum dânsul
plângea din adâncime/și-amesteca în capul
nepotului său tâmp/ruga din casa scundă cu
mugetul din câmp.” (*Herța*, VI). Doar cineva
care păstrează foarte vie amintirea ghetto-ului
și are, primul printre ai săi, prilejul să calce cu
tălpile goale pământul reavăn, să doarmă în
fân, sau să guste laptele proaspăt muls, poate
trăi exaltarea simțurilor lui Fundoianu. Acesta
capătă o pornire frenetică de a se îmbăta cu
licorile vieții elementare și de a scrie: „În
desprimăvărarea de-nceput,/sufletul meu e ud
de atâta soare,/ca un harbuș de vară
ne-nceput,/cu miezul plin de sămburi și
răcoare.//Aș vrea să sparg ferestrele din
trup,/pleoapă rece pe privirea-nchisă/să se

așeze-n mine ca-ntr-un stup/soarele blond cu miros de melisă." (*Alte privești*, II). Nu gustul descriptiv stăpânește tablourile lui Fundoianu, ci un imbold violent de a căuta prin ele comunicarea cu puterile „originare” ale existenței, cu „haosul primordial”, cu „zeama vie” din lucruri, cum recunoaște poetul însuși, spunând: „Natură ne-ncepută și noapte ne-ncepută/lasă să-ți culc în pene sufletul meu bătrân...” (*Herța*, III). Exuberanța vitalistă vine aici să spargă „plictisul” simbolist pe care îl distilează universul târgului de provincie. Din „urâtul” lui are sentimentul că reușește să se smulgă acest suflet schilodit, lăsându-se invadat de elementaritate, și exclamând: „Ovreei vând prin semne la tarabe/dorinți și ustensile de voiaj./Rachela, cât ți-s pulpele de slabe! Hai să plecăm afară din oraș...” (*Alte privești*, II), fiindcă Fundoianu e totodată și poetul ulitelor noroioase cu fanare chioare, al interioarelor vetuste și liniștii care „mușcăiește” peste tot, al vremii adormite „în jilț” bătrânește. Chemarea aventurii traversează bucolica *Priveștilor*; un dor surd de ducă umflă ca o hulă aceste peisaje câmpenești. Vorbind de vaci și trifoi, Fundoianu nu uită să amintească vapoarele „ce pleacă spre New York” și bancurile „unde oceanul a descărcat ciolane”. Poemul „*Paradă*” evocă direct momentul mult așteptat, când, rupându-și otgoanele de amaraj, corabia lui Rimbaud

pornește în larg spre a gusta beția spațiilor virgine: „Aiurea! Hai aiurea! sufletul meu urât,/din care-au mușcat ploaia, și timpul, și omida/ca dintr-un măr, cu găuri în carne, ca un rât -/ar vrea să întâlnească grădina ta, Armida.//Ar vrea alte cuvinte, alte fecundități,/alți oameni și alți idoli! Sufletul meu de pâslă/din pietre să-și cioplească ar vrea divinități./să-mpingă și să taie mișcarea ca o vâslă.//Unde-i pământu-n care s-a deșteptat Columb./prin papagali, liane și lubrice maimuțe?/Mi-i silă câteodată din mei și din porumb/să bat monedă falsă pentru copii de struți...”

Încheiat chiar pe un vers din *Le Bateau ivre*, poemul devine o interogație dramatică la început de alt drum, căci Fundoianu spune: „Poate-am greșit, Părinte, când ți-am cântat natura/cuminte și curată ca-n paradisul vechi;/erau în mine forța, schimbarea, setea, ura/și sângele în mine mă trage de urechi.//Era în mine ceea ce sparge ca să nască/în mine-un demon care ședea pe continent/cu-o față care plânge și una care cascade -/în mine năzuința de-a deveni dement.//Închis în amintire ca-ntr-o obscură strofă/în vidul unde steaguri de ideale-mpung/te-aștept să vii, trompetă de spaimă, Catastrofă -/sărut urcând în ochii oceanelor, prelung.”

Poezia aceasta – pretindea Fundoianu – ar ilustra un crez „constructivist”, fiindcă „nu

din imagini se încheia, nici din emoții, ci din volume, din suprafețe potrivite, din conjugări de contacte precise, din ponderi măsurabile". Mai curând însă tablourile suferă o intensificare expresionistă a sentimentelor care-l stăpânesc pe poet. Contururile ființelor și lucrurilor sunt supuse deformărilor unei secrete convulsii generale; culorile strigă, perspectiva centrală e spartă și planurile observației se întretaie cu o violență explozivă; peste o vacă și un taur, împerecheați în pustietatea peisajului nocturn, luna aruncă „o pată albă”, și animalele speriate mugesc spre ea „lung și tâmp”; târgul privește terorizat cum crește „panica” din „câmpurile roșii”; lumina „sălbatică și rea” „înjunghie” ca un „cuțit de foc”, „lucrurile curg”; cocoșii țipă pe „bolovani de soare”; boii au „ochiul de sticlă”, „gâtul strâmb”; casa se desprinde din uliță și plutește prin văzduh. Pe alocuri, intervine și tehnica simultaneistă, gata să îmbrățișeze în enumerări rapide orizonturi vaste, planetare. „După ploaie”, „pământul” e deșteptat „de cântecul stâlpilor de telegraf cu degetele în continente./de larma iarmarocelor din buzunare de provincii./de hergheliile de cai iuți și fără slujbă, din stepe./de sapa căutătorilor de aur în Camerun./de biela locomotivelor, de manivela orgelor/de revolta oglinzilor care sporește în Sud./de masacrele civile pe covoarele libertății...” (După diluviu).

După 1923, preciza Fundoianu în aceleași *Câteva Cuvinte Pădurețe*, de introducere la *Privești* sale, urma autorului lor „se pierde prin continent”. Într-adevăr, volumul *Ulysse*, sub obsesia blestemului care urmărește existența veșnic rătăcitoare, pe toate drumurile globului, a poporului evreu, își va extrage lirismul amar din astfel de întrebări patetice: „Où allez-vous, mes frères/voyous, banqueroutiers et dresseurs de serpents/joueurs de bêtises solaires/votre sang fouette mon sang, votre paupière me soulève/vous chevauchez la nuit des temps/vous êtes ma soif permanente/je vous ai vu quittant les poches des provinces/avec, pour tout passe, une conjonctivite/les pogroms de Russie vous avaient chassé hors de villes/vous n'aviez que votre vie dans les valises/pauvres juifs qui ramiez sur une mer de sang” (*Ulysse*, IX).

Cântărețul *Priveștilor* devine în versurile lui franceze („*Ulysse*” (1933), „*Titanic*” (1937), „*L'Exode*”, „*Super Flumina Babylonis*” (1965) pe care le reproduce, toate, volumul retrospectiv, *Le mal des fantômes* (1990)) un poet al mizeriei metropolitane internaționale. Rareori a fost evocată cu atâta intimă experiență o lume a existenței provizorii: punți de clasa a treia pe marile pacheboturi încărcate cu emigranți, convoaie lungi umane trecând prin nesfârșite controale

vamale, sub ochii diferitelor poliții, camere sordide în hoteluri ieftine portuare, cartiere muncitorești insalubre, cărciumi, aziluri, bordeluri, spitale. Fundoianu renunță la orice insistență descriptivă: schițele lui fumurii, fantomatice, mizează doar pe sugestia căte unui amănunt definitoriu: e prea bine cunoscut ca să mai fie nevoie de vreo stăruință, ajunge doar menționarea mărcii categoriale. De pildă: „Trains vaseux des banlieues”, „affiches tristes”, „murs où l'on pisse”, „bouches de métros avalant les passants sans défense”, „plaintes des marchands d'habits”, „ronflement régulier des tuyaux de vidange”, „nuit pleine de chansons d'ivrognes”, „lavabos aigris par les vomissements”.

Simbolurile liricii acesteia sunt tot atât de dezolante: naufragiul („Titanic”), exodul („*Super Flumina Babylonis*”); dacă inițial s-a identificat cu Ulysse, care totuși a revenit acasă, în Ithaca, poetul sfârșește prin a-și semna versurile Isaac Lacquedem (numele jidovului rătăcitor, condamnat să nu stea locului niciodată).

Amplul oratoriu, „*L'Exode*”, „*Super Flumina Babylonis*”, poetul l-a compus, în cea mai mare parte, prin 1934. Reluând textul spre sfârșitul războiului, când trăia ascuns, s-a speriat singur cu cât dar atavic al profeției vestise viitorul. A simțit, prin urmare, nevoia

să adauge poemului doar o „*Prefață în proză*” și un „*Intermediu*”: restul era spus.

Le Mal des Fantômes a fost scris între 1942 și 1943; dimensiunea vizionară e și aici cutremurătoare, la fel ca în versurile care alcătuiesc ultima parte a volumului (*Au Temps du Poème et Poèmes épars*).

Toate aceste pagini nu le putem citi azi fără înfiorare, constatând cât de fidel anunță ele un destin tragic care se va împlini întocmai. Simplă presimțire? Pregnanța fantastică a viziunilor dezmente o atare ipoteză liniștitoare. Fondane își descrie nu numai moartea apropiată, dar și forma ei sinistră, umilitoare, supliciu crâncen, anonim, la care va fi osândit fără scăpare, laolaltă cu un neam întreg:

„Choeur”.

„Et quelle chanson chanterais-je sur une terre étrangère?/Et chanterais-je ici la chanson de Sion/parmi des hommes étrangères?/Car nous sommes étrangers les uns parmi les autres/notre langue n'est pas pareille/quand même il n'y aurait qu'une seule langue au monde/qu'un seul mot dans le monde. / - Je parle: qui est là pour m'entendre? / Je pleure: qui a pitié? Bête qu'on mène à l'abattoir / ne fais pas l'innocente!” (...)

„Pas même seul. Des tas de seuls” – strigase cândva în *Ulysse*, își amintește Fondane. Și descoperă (sumbră revelație, că-i

dictează unul din cele mai mișcătoare poeme care compun ciclul *Le Mal des Fantômes*:

„Des tas!“ Je les ai vus. J'étais du nombre! / Que d'ombres! J'en etais. Nous attendions – / nous attendons encore la fin du monde. // „Des tas de seuls!“ Chacun sur son ballot/ assis, colis perdu, une monade – / et cependant figure d'un ballet // mystérieux, mobile, monotone / d'Iphigénies en marche vers l'autel...

Și alte versuri din același ciclu anunță cu o clarviziune înspăimântătoare Holocaustul:

.....Ça nous connaît l'Histoire! / Femmes enceintes; / vieillards; malades; gosses scrofuleux. // Sans rêve, sans espoir – Dociles briques, / vils matériaux placés dans le milieu / de cette histoire qui se fait... Cynique! // – cynique Histoire! Eux – les conquérants! / Et nous – les égorgés!...”

Prefața, adăugată *Exodului*, aduce în plus doar câteva mărunte detalii realiste la ceea ce nenumărate versuri ale lui Fondane prooro-ciseră cu zece ani înainte. Pomind să le spună oamenilor că vocea pe care urmează să o asculte aparține unei ființe asemenea lor, revine asupra afirmației într-o răsucire crispată a memoriei și scrie:

„Et pourtant, non! / Je n'étais pas un homme comme vous. / Vous n'êtes pas nés sur les routes, / personne n'a jeté à l'égout vos

petits – / comme des chats encore sans yeux, / vous n'avez pas erré de cité en cité / traqués par les polices, vous n'avez pas connu les désastres à l'aube, / les wagons de bestiaux / et le sanglot amer de l'humiliation, / accusés d'un délit que vous n'avez pas fait, / d'un meurtre dont il manque encore le cadavre, / changeant de nom et de visage, / pour ne pas emporter un nom qu'on a hué, / un visage qui avait servi à tout le monde / de crachoir!”

De „răul fantomelor“ este bântuit Fondane însuși. Cuvântul revine cu frecvență alarmantă în versurile lui, denumeste o particularitate definitorie a universului său poetic, constituit din reminiscențe palpătoare, incerte, gata să se risipească îndată, luând drumul neantului. Atingem astfel însuși nervul liricii spre care a evoluat Fundoianu. Ea este rodul unei existențe desfășurate sub o experiență etnică și personală, proiectând o dramă istorică feroasă în plan metafizic. Conform convingerilor sale filosofice (*La Conscience Tragique*), moartea reprezintă un scandal existențial, un *absurdum* pe care numai o jalnică lașitate îl poate pune în paranteză. Viața îi apare, în consecință, poetului ca o eroziune neîntreruptă a existentului. Totul se destramă, devine amintire, mereu mai ștearsă, o defilare de fantome.

Fondane face să fie auzită nota cea mai personală a liricii sale franceze în scurtele cantilene elegiace, cu un astfel de motiv tragic, obsedant. Versul se strânge în el însuși, contractat parcă de o rară crispăre lăuntrică. Față de clamoarea despletită din *Ulysse* și *Titanic*, în ciclurile ulterioare răsar tot mai des formele prozodice fixe, rimele savante, interioare și asonantice, refrenele, preocuparea de muzică. E un fel de plâns reținut și melodios, cu ecou prelungit, chiar atunci când a încetat să se audă. Sonurile incantatorii rimbaldiene din versurile ultime („*Chanson de la plus haute tour*“, „*l'Eternité*“, „*Age d'or*“ etc.) ne revin în ureche, convocate de o dragoste veche și niciodată trădată: „*Ont-ils existé? / Bulles de langage / D'eux, il n'est resté / que ce pur otage... / ... de l'âme trop pleine / le vers sonne creux / Paris et Hélène / Tristan et Yseut*“. (*Tristan et Yseut*).

Lirica franceză a lui Fundoianu se hrănește, în ultimă instanță, din tensiunea dureroasă, torturantă, între o dorință de dăruire tumultoasă și neputința realizării ei. Poetul e o natură generoasă, expansivă, convinsă, pe cale reflexivă de ideea incomunicabilității umane. Neconținut, un val de compasiune fraternală îl poartă imperios către semenii săi, ca apoi să-l tragă repede îndărăt. Lumea refuză permanent

să capete pentru eternul exilat consistență: fantomatică, ea îi fuge mereu printre degete.

Eric A. Freedman a publicat în 1985 o piesă aflată în manuscrisele poetului, *Le Festin de Balthasar*, și aceasta constituie o adevărată revelație. Deși a fost încheiată în 1932, uimește prin noutatea facturii, anticipând teatrul absurd postbelic, și prin tragismul grandios, care o așează fără să plătească alături de *Le Roi se meurt*, al lui Eugen Ionescu. Mai surprinzător e că o versiune românească a piesei, datată oct. Iași, 1922, se află în Biblioteca *Jean Doucet*. Manuscrisul francez prezintă modificări importante, dar substanța poemului dramatic, subintitulat „autosacramental“, după Calderon probabil, care a scris o *La Cena del Roy Baltazar*, cu trei secole înainte, există chiar în primul text.

Fundoianu manifestase interes pentru scenă încă de pe când era foarte tânăr. Adolescent fiind, la Iași, publicase în revista *Hatikvah* o traducere din dramaturgul idișist Rosenfeld, precum și o versiune românească a dramei *Ahasverus* de olandezul Herman Heifermans. Companiei dramatice *Insula*, i-a furnizat o tălmăcire a comediei *Le Médecin volant* de Molière; a avut, sigur o contribuție esențială la elaborarea programului grupării. Pe Copeau, — ale cărui cuvinte: „*Pour l'oeuvre nouvelle qu'on nous laisse un tréteau nu*“,

Insula le alesese drept deviză – Fundoianu îl cita ca principală autoritate scenică și în „Rampa”. La această foarte răspândită publicație teatrală a colaborat asiduu, scriind despre *Tartuffe*, *Hamlet*, *Faust*, *Gabriel Borkman*, *Strigoii* sau *Monna Vanna*.

Tăgăduința lui Petru, volumul său de debut, o apărare a simbolismului, este practic un poem dramatic, croit după modelul școlii pentru care pleda. Asemenea recitative pe mai multe voci, cu personaje de inspirație livrescă, le plăcuse să scrie și câtorva dintre autorii preferați ai lui Fundoianu, Mallarmé (*Hérodiade*), Claudel (*Protée*), sau Gide (*Saul*, *Oedipe*, *Perséphone*). Poetul pare să fi nutrit, încă din 1920, ideea unei opere dramatice inspirate de episodul biblic, care îl are ca principal erou pe ultimul rege babilonian. Atunci, publicase în „Lumea evree”, an II, nr. 15-16, *Monologul lui Baltazar*, preluat integral de textul piesei (versiunea românească), terminată peste doi ani.

După *Biblie*, Nabucodonosor ar fi luat vasele sacre ale lui Savaot, atunci când a dărâmat Templul și i-a dus pe evrei în robia babiloniană. Hotărârea lui de a bea din ele, divinitatea o sancționează drastic, înainte ca nelegiuirea să se fi comis. Temutul cuceritor cade în patru labe și ajunge să pască iarbă la fel ca vitele. Comprimând timpul, *Biblia* face din Baltazar fiul lui Nabucodonosor și-i atribuie

aceeași pornire sacrilegă. Regele dă un festin, unde el și țitoarele sale folosesc vasele Domnului; atunci, apare o mână care scrie cu degetul pe un perete al palatului sentința fatidică, MANE TEKEL PHARES, adică NUMĂRAT CÂNTĂRIT ÎMPĂRȚIT. Cuvintele, îi tălmăcește profetul Daniel regelui Baltazar, vestesc sfârșitul împărăției sale. În chiar noaptea aceea, regele e omorât și perșii ocupă capitala. Cronicile relatează că, într-adevăr, ultimul descendent al dinastiei domnitoare chaldee, Bal-Sar-Ussur, a fost ucis atunci când mezii au intrat în Babilon.

Poemul dramatic al lui Fundoianu se oprește asupra mobilurilor actului profanator. Nu e la mijloc vorba doar de o ambiție nemăsurată a regelui; în dorința lui Baltazar, Fundoianu descifrează o aspirație spre transgresarea limitelor umanului, nu alta decât a supraomului nietzscheean. Personajul e obsedat de acela care l-a azvârlit, când a vrut, în rândul dobitoacelor pe tatăl său, marele rege, și inspiră atâta evlavie iudeilor încât Daniel nu cutează nici măcar să-i rostească numele. Nevoia de a comunica într-un fel cu Savaot, fie chiar căzând victimă răzbnării sale, capătă pentru Baltazar o urgență superioară stăvilirii invaziei inamice sau potolirii poporului răsculat, deși amândouă primejdiile amenință însăși existența imperiului. Provo-

care a divinității devine aici o experiență existențială decisivă. Ea se confundă cu moartea, în versiunea românească.

Auto-sacramentalul dezvoltă această pornire interioară a lui Baltazar până la o revoltă metafizică. Regele străbate o criză religioasă autentică, vrea să trăiască un miracol care să răstoarne evidențele, în spiritul filosofiei șestoviene. Tot ce face Baltazar urmărește să-l scoată din muțenie pe Iehova, să obțină cel mai mic semn de la el, chiar nimicitor. Ambiția supraomului nietzscheean cunoaște astfel o răsucire monstruoasă, satanică, nihilistă prin amoralismul total în care cade. Înrudit cu Kirilov din *Posedații*, eroul piesei e un personaj camusian, anticipându-i pe Caligula și pe toți urmașii săi moderni, exponenții demenței diabolice totalitare.

În *Le Festin de Balthazar*, spre stupoarea protagonistului, după săvârșirea sacrilegiului, nu se întâmplă nimic. Divinitatea refuză pur și simplu să răspundă omului, ipoteză avută în vedere cu groază de Nietzsche însuși, și o disperare fără margini pune stăpânire pe sufletul regelui.

Abia acum intervine inscripția biblică MANE TEKEL PHARES. Ea apare însă pe niște panouri publicitare luminoase care, înaintând, ocupă primul plan și acoperă figura descompusă a lui Baltazar. Sentința vizează

acum contemporaneitatea și o lume unde totul a ajuns într-adevăr NUMĂRAT CÂNTĂRIT ÎMPĂRȚIT.

În versiunea franceză, Fundoianu a schimbat două dintre personajele alegorice, Deșertăciunea devenind Rațiunea și Luxura, Nebunia. Urmând recomandarea lui Șestov, a transformat și Orgoliul în Spirit, acesta definindu-se mai ales prin a sa *concupiscentia invincibilis*, adică pofta de a lua locul divinității. Toate cele patru personaje poartă masca regelui, idee schițată și de versiunea românească în primele replici, dar aici subliniată ingenios printr-o identitate scenică grotescă.

Fundoianu a modificat mult stilul piesei, apropiindu-l cu o uimitoare presimțire de acela înspre care va evolua teatrul cu zece ani mai târziu. A introdus un *Prolog*, intitulat *Înainte Cortinei* și destinat să actualizeze în maniera grotesc-ironică tot ce va urma, eternizând întâmplările înfățișate și imprimând auto-sacramentalului valoarea de parabolă. Epocile se amestecă printr-o fatalitate tragicomică. Un zugrav evreu, roșcovan și famelic, își face de lucru cu o scară pe care urcă și coboară mereu. E sclav în Babilon, dar poate fi tot atât de bine muncitor exploatat la Paris sau Viena, prin anii '30, după felul cum vorbește și plânge că: „Prețurile cresc, salariile scad,

mizeria ne dezbracă din toate părțile. / Nu vorbesc de impozite, astea trebuie să le plătim / dar copiii țipă de foame. / Moartea săracilor miroase al dracului a darabana perceptorului..." Interlocutorul zugravului volubil e însuși Baltazar, care circulă incognito, convorbirea atinge probleme delicate ca deportarea, în cuvintele regelui pătrund ecouri rasiste: „Te cred, frățioare; / dar ai îmi pare un accent ciudat, / însăși mizeria ta îmi pare cam ciudată / și plânsul tău nu e de aici". Când evreul află cu cine a vorbit fără să știe, cade îngrozit de pe scară, strigând: „ai! ai! ai!"

O mulțime de amănunte ale structurii dramatice și textul însuși contribuie la amalgamarea cronologiei. Rațiunea, Spiritul și Nebunia, pentru că Moartea mai mult tace, îi citează pe Aristot, Averoes și Nicolaus Cusanus. O voce insinuează că Daniel ar fi un „agent străin". Corul spiritelor răului parodiază cântecele angelice de harfă, schimbând rimele fiecărui vers final în maniera bufonă, calam-burestică. Mulțimea e figurată de marionete și pitici. Unul dintre aceștia năvălește în scenă și-i anunță regelui că perșii sunt la porțile Babilonului. Altul aduce vestea răscoalei care a cuprins cetatea. „Primăria arondismentului XV – spune el – a arborat steagul roșu. Piticul al treilea comunică știrea transmisă de agenția *Eureka*. „Un anume Cristofor ar fi găsit sau

pierdut o lume. Știrea nu e confirmată". Al patrulea pitic ține să se afle că arca lui Noe a dat de uscat și girafa vrea să-i vorbească regelui.

Producția dramatică a poetului nu s-a rezumat la atât. Un recitativ cu titlul *Philoctète* încearcă, după exemplul gidian (*Tratatul celor trei morale*), să-l înfățișeze pe eroul lui Sophocle într-o lumină nouă. Conceput tot în românește, prin 1918, textul a ajuns la forma finală, franceză, cincisprezece ani mai târziu – e de presupus – căci contracoperta volumului *Ulysse* (1933) îi anunță apariția apropiată. Biblioteca *Jacques Doucet* din Paris păstrează manuscrisul încă unei piese a poetului, *Les Puits de Maule*, o dramatizare după romanul lui Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables* (*Casa cu șapte frontoane*), și realizează în patru acte și patru tablouri episodul actului de vrăjtorie săvârșit acolo.

Rimbaud le voyou e primul eseu publicat în franceză de poetul *Privileștilor*. Titlul, printr-un joc de cuvinte, polemizează cu cel al altei cărți pe care i-a consacrat-o cântărețului *Corăbiei bete*, Rolland de Reneville, un autor din grupul suprarealist *Le grand jeu* (René Daumal, Crevel, Gilbert Lecomte), îndreptat către experiențe spirituale. E vorba de *Rimbaud le voyant*, apărută în 1929 la Sans Pareil și care a fost foarte bine primită.

După cum arată Michel Carassou, însuflețitorul interesului actual pentru opera lui Fondane, există două interpretări cu o largă circulație, ambele refuzate de pătimeșul eseu al poetului; Rimbaud, convertitul pe patul morții, credinciosul fără să o știe, „misticul sălbatic”, revendicat (prin Claudel) de catolici. În egală măsură „le voyant”, tehnicianul vizionarismului poetic din faimoasa scrisoare către profesorul său Izambard, la 15 mai 1871: „Afirm că trebuie să fii vizionar, să te faci vizionar. Poetul devine vizionar printr-o îndelungată, imensă și lucidă *dereglare a tuturor simțurilor...*”. E Rimbaud-ul invocat ca precursor al lor de suprarealiști.

Teza lui Fondane, apărută cu o pătrundere și fervoare rară, cuprinde în *nuce* radicalismul filosofic existențial din *La conscience malheureuse*. Rimbaud este revoltatul cel mai neîmpăcat împotriva condiției metafizice umane însăși. El a făcut, de-a lungul a câtorva ani numai, o experiență „unică” în istoria poeziei. În trei momente succesive, prin rupturi violente, Rimbaud a împins revolta împotriva a tot ce ar putea-o limita, renegându-se pe sine însuși. Epitetul de „voyou” (derbedeu, pungaș), Fondane i-l atribuie în două sensuri: o dată, reprobator. Rimbaud are ideea „golănească” de a realiza starea profetică, depășirea limitelor omenești, descoperirea

„altei lumi”, intensificându-și *calculat* funcțiile mintale, încălzindu-și până la incandescență *rațiunea*, săvârșind o „trișerie”, adică încercând să obțină prin „șterpeleală” ceea ce nu era în puterea logicii, științei, și s-au căznit zadarnic să găsească teologicienii, ca și savanții. El recunoștea cinic imoralitatea tentativei sale, declarând cum simte că se declasează cu cât practică mai intens „tehnica vizionarismului”. Are curajul scriind *Un anotimp în infern* să facă public totalul eșec al experienței sale, dar răspunde la această priză a „Concretului” prin *fugă*. Iată pentru ce e „voyou”, adică „golan” în chestiuni grave, metafizice.

Dar termenul are pentru Fondane și o notă profund admirativă, luminată ulterior și mai viu prin *La conscience malheureuse*. Rimbaud nu folosește nici un „truc” al filosofilor profesioniști, evită abstracțiunile abile în experiențele umane capitale, pe care le trăiește cu o concretețe cutremurătoare.

În *La conscience malheureuse*, Fondane îi tratează fără iertare pe toți cei care – după credința sa – au schițat actul răzvrătirii împotriva realului constrângător al vieții, dar au sfârșit prin a capitula în fața „rațiunilor” ei, supunându-se „logicii”, „evidențelor” și nesusținând până la capăt „absurdul”. Indignările, ironiile, decepțiile, muștrările nu suferă nici o

intimidare, oricare ar fi numele ilustre în chestiune. Montaigne, Kant, Hegel, Freud, Husserl, Gide sunt, pe rând, surprinși în acte de lașitate și defetism, după autorul „conștiinței nefericite”. Nu scapă nici gânditorii la școala cărora Fondane s-a format: Kierkegaard, Nietzsche, Bergson și Heidegger. Șestov însuși, comunicându-i impresiile de lectură și aplaudând acest curaj, îl prevenea pe autor că se expune unor mari riscuri.

În ciuda fervorii de a asuma până la capăt condiția „omului tragic”, Fondane trăiește o dilemă insolubilă. Dacă pe planul speculației metafizice desfide „morală”, ea îi asaltează permanent conștiința. Prefața subliniază apăsător și textul reia mereu afirmația că revolta existențială a autorului *conștiinței nefericite* nu vrea să eludeze sub nici o formă pe cea socială. Revenind mereu la condiția singurătății insului în fața morții, Fondane repetă de fiecare dată necesitatea eradicării mizeriei, injustiției și asupririi marilor mulțimi umane.

Așa cum „la bête noire” a lui Kierkegaard fusese Hegel, pentru Șestov avea să devină Husserl. Ca o lovitură de grație dată reducției fenomenologice (punerea în paranteză a realităților exterioare conștiinței proprii), Fondane își autocomentează o remarcă sarcastică din 1929: în timp ce Husserl se abține să țină seama de situația lui Husserl. Și,

încântat, adaugă: „Nu credeam să o fi nimerit atât de bine. În timp ce Husserl, magistrul necontestat al gândirii germane, se abține de la real, realul, el, acționa. El transforma societatea germană, instaura dictatura, nazismul, înfrângerea rațiunii, masacrul legal al evreilor. El îl smulgea pe Husserl de pe socul său de cel mai mare filosof german actual și făcea dintr-însul un «simplu nearian, care era destituit pur și simplu...» „Dacă m-aș lua după ce «se spune» – dar refuz să o fac – chiar Heidegger, el însuși elev și succesori al lui Husserl, ar fi fost acela care, în calitate de decan al Facultății din Freiburg, și-ar fi pus semnătura pe actul de destituire”. Ba, a evitat până și să ia parte la înmormântarea unui păcătos de evreu. Lucrurile, vai!, se petrecuseră exact așa, oricât păruseră de incredibile.

O egală îndărătnicire șestoviană, de a nu accepta punerea în paranteză a existenței umane, străbate și eseul lui Fundoianu *Faux Traité d'esthétique*, apărare a poeziei împotriva tuturor tentativelor prin care, începând cu Platon, s-a urmărit aducerea ei sub tutela rațiunii, când tocmai ceea ce rezistă reducățiilor gândirii logice, absurdul, disperarea, inexplicabilul, o hrănește mai ales. Învinuți azi de o atare strădanie nefericită sunt suprarealiștii. Fundoianu a avut rezerve față de ei, chiar din primii ani ai sosirii la Paris, deși îl atrăgea

interesul lor pentru zonele obscure ale vieții, visul, nebunia, stările mediumnice și extatice. S-a apropiat de grupul *Discontinuité*, din care făceau parte Arthur Adamov și Claude Sernet, ca pe urmă să recunoască o „înaltă ținută intelectuală” suprarrealiștilor dizidenți de la revista „Le grand Jeu”, păruindu-se chiar cu André Breton, când acesta și amicii săi organizaseră expediția de devastare a barului *Malador*. Fondane îi reproșează în *Faux Traité d'esthétique* tratarea poeziei drept un „document mental”, investigabil prin metode științifice (psihanaliză, filosofia materialist-dialectică) și subordonarea ei imperativelor revoluției social-politice. Eseistul denunță totalitarismul raționalist, care-i face în prezent până și pe confrății săi să se simtă prost fără o acoperire rațională și etică a activităților. De unde, „conștiința jenată” a poetului modern. Fondane se dovedește încă o dată, pe planul ideilor, un polemist redutabil, care-și pledează cauza cu o înflăcărare molipsitoare.

Prefațând postum eseu *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Jean Cassou l-a numit „carte supremă”. Fondane mărturisea că a desfășurat toată această activitate filosofico-literară strălucită spre a-i face în primul rând plăcere lui Șestov, care avea astfel prilejul să-și vadă ideile rodind. În răspândirea lor, discipolul gânditorului rus a avut un rol

capital. Nimeni n-a știut să le expună cu atâta acuitate ca el și, ca să ne convingem, e de ajuns să citim studiul *Léon Chestov et la lutte contre les évidences*.

Ca Janouch, fascinat de Kafka, Fondane nota tot ce reținea din convorbirile cu filosoful care pledase cauza Ierusalimului împotriva Atenei. Înainte de izbucnirea războiului, a încredințat însemnările acesteia prietenei lui, scriitoarea argentiniană Victoria Ocampo, în trecere prin Paris. Era convins că se întâlnesc pentru ultima oară. O făcea păstrătoarea „bunului său cel mai de preț”, rugând-o să publice ea manuscrisul în cazul când autorul va fi dispărut. *Rencontres avec Léon Chestov* a văzut lumina tiparului abia în 1982; nicăieri însă altundeva vocea patetică a acestuia nu răsună mai vie și tulburătoare.

Stéphane Lupasco observa în 1947 că nu li se acordă lui Șestov și Fondane omagiul pe care îl merită, de a fi introdus, cu aproape douăzeci de ani înaintea lui Sartre și Camus, gândirea existențialistă printre intelectualii francezi. Și pe bună dreptate, Yves Bonnefoy avea să noteze în 1978, când a început retipărirea operelor lui Fondane de către Michel Carassou și Catherine Tieck: „Cred că a venit în sfârșit timpul să se audă vocea sa, care ar fi judecat aspru și intens – în chip util – azi multe lucruri”.

Proza românească a fost mai rezistentă decât poezia la demolările avangardiste. Printre cei puțini care, totuși, au cutezat să le întreprindă și aici (Urmuz, Vinea, Ion Călugăru) s-a numărat și JACQUES G. COSTIN. Născut în 1895 la București, a făcut parte din cercul revistei „Contimporanul”, unde publica frecvent scurte articole incisive pe teme economice și politice. Își începuse cariera gazetărească la „Facla” și „Chemarea”, deprinzând acolo stilul pamfletar. Era cumnatul lui Marcel Iancu, fiind căsătorit cu o soră a soției acestuia. A ținut împreună cu el o mică fermă la Budeni și, așa cum ne informează Al. Mirodan, ar fi dat acolo tinerilor sioniști posibilitatea să învețe agricultura. Că era preocupat de soarta evreimii, rezultă și din articolele sale. Unul de pildă, *Românii care se deșteaptă* (4 nov. 1922), semnaleză resurecția antisemitismului în vechile cetăți ale Moldovei, unde-și reluseră activitățile pogromiste apostolii evangheliei lui Crușevan, mai zeloși ca oricând. În „Contimporanul” au apărut și majoritatea bucăților care alcătuiesc volumul *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte* (1930).

„Jules Renard tratat în maniera Urmuz” a spus despre ele G. Călinescu, adăugând că, ceea ce le lipsește este personalitatea.

Perpessicius le-a găsit însă fantezie și grație, o lucrătură în „vignete”, efectuată cu „migelă și artă”.

Că punctul de plecare al acestor proze inteligente, care iau în răspăr banalitățile literare, servindu-ne notații aforistice despre universul domestic, scoase dintr-o observație intelectuală, ironică și doritoare să surprindă prin devierile asociative neașteptate, e Jules Renard, nu încapă îndoială. Compunerile incluse în ciclul *Abecedar* trimit direct la *Histoires naturelles. Boul*: „Agriculator în ore libere, îngrășe pământul...” Mecena național pentru Grigorești. *Pisica*: „Iarna murmură în fața focului disprețul pe care i-l inspiră oamenii tot anul”. *Căinele*: „Capitalist născut prin limbă și coadă, exploatează vanitatea și mila”. *Lebăda*: „Gâtul se întrebuițează la gondole”.

Ca și Jules Renard, Jacques Costin aliază frăgezimii notațiilor bazate pe observația directă a naturii reminiscențe livrești. *Plopul*: „Trăiește din romane”. *Ursul*: „Un autodidact. Servește în proverbe și în exagerările vânătorilor. S-a ilustrat în basme. *Măgarul*: „Exagerat de politicoș, a condolat pe leul în agonie”.

Nota aceasta intelectualistă o accentuează textele grupate sub titlul: *Încercări pentru restabilirea realității în fabulele regretatului*

La Fontaine. Lecția lor e răsturnată într-un sens sceptic, la care viața practică a lumii moderne conduce reflecția. Foarte curând, furnica îi întoarce greierului vizita, cerându-i să cânte la o nuntă în familie. E refuzată și la fel procedează tovarășii acestuia, sindicalizați și ca urmare, solidari cu el. Toate insistențele furnicii rămân zadarnice și ceremonia trebuie contramandată, fiindcă „Nuntă fără lăutari nu se poate“ (*Greierul și furnica*). Broasca este disculpată, fabulistul a crezut-o pe nedrept îngâmfată. Boul venea spre ea, dar din cauza distanței părea „mic ca o reclamă de lapte condensat“. Broasca a fost victima „unei deziluzii optice“, iar La Fontaine a dat o pildă demobilizatoare despre chipul în care merită apreciată ambiția. (*Broasca și boul*). Corbul a profitat în realitate de întâmplarea cu vulpea. El știa că va fi lingușit, lauda „insolentă și ieftină“ l-a înveselit, prin urmare distracția „merita o brânză“. La Fontaine n-a înțeles substratul faptelor la care fusese martor și că întunecata pasăre „râde tăcut“. (*Corbul și vulpea*).

Autorul susține răsucirea moralei fabulelor prin lungi explicații, prefăcându-se a nu urmări decât restabilirea adevărului, nesocotit în opera ilustrului său înaintaș. Sub masca umoristului, Jacques Costin vrea să efectueze o pictură mai realistă a naturii

umane, introducând o complexitate modernă, acolo unde spiritul clasic lucra cu caractere axate pe o singură trăsătură dominantă. Se păstrează totuși în linia moralistilor. Urmuziană e doar o anume dispoziție la lunecarea pe gheața formulilor verbale, printr-o inerție a limbajului eliberat de un sens logic riguros. Din proverbe sau locuțiuni interpretate *mot à mot* sunt deduse concluzii cu efecte de umor absurd. Dacă haina face pe om, croitorul preferă să treacă drept „inspirat“. Nu e exclus să se creadă chiar un „creator“, de vreme ce confecționează „măcar un pantalon“. (*Croitorul*) Știința i-a împărțit pe cai în specii, „Cal de lemn; Cal troian; Cal putere“ (*Calul*). Pisica e cu totul lipsită de caracter, „După ce fură, se spală pe mâini“. (*Pisica*). E adevărat că nu latră câinele care mușcă, fiind ocupat“. (*Câinele*). Soarele „cum s-a urnit, face o pagubă: crapă de zi“ (*Soarele*) Trenul „bate câmpii“ (*Trenul*).

Umoristul cochetează cu Urmuz, dar lucrează mai degrabă după tehnica veche a calamburului. Pământul, „după ce a fost rostogolit în toate părțile, i s-au dat doi poli ca recompensă“ (*Cerul și pământul*).

La capitolul *De viris illustribus*, Jacques Costin parodiază în spiritul lui Laforgue stilul biografiilor plutarhiene. Mithridate piere

gustând pâine goală, întrucât organismul său, exersat a suporta cele mai insidioase otrăvuri, nu luase și precauții împotriva alimentului „de toate zilele“ (*Moartea lui Mithridate*). Archimede, având ca toți marii oameni absorbiți de preocupările lor teoretice, o înclinație inconștientă spre pornografie, a ieșit gol din baie și a plecat așa la plimbare. „Cu acest prilej (...) a lansat-o pe Evrica“. A murit parcurgând distrat jumătate din sulița unui soldat roman, căruia uitase să-i răspundă cât e ceasul. „De la el ne-au rămas Sirena sau femeia cu două capete, precum și alte iluzii optice“.

Don Quijote, un text mai întins care încheie cartea, e o încercare de continuare, iarăși parodică, a faimosului roman cu același titlu. Eroul fuge din piața Argamasilla, unde fusese imortalizat în bronz și trece prin diverse aventuri edificatoare. Până la urmă, ducele de Bojar îl convinge să se întoarcă pe soclul părăsit. Argumentul învățatului senior, amic cu Cervantes, e că „o statuie trebuie să rămână o statuie“. Deși cam lungit și lipsit de substanță epică, textul păstrează o bună ținută intelectuală, neînjosind ilustrul model și reușind să fie aproape tot timpul spiritual.

Veritabilele îndrăzneli avangardiste, Jacques Costin și le ia în prozele botezate muzical *Diez și becar*, unde procedează la descompunerea cuvintelor și dispunerea literelor

din care sunt alcătuite în aranjamente grafice constructive.

KA= KA

PU=PU' APU' KAPU

ȚI = ȚI - UȚI- OUȚI- APUȚI- KAPUȚI

N-E-R = NER

INER

ȚINER

UȚINER

PUȚINER

APUȚINER

KAPUȚINER

sau

solo MES

MES MES

NET Parames

PARAMES NET

LICHA NOS

Net. Parames Parames Net

lichanos

Neprevăzătorii.

verdeață 4,55

(cor) 6,00

fructe

8,00

carne

lapte

8,10

Exact

26,65

4% regie

Just

Deci

37,31

(Profetul)

La acest capitol îl regăsim într-adevăr pe Urmuz. „M-am hrănit intens cu lecturi, mere și Lumină. Curând după aceea puteam ține, fără greutate, doi pepeni într-o mână”. (*Jurnal de baltă; Memoriul tinerei fete din Wei-Hai-Wei*), *Un om prevenit face cât doi* ne prezintă pe Anastase, personaj descins din familia *Algazy & Grumer* sau *Dragomir și Cotadi*.

Imediat după război, Jacques Costin a părăsit o lungă tăcere, ca să ne vorbească în „Revista Fundațiilor Regale” (numerele 9, 1946 și 1, 1947) despre *Plăcerile câmpului*, luându-se tot după Jules Renard, care scrisese și el niște *Bucoliques* (1896). N-a mai fost pe urmă iarăși auzit până când a compărut într-un așa-zis proces de demascare publică, intentat către sfârșitul anului 1951 câtorva intelectuali, acuzați că poartă discuții particulare ostile regimului. Printre ei a figurat și Milița Pătrașcu, vechea prietenă a autorului.

În Franța, unde a reușit să emigreze după aceea, a colaborat cu texte dramatice la Radio Paris. Jacques Costin a murit în 1987. Între manuscrisele sale nepublicate s-ar fi aflat – ne informează tot Al. Mirodan – piesa într-un act *Pile et face ou la poutre et la paille*, piesa-film *Le congrés des balles*, scenariul *Le magnifique illusionné ou les idées d'un héros* și un text în

limba română pentru cei mici, *Paradisul copiilor*.

Majoritatea fulgerelor îndreptate împotriva mișcării avangardiste românești a adunat-o asupra capului său *ILARIE VORONCA* (Eduard Marcus), poate și pentru că abundența producției lui lirice l-a ținut mai în atenția publică. Până a plecat în Franța, tipărise zece culegeri de versuri: *Restriși* (1923), *Colomba* (1927), *Ulisse* (1928), *Plante și animale* (1929), *Brățara nopților* (1929), *Zodiac* (1930), *Invitație la bal* (1931), *Incantații* (1931). Îi apăruse numele adesea în „Năzuința”, „Flacăra”, „Rampa”, „Vremea”, „România literară”, „Adevărul”, „Adevărul literar și artistic”, „Viața românească”, „Adam”, „Herold”, „Azi”, „Cuvântul liber” și „Omul liber”, fără să mai vorbim de publicațiile avangardiste: „Contimporanul”, „75 H.P.”, „Punct”, „Integral”, „Unu” și „XX – literatură contemporană”.

Originar din Brăila, unde se născuse în 1903, a debutat la „Sburătorul” cu versuri ale căror „restriși” aduceau aminte, ca și „vecerniile” lui Camil Baltazar, de melancoliile bacoviene. Suntem purtați prin același decor provincial, bântuit de tristețe. Casele cu ziduri „cenușii” și perdele „cernite” la ferești surăd

„bolnăvicios“; în grădini publice pustii „putrezesc, frunze și amintiri“; pe acoperișuri „negre“, „aleargă păsările ploii“. Versurile, destul de cuminiți, nu-l prea anunță pe viitorul Voronca.

Curând însă, el își ia libertăți mult mai mari. Scoțând revistele „75 H.P.“ și „Integral“, proclamă necesitatea născocirii unei poezii care să uite „întreg bagajul de melancolie“ „prin gări suburbane“, spre a lăsa cuvintele, „cu intestinele despletite“, să se înlănțuie în „jazzul frazelor vertiginoase“. Voronca îndeamnă la adaptarea în literatură a limbajului plasticii moderniste, practicate de amicii săi Marcel Iancu, Victor Brauner și M. H. Maxy. El pledează pentru o „picto-poezie“, care trebuie să se nască dintr-un crez „constructivist“ sau „integralist“, având ca principiu fundamental „INVENȚIA INVENȚIA INVENȚIA“, „INTELIGENȚA, VITEZA DE INTELIGENȚĂ cu 60 de etaje ascensor“. E vorba de o restaurare a lucrurilor în autonomia lor materială. „Poezia nouă poate relua temele vechi: lacul, pădurea, marea, dragostea, toamna etc.“, dar cu condiția ca toate acestea să-și păstreze „întreaga prospețime, duritatea primitivă“. În locul „fotografiei“ sau „povestirii-reproducere“, „elementele considerate în spațiu“ urmează a recăpăta „o existență acută“. Așadar, „limbă nouă, senzație crudă, con-

strucție clasică obiectivă (impusă de o ordine și o constrângere proprie)“ (*Poezia nouă: A doua lumină*).

Versurile scrise de Voronca între 1924 și 1925 vin să concretizeze programul acesta „integralist“. Adunate în volumul *Invitație la bal*, ele sunt însă mai degrabă producții dadaisto-simultaneiste. O mulțime de cuvinte din sfera lumii tehnicizate moderne, „alpenstock“, „clorat de calcar“, „robinet subteran“, „iodoform“, „acid“, „telefonează, telefonează“, „poliță de asigurare“, „becuri“ etc., se îmbulzesc în proporții comprimate, telegrafice. Eterogenitatea lucrurilor pe care le cuprind notațiile („frunzele colecționează autografe“, „iubită, sol diez interior, abatjour pentru zincul din gând“, „ploaie elegantă în caiet englezesc“, „îngeri trec prin reumatism colorat“), vorbele chemate să sugereze mari distanțe („transatlantic“, „tren“, „ecuador“, „ocean“, „hotel“, „gări“) năzuiesc să dea senzația asaltării simțurilor de către nenumărate impresii concomitente. Totul se mărginește însă la o demonstrație obositoare, destul de puerilă, cu efecte comice involuntare, atunci când suferă și o organizare în strofe rimate: „Cât de scump calendar compartiment / În tub câmpul răgușit magistral / Trenul politicos a jucat fotbal / Aici orașul s-a deschis ca un port-țigaret“ (Pian).

„Picto-poezia“ „însă va rămâne pentru cântărețul *Restriștirlor* mai mult un scurt exercițiu gimnastic de înviere a imaginației, e drept puțin cam deznodător. Odată încheiat, formula liricii lui Voronca se precizează cu poemul *Colomba*. În cinci cânturi, el celebrează aici ființa iubitei printr-o trenă nesfârșită de imagini fastuoase și insolite. Femeia adorată o „jarnă tăiată-n fildeș cu nori-ntr-o căldare“, „zvon răspândit în cerul strâns pe genunchi ca pled“, „pădure despletită în păr și-n sărutare“, „trup cu-arături cunțreceri cu umăru-n fântână“, „fum răsucit în arbori“... „cu pântecul în șarpe“, „ocean ce se răcește cu brațele-n gargară“ ș.a.m.d. Întregul univers participă la această amplă declarație amoroasă; regnurile se amestecă, sentimentele capătă însușiri fizice, distanțele dispar și formele trec unele într-altele cu o ușurință fantastică. Dragostea devine o formă de reasimilare a naturii și lucrurilor printr-un asociaționism frenetic: „Știu clopotu-ntr-un coaste și plantele marine/, grădină-n os săpată cu brațele-n lămâi / știu fructele rotunde ca mersul tău și pline / de coacăze-n mireazma de buruieni în clăi...“

Ulisse a fost comparat cu celebrul poem *Zone* al lui Apollinaire. Voronca adoptă însă aici mai mult o atitudine retractilă față de universul civilizației moderne. Poemul

debutează chiar cu o asemenea reacție, exprimată în versurile memorabile: „Îți închin un imn ție veac al mediocrității / nu mai vânam ursul sur prin munții americii“. Imagini ale peisajelor fruste din țară, „sinaia edelwais la butoniera anotimpului“, „brașov cetate cu pereții oglinzi în munți“, revin mereu spre a mângâia sufletul autorului, care tânjește după prospețimea lor. Voronca își satisface gustul pentru natură, cântând piețele de legume ale Parisului: „...își surăd ca șopârle fasolele verzi / constelația mazărei naufragiază vorbele / boabele stau în păstaie ca școlarii cumiți în bănci / ca lotci dovlecii își vără botul înaintea / amurgesc sfeclele ca tapițerii pătrunjelul mărarul / iepuri de casă ridichii albi pătlăgelele / vinete înnoptează iată tomatele ca obrajii transilvănenelor (...) / conopidele cât omăt întârziat pe boschete de șoapte (...) / și iată fața de hristos chinuit a cartofului...“ Voronca profită de ocazie spre a-i închina un imn acestuia din urmă, ca și ceaiului.

Dar și atmosfera exaltantă a peisajului citadin e prinsă în filme cu o desfășurare rapidă de imagini caleidoscopice, percutante: „scrâșnesc din dinți marile cotidiene“, „agenții companiilor de afișaj primenesc rufăria zidurilor“, „precupeții ridică obloanele somnului“, „tramvaiele lăptăresele autobuzele își acordează ca o orchestrație instrumentele“, „strălucesc vocile

ca gutui în vitrine“; „dactilografa își pune broderia surâsului pentru balul din cartier“; „piața concordiei ca un pântec se rotunjește se ridică“; „turnul eiffel își întinde gâtul“; „sângele ascensoarelor circulă în marile hoteluri“; „râd cu dinți fosforescenți reclamele“.

O notă lirică și mai acută are la origine dificultatea poetului de a-și mai reconstitui personalitatea din magma uniformizantă a vieții marelui oraș: „...și tu te cauți pe tine ca pe un vecin care a dormit alături“; „!... îți dai târcoale ca unei case căreia i-ai notat numărul“; „... suni strigi chemi proprietarul întrebi dacă tu locuiești în tine...“ „care e longitudinea inimii tale...“

În volumul *Plante și animale*, după cum arată și titlul, Voronca ține să-și exprime direct dragostea sa de natură. N-avem însă de-a face cu niște pasteluri; ierburile, florile, vietățile participă iarăși la fastuoase baletе, pe care le regizează o imaginație dezlănțuită, îmbătată de frumusețile firii: peștii sunt „instrumente de muzică“; păsările țâșnesc spre cer „ca havuzuri“; câmpul poartă „funde de fum“; se deschide „balul coralilor“; „arcușul rechinilor urcă pe violoncele de apă“; meduzele își apleacă „buclele“; sosesc peștii fosforescenți ca niște „afișe luminoase“; „în ierburi alunecă tăciunii din privirea vulpilor“; „bursucii se leagănă în adiere ca arbuști“; „caprele negre

fac alpinism“; „iepurii se pitesc la marginea zilei ca dovleceii“; „trandafirii opresc vântul în agrafa rochiilor“; „prin gratiile cerului zilele se dau peste cap ca maimuțele“; „pitpalacii împletesc un șal din lumina sunetului“; „seara pune mânuși pomilor“; „botul vacilor adulmecă munții ca alte ugere“. Nici acum poetul nu „descrie“, ci se lasă mai degrabă invadat de natură. Asistăm la o vastă osmoză între plante, animale și sufletul omenesc. Un motto din „il poverello“, pe frontispiciul cărții: „Laudato si, mi Signore, per sora nostra madre terra / la quale ne sustenta et governa, / et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba“, trădează o intenție a autorului de a imprima elogiului naturii o fervoare franciscană. De aceea, după exemplul lui Jammes, Voronca pune o tandrețe specială în celebrarea frumuseților umile, scriind: „Ce melodios e piciorul asinului / ca un deget copita mică atinge clapele pietrelor / coapsele au o legănare în mers ca apele / asinul cunoaște pleoapa potecilor“ (*Privește*). Tot așa ține să sublinieze mai ales grația „margheritei“, „floare stelară“, sau ne invită să privim înduioșați cum „soarele dă mălai vrăbiilor“ (*Bucurii îngăduite*).

Eugen Lovinescu l-a poreclit pe Voronca „miliardarul de imagini“, G. Călinescu îi recunoștea „o voluptoasă receptivitate senzorială, un simț al plasticii cuvântului excelent și o aptitudine de a ridica la rangul de material

poetic orice percepție". Găsea însă că lirica lui nu are destulă limfă din cauza „abuzului de metaforism”. „Ilarie Voronca – ne spune criticul – desface o cârpă în care sunt îngrămădiți o mulțime de peștișori aurii, a căror transparentă și tinctură ne rămân necunoscute, până ce nu sunt aruncați într-un vas cu apă ca să-i putem vedea lunecând și înotând”. Metaforismul, neînfrânat într-adevăr, e, totuși, pentru poet o cale de eliberare a inconștientului. În faza sa „integralistă”, Voronca respingea suprarealismul pentru că n-ar răspunde „ritmului vremii”, fiind „feminin”, „expresionist”, bazat pe un principiu de „dezagregare bolnavă, romantică”. Dar ulterior, expunându-și crezul poetic, fostul „constructivist” vedește tocmai o dispoziție la alunecarea în onirism. „Hotărât lucru – declară Voronca – între ceea ce se petrece în noi și ecoul fragmentar al cuvintelor e o diferență de voltaj, e o insuficiență aortică (...) Dacă rostul cuvântului nu ar fi decât de a reproduce, atunci de la început reproducerea e mincinoasă (...) Iubesc în meșteșugul scrisului tocmai slăbiciunea lui, neputința de a reda cu precizie (precizia e întotdeauna îngâmfată și corsetul, fie el al matematicii, fie al prostituatei, îmi repugnă) ceea ce gândul a iscodit, ceea ce într-o scăpărare impalpabilă, nebuloasa din mine sau din spațiu a lăsat să se întrevadă. Ceea ce vreau

ori simt alunecă peste oglinda netedă, obscură a cuvântului, se împiedică de întăriturile lui precum securea ia un drum altul, poticnită în nodurile unei scânduri. E ca și acele desene în «linoleum» și bucuria pictorului de a-și lăsa linia condusă de alunecările cuțitului pe creștături neprevăzute, într-un zig-zag al materialului ales”. (*Între mine și mine: A doua lumină.*) Cum se vede, nu suntem prea departe de automatismul suprarealist. Și Voronca vrea să străpungă imaginea convențională pe care ne-o creează despre lume viața conștientă, prin rutina cugetării, „botezată logică”. Și dânsul năzuiește să atingă o „suprarealitate”, situată dincolo de reprezentările noastre curente. „Treci – scrie el – pentru o clipă pe partea cealaltă a lucrului, fii tu lucrul pe care-l vei pipăi pe dinăuntru, gândește-te că în mâna unui destin implacabil tu ești însăși furnica pe care acum cu un surâs o contempli, escaladându-ți turnul uriaș al degetului cel mic: amintește-ți că ești o fărâmbă din TOT, când însuși TOTUL nu e decât o fărâmbă, și vei vedea atunci cât de sarbede, de pompoase și nule sunt toate arhitecturile filosofice, cât de penibilă și luătoare în răs e gândirea exactă și prețioasă, ce scrum zgomotos din deprindere se învârtește din atâtea zăloage învățate pe dinafară” (*Ibid.*).

Voronca își investeste practic metaforismul său delirant cu funcția eliberatoare a

dicteului suprarealist. În *Brățara nopților* ajunge chiar să se apropie simțitor de acesta. Sunt cântate somnul, visul, tenebrele, care scot la suprafață zăcămintul obscur al sufletului. Poemul devine o revărsare de ape negre, tumultoase: „Marea arborează pavilionul de pirat al nopții”; „se joacă rostogolind ca arșice înecații pe băncile de valuri”; „din toate părțile bărcile întunericului se apropie”; „visul scaldă plaja inimii”; „Ca o mână osoasă desperarea trece prin pletele gândului / O neliniște urcă în lucruri ca un fum”. Noaptea are, curios, însușirea de a-l face pe Voronca să descopere truda imensă a lumii. Ideea e că poetul a adunat în străfundurile sufletului toate frustrările obidiților pământului și scoaterea acum la iveală din inconștient a acestui vast depozit de traume îi îngăduie să împlinească, în sfârșit, așteptările semenilor săi. „Frații mei, frații mei – li se adresează el – știu foamea și suferința voastră / De câte ori am vrut să vă dau un ospăț somptuos din inima și plămâni mei / Mi-am încovoiat și eu trupul în mușegaiul zilelor / Am cântat frunzele toamna înserarea iubirea / Dar simțeam cum din unghere ochii voștri mă pândeau ca arcașii / Adăstați din talgerul inimii / o chemare / O trâmbiță de spume să spargă adâncurile...” Tema socială începe să-și facă astfel tot mai mult loc în lirica lui Voronca, evocând universul muncii istovitoare,

exploatării și mizeriei. „Umerii cărbunariilor se macină în docuri”. „Omidă, tuberculoza urcă pe frunze plămâni” celor care n-au avut bani să-și cumpere „covorul aerului”. În sare „scrâșnesc dinții ocașului”, „dar clinchetul cupelor acoperă furtuna lanțurilor”. Ne sunt prezentate, odihnindu-se, locuri unde s-au consumat cantități colosale de energie fizică și intelectuală: „Acum în tipografii mașinile dorm ca niște pești uriași / Prin ferestrele înalte noaptea își scutură sacii cu făină albastră / Și curelele stau nemișcate ca niște panglici ale tăcerii / Noaptea a pus lacătul ei nevăzut peste roțile care au vânturat glasul veacului / Noaptea a neclintit aceste batoze ale gândului / A legat căpițe grâul pentru legănarea ochiului / A oprit împreunarea literelor fulgerând ca solzi / Și toată sala mașinilor e un muzeu cu monștri marini...”

În *Zodiac* revin izvoarele, pădurea, răcoarea ferigilor și aerul ozonat al munților. E ca și cum, după fiecare contact cu furnicarul citadin, Voronca simte nevoia unei băi de sălbăticie naturală. Poemul nu aduce, sub raportul facturii, nimic nou, poate doar o vagă tendință de autohtonizare a feeriei imagistice, prin particularizarea peisajului. „Steagul neînduplecat al vulturului” se-nalță „spre Caraiman”; „pe bolovani” saltă „Trotușul în dantele”; în „ceaunul văii” se umflă „mălaiul

privirii". Inedită oarecum apare preocuparea de a da versurilor, nu o dată, cristalizări memorabile: „Fluviile duc trena oceanelor ca pajii”; „La Nord e-o frunză tristă pe-o frunte luminată”; „Și-un anotimp revine din Indii ca matrozii”. Interesul pentru muzica poeziei crește considerabil în *Incantații*, așa cum ne previne titlul volumului. Voronca are acum ambiția să-și răstoarne coșurile cu imagini în strofe de o metrică impecabilă: „E trecerea fantomei prin lampa familiară / Cu nemișcarea frunții pe-o carte, pe o apă, / Prin lujerele plânse, când sângeră o vioară, / Și-un ocean de sticlă și-alunecă sub talpă”. Întâlnim chiar un elogiu al „alexandrinului”. „E un vers izbit în vine cu săruri și cu plante, / Sângele dând năvală spre porțile pădurii, / Somnul prin care trece o respirație nantă, / Feriga regăsită pe-amiaza dulce-a gurii...” Bineînțeles, nu lipsește nici lauda adusă „versului liber”, „fundă între copaci și grâne”, „versul care se smulge din verighetă, scapă / Versul șopârlă suplă fugită din peniță / Versul care e nota ce n-o mai știi pe clapă, / Coacăză care culcă pe limbă o perniță”. Dar poetul preferă de astă dată să-și strunească debitul verbal, supunându-l canonului prozodic și să imprime adesea rostogolirii cuvintelor o remarcabilă frazare muzicală: „Din anotimp afară, din peisagiu zmulșă, / În logodiri cu-oglină și în

păliri cu luna / Cu amintirea-n sare ca un perete-n tuzlă, / Algă rămasă-n minte când a trecut furtuna”. Nu o dată, în căutarea de „incantații”, ajunge chiar să barbizeze: „Pe lactee aleia / Pe ochi, pe verbe, / Când cade cheia / Visului în vertebre”, sau: „Cristale flori / Linii boreale, / Privire-n viori, / Părul în cereale...”

Prietenii lui Voronca de la „unu” au considerat flirtul acesta al poetului cu formele prozodice tradiționale o „trădare”. La rubrica „Aquarium”, unde erau publicate notele înțepătoare ale revistei, apăru o recenzie la volumul *Incantații...* de Ion Pillat și Ilarie Voronca. „Să plângem – se spunea – glanda tânără a poetului grefată pe trupul vetust al unei poezii scoase din cutia de pălării a bunicii”. Adevărul e că, în ciuda epitetelor infamante cu care foile tradiționaliste continuau să-l trateze, Voronca reușise să-și câștige o apreciable stimă literară. Mai toți criticii de seamă nu-i contestaseră talentul; Perpessicius vorbise cu multă simpatie de *Colomba, Ulise, Plante și animale* și *Brățara nopților*; volumul *Incantații* apăruse într-o editură semi-oficială, de mare prestigiu, Cultura Națională. Poetul rârise colaborările la „unu”, socotind că venise momentul să-și pună candidatura de intrare în Societatea Scriitorilor Români. Această intenție fu considerată de

amicii săi expresia decăderii supreme și provocă ruptura lor cu el. Faptul îl afectă mult pe Voronca, mai ales că luă și o coloratură politică. Aspirantul la intrarea în S.S.R. (Societatea Senililor Români, în terminologia revistei „unu”) era acuzat de veleitarism „artistic”, păcat sinonim, pentru etica suprarealistă, cu conformismul social burghez. Ecourile încercărilor lui Voronca de a se explica și răspunde reproșurilor care-i fuseseră adresate le găsim în volumele *Petre Schlemihl* și *Patmos*.

Ca în paginile confesive din *A doua lumină* (1930) și în *Act de prezentă* (1932), accentul pledoariei cade pe destinul poetului, osândit prin însăși natura sa aparte la o singularizare tragică: „Nu scriu pentru viitor și nici pentru voi, amabili conlocuitori și confrăți de acum” – declara Voronca. „Pierzania începe cu simptomul conștiinței, nu a valorii de sine, ci a valorii raportate la numărul și înțelegerea turmei (...) În locul singurătății și al cățărării pe stânca aridă a visului, pentru atingerea unui edelweis impalpabil: înclinarea sufletului de carne dinaintea prostimei bucuroase de ridicarea totalului ei cu o unitate”. (*A doua lumină*.) Dar solitudinea aceasta e doar aparentă, căci îndărătul ei se ascunde o trăire în alt fel, superior, a întregii experiențe omenești. „Când toate se vor fi sfârșit, când din planete și

sori nu va fi rămas decât o cenușă invizibilă, va mai stăruii numai fiorul distilat în eprubetele viselor de nopțile și tăcerea poetului”. (*Ibid*) În *Petre Schlemihl*, Voronca își asumă condiția de paria social; „Ah! – le spune el oamenilor – . Ce bine mi-au făcut pietrele pe care mi le-ați aruncat / Și ocările, și scuipatul vostru” (...); „M-ați alungat din ogrăzile ude de ploile târâte / Și în decembrie de lângă sobele voastre în care focul troznea ca un harbuz. / M-ați alungat de pe ulițele pline de vuiet, / M-ați lovit cu bice în piețele publice ca pe un cal bătrân”... (*Am privit amurgul în ochi*.) Aflăm că ostracizarea poetului s-ar datora în primul rând refuzului său de a lua parte la mulțimea îndeletnicirilor prin care societatea își exercită vasta-i acțiune spoliatoare: „Nu, – precizează Voronca – n-am fost eu alături de voi, oameni în câmpuri / Când hohoteați lângă grânele decapitate, / Nu, n-am fost alături de voi când aruncați în furnalele lacome / Lopeți pline cu zilele și nopțile fraților voștri în locul bulgărilor de cărbune (...) / / Nici când îmi deschideați plămânul ca pe o pungă și luați moneda de sânge / Cu care vă plăteam dreptul la muncă în birourile mucegăite...” (*Pe deasupra dosarelor*) Dar rezultă că și din alte motive, mai adânci, poetul nu-și poate găsi loc printre semenii săi. Preocupările lui îl țin la distanță de satisfacțiile lor joase și mărginite: „Cum să-mi aduc aminte – le reproșează el – / de graba

voastră stearpă, / De ancorele care în creierul
vostru înțepeniseră visul, / Cum să-mi aduc
aminte de privirile voastre veninoase / Ca niște
șerpi înălțând capul în pupilele viclene ?...”
(*Nici o amintire întunecată*)

Totuși, avem de-a face cu o izolare
înșelătoare. Poetul e „Petre Schlemihl”, „omul
fără umbră”, un „Ahasverus”, blestemat să
rătăcească veșnic și să fie prezent pretutindeni.
El posedă „ciubotele de șapte poști”. „C-un
singur vers” poate trece „prin patru anotim-
puri” și tăia de-a lungul continentele: „Acum,
lângă plugarul înverșunat peste fiarele sale, /
Sau lângă roțile gemând ca niște câini uriași, /
Acum între șoselele-curele – punând în
mișcare orașele, / Și după aceea, alături de
sălbatic în pădurea virgină” (*Ciubotele de
șapte poști*). „Cum un miner scoboară c-un
felinar în mână, / Eu – își încredințează
semenii Voronca – am scoborât în tristețea
noastră cu lampa iubirii mele...” (*O tulpină
bate la ușă*). Poetul nu trebuie silit să vină între
oameni. El va face sigur aceasta cândva, de la
sine: „...târziu într-o noapte ploioasă, / Voi
bate, omule, la geamul tău, / Și nu vei ști: e
liniștea umedă în oase, / Sau e o veste pentru
mai bine sau mai rău...” (*Față în față*) Voronca
insistă asupra firescului acestui moment fatidic
de regăsire: „Vă voi vedea pe voi, oameni, și
uneltele voastre, / Veți sta într-o tăcere în jurul

unei mese, / Și lampa ca o ceață prin respirația
noastră / Se va urca pe buze, prin vorbe, ca o
tuse (...) // Eu vă voi spune: «oameni, nu sunt
decât un frate, / Același smuls în ploaie,
îngenunchiat în toamnă, / A mea e tristețea
voastră, ale mele sunt înfrângerile voastre, / Ca
și voi, nu sunt decât un copac pe care se-
odihnește o vreme pasărea călătoare a
vieții...»” (*Față în față*)

În *Patmos* întâlnim obsesii asemănă-
toare. Insula unde se presupune că Sf. Ioan a
scris Apocalipsul devine pentru Voronca
simbolul nălucii pe care o urmărește poetul.
Aparițiile ei sunt momentele lui de beatitudine,
când lumea își pierde terestritatea și ia
înfățișarea purificată a visului. Restul
existenței e un exil, descris mereu cu o adâncă
silă: „Am stat – ne spune poetul – lângă
împărțitorii de pământ, / Lângă vânzătorii de
cifre, de armăsari, de cuvinte, / Am fost
pretutindeni omul străin, / Care ascultă, fără să
ia parte, tocmelile, căderile la învoială...”
(*Vești în orașe*); „Pe străzi dosnice, apoi, între
pereți de iederă, / Ultimii bani dăruiți haitelor
de copii în zdrențe, / Rămășițe ale soarelui în
glastre, / Mâini experte ale vrăjitoarei căutând
bobul de aur în lăzile de gunoaie. / Eu însumi
atunci, declasatul, netrebnicul, golanul /
Privind în curți maldărul de tingiri strălucitoare
/ Aburul acelor ospețe sărace dar atât de

potolite, resemnate / Foamea mea îndârjită
sărind peste garduri / Râcâind țărâna
sbârcită..." (*Minunata călătorie*).

Dar credința lui Voronca într-o miraculoasă transformare a lumii rămâne neștirbită, și are perfectă dreptate Eugen Simion să-l numească „un poet al certitudinilor viitorului”: „Trecem acum printre ruine de porfir / O mare liniștită ne tămăduiește cu saliva ei gleznele / Înaintăm în Insulă, / E o altă planetă? Desigur, tramvaiul ne-a dus pe-o altă planetă....” (*Ibid.*); „...Fără plasă de pescuit. Fără arme de vânătoare, / Lipit de stâncă. Vulturii de spumă rotind / Sub mine. Singur cu munca mea împlinită între pământ și mare / Undițele au devenit harpe. Flintele flaute...” (*Poporul nălucă*), „... Aici. Departe de omul neînduplecat. Departe / De împărțitorii de pământ. Fără întoarcere. Fără fugă. / Cu vocea mea uitată în mine ca un cuvânt într-o carte, / Aștept poporul nălucă, insula mea nălucă.” (*Ibid.*) În *Petre Schlemihl* și *Patmos*, poezia lui Voronca își dezbracă haina ei luxuriantă imagistică, mișcându-se goală, cu o admirabilă dezinvoltură lirică. Dacă pasta culorilor pălește, cum afirmă G. Călinescu, în schimb muzica fluidă, învăluitoare, a versurilor câștigă considerabil. După *Ulise*, *Patmos* e cel mai bun volum al lui Voronca în limba română.

Poetul studiase dreptul, dar, repugnându-i să practice avocatura, se mulțumise să ocupe un post de referent la Direcția presei și informațiilor. Socrul său, care-i finanțase voiajurile la Paris, spera ca Voronca să revină de acolo doctor în științele juridice. El însă se ocupă să-și facă relații literare și e uimitor cât de bine izbuti. *Ulise*, sub titlul *Ulysse dans la cité*, apărură în 1933 la vestita editură „Sagittaire”, cu o prefață a lui Georges Ribemont-Dessaignes și un desen de Marc Chagall. Îi, urmară *Petre Schlemihl* (*Poèmes parmi les hommes*) (1934) și *Patmos* (1935). Cu *Permis de séjour* (1935), începe seria volumelor originale ale lui Voronca în limba franceză. *Poésie commune* (1936), *La joie est pour l'homme* (1936), *Pater noster* (1937), *Amitié des choses* (1937) văzură lumina tiparului în colecții prestigioase, care publicaseră texte sub semnătura unor Eluard, Breton, Tzara, Soupault, Leiris sau Jouve. După ce se stabili definitiv la Paris, Voronca o duse greu; reuși, totuși, să publice încă multe numeroase volume de versuri: *Oisiveté* (1938), *L'apprenti fantôme* (1938), *Le marchand de Quatre Saisons* (1938), *Beauté de ce monde* (1939), *Les Témoins* (1942), *Contre solitude* (1946) și de proze poetice: *Lord Duveen ou l'invisible à la portée de tous* (1941), *La confession d'une âme fausse* (1942), *La clé des*

réalités (1944), *L'interview* (1944), *Henrika* (1945), *Souvenirs de la planète Terre* (1945). Maquisard în anii ocupației, a luat parte ca voluntar la izgonirea hitleriștilor din localitățile Rodez și Aveyron. După eliberare, deveni șeful emisiunilor în limba română ale postului de radiodifuziune Paris. În această calitate, își revăzu la începutul anului 1946 țara și i se făcu o primire triumfală. „Fu – cum spune Șerban Cioculescu – sărbătoarea întoarcerii fiului risipitor al Poeziei“.

Etichetele, oricât de exacte ar fi, rămân adeseori neconcludente. Așa apare azi și aceea de „imagist“, atribuită lui Voronca. El este un poet mult mai însemnat decât fusese socotit cât trăia. Imagistica sa, aproape niciodată banală, se distinge printr-o acuitate senzorială puțin comună. În fața lucrurilor, întreaga ființă a poetului freamătă și o percepție declanșează la el fulgerător alta, chemată de înlănțuiri subiective, dar cu motivări organice, adânci. Iată câteva asemenea imagini din într-adevăr miliardele pe care Voronca le-a risipit: „Vizui-nele se deschid ca bricegele“; „dimineța își freacă sânii tari de fereastră“; „lumina pune tinctură de iod pe străzile afișelor“; „soarele își face loc cu coatele“; „trenurile sunt coupe-papieruri pentru peisaj“. Voronca reține „răcoarea lucioasă“ a sălilor de gimnastică, vede valurile ca pe niște „valize cu batistele

vântului răvășite“, aude tusea scrâșnind „ca în colții dulăilor casele“, simte că un „surâs“ îl urcă „până la etajul al optulea“. Acuitatea percepțiilor substituie, în astfel de imagini, lucrurilor o anumită calitate a lor frapantă, surprinzătoare. Nu este o întâmplare că Voronca a reclamat mereu poeziei o agresivitate în ordine senzorială, cerându-i să „spargă pupila“, să „sfredelească“, să „muște“, să „sângereze“, să „zgârie“, să „țipe“, să fie „injecție“, „târâncop“, „bumerang“, să facă din cuvinte „baionete“.

Esențialmente lirică, imagistica lui antropomorfizează în întregime lumea, umplând realitatea de o sensibilitate omenească ascuțită și vibrantă.

Puțini poeți au apoi o egală facultate de a se dăruir miraculosului ca Voronca. „Cred – declara el – într-o posibilitate de dezlănțuire a unei minuni din alăturarea în silex a amnarului din poeme..“ „Mă încred în misiunea proorocitoare a cuvântului, în religia abstractă și înaltă a scrisului. Scrisul rămâne anafura (...), îngenunchierea mea“. (*Între mine și mine, A doua lumină*). Rareori avem prilejul, ca la Voronca, să ne instalăm în miracol cu mijloace atât de simple și la îndemână. Poetul aduce o exaltare molipsitoare, care împospătează culorile lucrurilor, înnobilează formele și schimbă înfățișarea lumii, silind-o să-și releve

brusc infinita frumusețe. E suficient – de pildă – pentru el să se imagineze „într-o dimineață, întâia oară pe străzile unui oraș,; Imediat ne va face să observăm că „Sunt cristale și flăcări, în chioșcuri / Muzici albe și ape minerale între priviri plutite” că „părul femeilor se apropie sau se depărtează ca o altă zare / Atât de liber, hohot de râs, spumă printre acești localnici”, că „sunt și ganguri răcoroase și squaruri cu nisipuri solare / Și tramvaie cu clinchetul limpede și băcăni cu fructe exotice”, că e firesc să exclamăm fermecați: „O! Fanfare, mulțimi fastuoase. O! heralzi și mărfuri strălucitoare / Într-o dimineață, întâia oară, pe străzile unui oraș. (*Orașul fără nume, Patmos*).

Voronca posedă calitatea și mai neobișnuită de a se putea menține într-o febră lirică radioasă. El reușește să facă poezie adevărată cu sentimente de încredere, nădejde, dăruire, altruism umanitar. Acolo unde foarte mulți cad în retorică găunoasă, Voronca aduce, ca Eluard, o autentică revărsare de iubire pentru nemărginita frumusețe a lumii: „Cine ne-a condus prin tunelul nopții / Spre creșterea luminoasă? / Cine a rupt în noi toate legăturile ancorelor / Că am făcut din fiece fereastră o lumină? / Și din fiecare plantă un țipăt. / În voce e-un cărbune cu care te voi desena în aer. În sânge e docarul ce te va duce spre inimă, / Zeiță a călătoriei, / În privire e brațul care te va

purta ca o pâine, / La scară tropăie armăsarul pe care vom goni spre alte linii / Până ce toate peisajele vor rămâne în cântec / Cum rămâne sângele pe o spadă”. (*Uneltele călătoriei, Patmos*).

Acest suflu generos, exaltant, a făcut mai ales din Voronca un poet francez apreciat. Dacă nestăpânirea perfectă a limbii l-a silit la început să împrumute cu întârziere formula liricii umaniste (*Permis de séjour*), foarte repede patosul său original i-a ajutat să-și găsească timbrul propriu. Cu *La poésie commune, La joie est pour l'homme* și mai ales cu *Beauté de ce monde*, Voronca ajunge un cântăreț inspirat al marilor certitudini umane. Datorită firii lui atașante (era sfiala însăși și entuziasmul întrupat), poetul și-a câștigat afecțiuni durabile între colegii săi de breaslă francezi. E motivul pentru care, poate, Jean Rousselot nu găsea exagerat să afirme în 1956 că, de la apariția suprarealismului până la al doilea război mondial, „cea mai înaltă, cea mai amplă, cea mai generoasă voce” din poezia franceză a fost a lui Voronca. Nimeni nu crede, bineînțeles, așa ceva. Dar tot atât de adevărat e că și critici cu greutate, ca Jean Cassou, au emis judecăți foarte elogioase despre Voronca, iar Léon-Gabriel Gros va ține să precizeze că prin autorul lui *Ulise*; „pentru a treia oară în 30 de ani lirismul român a infuzat un sânge nou

poeziei franceze" (*Présentations des poètes contemporains*, Ed. Cahiers du Sud, 1944).

În *Petre Schlemihl*, Ilarie Voronca se vedea, ca eroul lui Chamisso, mereu rătăcitor, fără loc printre oameni, deși le trăiește deopotrivă suferințele și un sentiment de fraternitate foarte puternic îl împinge către ei.

Heine leagă de o tradiție iudaică numele faimosului personaj romantic. Știind ce înseamnă „Schlemihl“ în germană (ghinionist, om fără noroc), Heine spune că s-a interesat la „prietenul Chamisso“, „decan printre Șlemili“, de originea acestui cuvânt, nu mai puțin secretă ca izvoarele Nilului. Numele nefericitului erou, care a rămas fără umbră, i-l comunicase însă scriitorului domnul judecător Hitzig, altădată Itzig. Heine ia o birjă și aleargă la el, unde află întâmplarea relatată în *Biblie* (*Numeri*, 25, 6-10, 14). Simri, aducându-și în fața lui Moise drept soție o moabită, fu străpuns cu lancea de nepotul marelui preot Aaron, Pinhas. Dar legenda spune că, orb de mânie, acesta din urmă a săvârșit o confuzie și, în locul vinovatului, l-a ucis pe Șlemil ben Zuri Saddy. El a devenit astfel, strămoșul nostru, al pășiților, eternii țapi ispășitori, conchide Heine. (*Melodii ebraice*). Explicația furnizată de judele Hitzig corespunde cu etimologia cuvântului: „schlimn“ (prost, rău) și „masel“ (noroc) din contragerea cărora a ieșit „Schislemiel“.

„Schlemiel“ și „Schlemihl“. Voronca însuși permite o atare interpretare, atunci când scrie: „M-ați alungat din ogrăzile udate de ploile târâte / Și în decembrie de lângă sobele voastre în care focul troznea ca un harbuz. / M-ați alungat de pe ulițele pline de vuiet, / M-ați lovit cu bice în piețele publice ca pe un cal bătrân“; „Călăi sau frați, iată-mă, pășesc printre voi, / Și nu știu ce-mi înfițeți în omoplat, un pumnal sau o aripă!; „Văd peste munții pleșuvi, sau poate vânturile tinere, / Cum vine înspre voi un fiu pe care cândva l-ați izgonit“; ... „orinde m-așteaptă o tristețe, o suferință nouă, / Și-un bun rămas spre voi, oameni și arbori, o iertare“.

Firește, citind în asemenea versuri o recunoaștere a apartenenței autorului lor la neamul său oropsit, nu înlăturăm și celălalt sens, anume că „șlemismul“ înglobează pe poezii de orice origine. Există aici o coincidență de destine și ea e pusă tulburător în lumină. Chiar Voronca o subliniază, spunându-și: „Poet ești, și de-aceea, pururi Ahasverus“.

Identificarea cu Peter Schlemihl, ajuns până la urmă Jidovul rătăcitor, merită atenție în cazul Voronca, pentru că opera sa nu cuprinde aproape nicăieri vreo mărturie directă a iudaității autorului ei. Din *Restriști* (1923), lui E. Lovinescu îi vorbea un „suflet

moldovenesc“, „risipit în vânt ca o scamă de păpădie, suflet de toamnă și de învins, incapabil de acțiune și de inițiativă, suflet de Mărculescu și nu de Marcus, râvnind să devină funcționar român, cu ore de serviciu fixe (...) și cu aspirația ascunsă de a fi înscris la bătrânețe în cartea de aur a pensionarilor români“.

Totuși, o vagă atmosferă de uliță evreiască în târguri bătrâne scâldea aceste versuri bacoviene: „Era în preajma unor sărbători albe. Și eu ți-am spus: „De ce sunt zidurile tot așa de cenușii?“ / O! Lumina care vine de acolo de pe câmp luminoasă, / Între zidurile orașului desnădăjduit, se va înnegri“. (*Primăvară tristă*). În *Permis de séjour* (1935) putem descoperi, la rigoare, ecouri dintr-o experiență care îi dădea dreptul poetului să se simtă urmașul lui Isaac Laqueden: „Un peu d'argent de nos alliances. Nous verrons ensuite / Ce qu'il nous reste à faire. Ce n'est pas notre première fuite“; „Et tout à coup me voilà dans cea rues étrangères / Où je ne sais comment me tenir. Nulle présence chère / Pour me guider, pour me conseiller. Et nulle lueur. / Ou marchais-je ainsi? J'étais seul, j'avais peur“ (*Curriculum vitae*); „Nulle part un toit hospitalier, une mère bienheureuse“; „Partout je suis l'errant. Je ne serai nulle part / Celui qu'on attend. Il faut que je pense au départ“. (*Etranger non admis*).

Am putea căuta aceleași urme în efervescența asociativă a celui pe care E. Lovinescu îl poreclise „miliardarul de imagini“ și avea o fantezie febricitară ca autorul *Cântării cântărilor*; „Afară din amurguri, din porturile grase, / Din iedera plâpândă în strigătul mulțimii, / Afară din legendă și din corăbii arse, / Din florile scăzute în lampa înălțimii. // Din anotimp afară, din peisagiu smulsă, / În logodiri cu-oglină și în pâliri cu luna / Cu amintirea-n care ca un perete-n tuzlă, / Algă rămasă-n minte când a trecut furtuna“. (*Incantații*, IV).

Dar veritabila fibră ancestrală la Voronca vibrează în vocația lui profetică. Nimeni n-a observat până acum cât de tare îi place să se adreseze în stare de iluminare mulțimii: „Nu, n-am fost eu alături de voi, oameni, în câmpuri, / Când hohoteați lângă grânele decapitate, / Nu, n-am fost eu alături de voi, când aruncați în furnalele lacome / Lopeți pline cu zilele și nopțile fraților voștri în locul bulgărilor de cărbune“ (*Petre Schlemihl*). Ca Ieremia care-și ocăra semenii, fiindcă se abătuseră de la poruncile Domnului. („Cum? Furați, ucideți, preacurviți, jurați strâmb, aduceți tămâie lui Baal, mergeți după alți dumnezei pe care nu-i cunoașteți!... Și apoi veniți să vă înfățișați înaintea Mea, în Casa aceasta peste care este chemat Numele Meu și ziceți: «Suntem

izbăviți!»... Ca iarăși să faceți toate aceste urâciuni“ are gustul imprecăției vaticinare: „Cine să vă numească, oameni de fum? / Vă dați fără rușine meseriilor celor mai josnice, / Vă înhămați la toate uneltele urii. / Vă vindeți frații și mamele / În timp ce seara trece multicoloră prin crengi / Ca o corabie pavoazată... (Uneltele călătoriei; Patmos și alte șase poeme). Voronca are ochiul vizionar al lui Ezechiel). „Câmpiile dansează cu pasul lent în ierburi / Și fluviile ca șerpilor se târăsc pe spinarea nopții / Noaptea se teme de alunecarea în oglindă a șarpelui / Noaptea își scufundă fața în fântâna de răcoare a aurorii / Noaptea se prelinge pe geamul opac al sângelui / Ca o bufniță noaptea adoarme în ruinele oceanelor / Dar uraganul nechează ca un armăsar la jarul stălelor / Copaci bat mătâni / Și cerul își oferă pântecul bisturiului în zig-zag al trăsnetului...“ (Brățara nopților XXIII).

Vocația profetică a lui Voronca este însă ciudată, funcționează pe dos. Cu cât la orizont se îngrămădesc mai multe dezastre, poetul nu obosește să vestească ceasuri aurorale. Toate stau gata să înțepe, să înhațe, să străpungă, să sfâșie și el anunță „prietenia lucrurilor“ (*Amitié des choses*, 1937). Războiul, lagărele, Holocaustul îl pândesc în timp ce vocea lui se încăpățânează să strige cu o netulburată

convingere oraculară: „Rien n'obscurcira la beauté de ce monde. / Les pleurs peuvent inonder toute la vision. La souffrance / Peut enfoncer ses griffes dans ma gorge. Le regret, / L'amertume, peuvent élever leurs murailles de cendre, / La lacheté, la haine, peuvent étendre leur nuit, / Rien n'obscurcira la beauté de ce monde (*Beauté de ce monde*, 1940).

Consecvent cu această vocație profetică à rebours, Voronca a scris un Mic manual de fericire perfectă (*Petit manuel du parfait bonheur*), după care s-a sinucis (1946).

Numele lui Brunea-Fox e strâns legat de cele ale promotorilor avangardei literar-artistice românești din perioada dintre cele două războaie mondiale. Această legătură e, însă, mai degrabă una de rudenie spirituală decât una de apartenență la vreun anumit grup, deși Brunea-Fox a fost foarte aproape, un timp, de „constructiviștii“ grupați în jurul revistei „Contimporanul“ și, ceva mai târziu, de avangardiștii de la „unu“, cunoscuta revistă editată de Sașa Pană. Fără să se lepede vreodată de prietenii și asociații săi din tinerețe (printre care se cuvin amintiți B. Fundoianu, Ion Vinea, Marcel Iancu, Victor Brauner, St. Roll),

Brunea-Fox și-a urmat drumul propriu, ceva mai departe de drumurile lor. El s-a dedicat în exclusivitate reportajului, investigându-și harul într-o publicistică de un tip special, ce-i drept, dar totuși aflată sub semnul „efemerului”, al cotidianului trecător. În timpul vieții sale, reporterul a publicat un singur volum, intitulat sugestiv *Hârca piratului* 1957, volum remarcabil mai ales prin povestirea-reportaj care-i dă titlul și care evocă Sulina de altădată, cu o forță epică dublată de un lirism autentic. Adevăratul „debut” editorial al lui Brunea-Fox a avut însă loc abia după moartea lui (în iunie 1977), prin publicarea volumelor: *Reportajele mele* (1979) și *Memoria reportajului* (1985), ambele îngrijite de Lisette Daniel, soția scriitorului.

Cel ce avea să fie supranumit „prințul” (sau chiar „regele” și „împăratul”) reporterilor din România, se numea de fapt Filip Brauner și se născuse la 18/31 ianuarie 1898 în orașelul Roman, din Moldova. Rămânând orfan de tată la o vârstă fragedă, a fost trimis la Iași, unde trăia o ramură a familiei sale. Acolo și-a făcut studiile și tot acolo se plasează și debutul său literar, în revista „Versuri și proză” (1915), contribuția lui fiind mai ales în versuri care, atât prin structură, cât și prin tematica lor îl prevesteau pe reporterul de mai târziu. Numele tânărului „Brunea” – pseudonim completat

ulterior cu enigmaticul „Fox” (care trimitea cu gândul la celebra casă de filme „Fox Movietone”, dar și la figura de vulpoi a reporterului), putea fi întâlnit și în paginile revistei „Absolutio”, scoasă la Iași de colegul său de școală I. Iudo, în anii primului război mondial, revistă în care erau elogiați cu risipă de superlative Tudor Arghezi și George Bacovia, foarte contestați pe vremea aceea. În 1919, junele publicist se stabilește la București. Înainte de a se dedica scrisului cotidian în presa de mare tiraj, Brunea a colaborat la mai toate publicațiile avangardei literar-artistice, de la amintitele „Contemporanul” și „unu”, până la „Integral, 75 H.P.” și „Punct”. La prima vedere, formația avangardistă a lui Brunea-Fox pare în contradicție cu evoluția lui literară, știut fiind că mișcările de avangardă – de la dadaism până la suprarealism – tindeau să pună între paranteze „lumea obiectivă” și să propună, sub diverse forme, un subiectivism exacerbant. Dar tot aceste mișcări proclamau, iarăși sub forme varii, necesitatea revoluției, a unor înnoiri radicale pe toate planurile. Pe cât de înverșunați erau suprarealiștii împotriva romanului, pe atât de entuziaști se arătau în privința reportajului; o atitudine asemănătoare se regăsește și la alți avangardiști. Bunăoară Ion Vinea afirma într-un număr din „Contemporanul” (mai 1924):

„Un bun reportaj cotidian înlocuiește azi orice lung roman de aventuri sau de analiză”. Iar în revista „unu” (mai 1931), Paul Sterian avea să exclame: „Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. SĂ VIE REPORTERUL!”

De fapt, acest reporter venise ceva mai devreme, și răspundea la numele de Brunea-Fox, chiar dacă nu corespunde întru totul portretului-robot zugrăvit de Paul Sterian. Reportajele publicate în presa vremii, îndeosebi în „Adevărul” condus de Constantin Mille, îl făcuseră celebru pe tânărul gazetar. Într-un „dialog despre profesie” purtat mult mai târziu, cu Carol Roman, și reprodus în volumul *Reportajele mele*, reporterul își va exprima grațitudinea față de C. Mille, ziaristul ce i-a fost mentor și patron, apoi va rezuma astfel propria-i activitate: „Pe urmă m-am înțărcat de mentor, am umblat pe propriile mele picioare. Pe pământ, în toate colțurile țării; în București, prin toate periferiile; pe apă și sub apă (am fost și scafandru); în aer (mi-am făcut botezul văzduhului în 1920, pe un „Farman”, biplan pilotat de Fernic, legat la brâu și vomitând la lupinguri). Locuri, priveliști, oameni. Fel de fel de oameni, cu opinci, cu bocanci, cu cizme, cu escarpeni,

cum erau pe vremuri!... Fel de fel de subiecte, — anchete, interviuri, carnete, editoriale, foiletoane, etc. — apărute regulat în ziarele „Dimineața” și „Adevărul”, începând din 1924, când am revenit la redacția din Sărindar și până în 1938, când presa democratică a fost suprimată și în revistele „Stânga”, „Adam”, „Cuvântul liber...”

Recitite după trecerea atâtor ani, în cursul cărora s-au produs atâtea schimbări de optică și de mentalitate, și au avut loc atâtea mutații în toate domeniile, — reportajele lui Brunea-Fox își păstrează o nemaipomenită prospețime. Lăsând la o parte faptul că în ele se oglindește, ca într-o cronică, o întreagă epocă (mai pregnant decât în multe din romanele vremii), aceste reportaje trăiesc prin armătura lor intelectuală solidă, amestec de curiozitate mereu la pândă și capacitate de a vedea în cele mai mărunte detalii sămburele lor de semnificații. Pe de altă parte, reporterul explorează temeinic realitatea imediată (aproape întotdeauna însoțit de fratele său spiritual, fotografii Berman); pe de altă parte, el își organizează impresiile în așa fel, încât ele capătă o structură narativă ce le scoate din efemer.

Să luăm, de pildă, suita de reportaje care i-a adus lui Brunea-Fox celebritatea: *Cinci zile printre leproși* (1928). Ca și unii romancieri (Dostoievski, Stendhal, Balzac), reporterul

pornește de la un „fapt divers“ – în cazul de față, evadarea a zece leproși din lazaretul Lărgeanca dintr-un ostrov al Deltei. Ziaristul de la „Adevărul“ ține să ia contact cu leproșii, în leprozeria lor, ocolită de oamenii „cu scaun la cap“. Și astfel prinde viață, sub ochii uluiți ai cititorilor de atunci și de acum o realitate înfricoșătoare, zugrăvită cu un condei neiertător. La capătul a două săptămâni, în care și-a purtat pașii într-o lume unde n-a putut găsi eroi cu „suferințe nobile“ și „sentimente frumoase“, reporterul scrie: „Cer iertare cititorilor... Nu poți totdeauna surâde elegant! Câteodată grimasa înlocuiește nedorit zâmbetul. Îmi pare rău că am fost nevoit să aduc, într-un anotimp balnear, odihnitor, nautic, viziunea unei umanități hâde. Nu eu sunt de vină. Vinovat este Ministerul Sănătății, care, după trei luni, a aflat de «evadarea» a zece leproși. Cine l-a pus să dea alarma?...“

Această viziune a unei „umanități hâde“ caracterizează și alte reportaje ale lui Brunea-Fox (cele despre cartierul Crucea de piatră, cele despre lumea închisorilor, etc., etc.). O viziune asemănătoare se întâlnește și în celebrele *Flori de mucigai* ale lui Tudor Arghezi (și nu întâmplător marele poet român a elogiat, curând după apariția lor, reportajele despre leproși, pentru „inteligența scilipitoare“, „gustul artistic exersat“ și profesionalismul „de

înalță valoare“ pe care-l vedeau. Modernismul asimilat de reporter și-a pus pecetea și asupra modului său de a privi realitatea, fără tabu-uri și fără pic de idilism¹.

E interesant de văzut, sub acest aspect, felul cum Brunea-Fox înfățișează „lumea evreiască“, o lume care i-a stat totdeauna aproape de suflet și de care nu s-a dezis niciodată. În ciuda înclinațiilor sale afective și intelectuale, el nu-i „menajează“ pe coreligionarii săi, prinși în flagrant delict de egoism, de iluzionism sau de alte asemenea păcate. În „Fabrica de coptăni*“ – unul din reportajele publicate de Brunea-Fox despre evreii din Maramureș, în revista „Adam“ (1929) – Sighetul de odinioară e descris astfel: „La Sighet toate prăvăliile sunt închise sâmbăta,... toate birjele au fost date în seama *șabăsgoimilor*, cafenelele care, șase zile pe săptămână sunt îndopate numai cu caftane,

¹Într-o antologie a avangardei românești, apărută în 1988 în prestigioasa editură *Reclam* din R.D.G., îngrijitoarea ediției, Eva Behring, îi face loc – un loc de cinste – și lui Brunea-Fox, demonstrând că acesta a practicat o specie literară perfect adaptată țelurilor către care s-a simțit atrasă avangarda românească, îndeosebi după 1933. În al său *Dictionar neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română* (vol. I, Minimum, Tel-Aviv 1986), Al. Mirodan demonstrează la rândul-i că „Brunea s-a instalat în gazetărie cu bagajele lui de poet al avangardei“...

*Coptăn = sărântoc (în lb. idiș)

sunt pustii, banii circulă numai în mâini profane și până și vardiștii (tot evrei) au dispărut de pe străzile din centru, deșarte. Să dai un milion pentru un evreu, și nu găsești!... Toți sunt la sinagogă, aplecați pe aceeași slovă, uniți prin aceeași exaltare care dărâmă gardurile dintre caste, dintre stările sociale, dintre săraci și bogați... Astăzi toți își vor da mâna, își vor ura *șulām alechem*, se vor despărți în poartă surâzători, egali. Măine însă..."

Chiar când vorbește de o sărbătoare veselă ca aceea a Purimului (în reportajul publicat, sub titlul „Imaginile Purimului” în „Adam”, 1 apr. 1930), reporterul își moaie pana într-o cerneală deloc festivă, scriind la capătul unei lungi plimbări prin Dudești și Văcărești: „Purimul e o mascaradă iluzorie, o proiecție a veseliei noastre, o dată pe an..."

În legătură cu iudaismul, firesc și neostentativ, al reporterului (căruia prietenii aveau să-i dea, mai târziu, porecla „Zeidă”, bunicul în idiș), se cuvine amintit aici *Orașul măcelului*, un „Jurnal al rebeliunii legionare”, publicat de Brunea-Fox în regie proprie, îndată după eliberarea României de sub jugul fascist (nu e menționată nici măcar tipografia care a scos această carte de 119 pagini, apărută la sfârșitul anului 1944, cu o scurtă prefață a lui A. L. Zissu și cu o serie de fotografii luate imediat după lichidarea rebeliunii legionare).

Avem de-a face cu un document zguduitor, unul dintre puținele existente în legătură cu tragicele evenimente din ianuarie 1941. Însemnările scrise de Brunea-Fox în cele trei zile ale rebeliunii sunt publicate întocmai, așa cum le-a putut așterne pe hârtie un reporter obișnuit să se deplaseze „la fața locului”, dar silit acum să se ascundă între cei patru pereți ai locuinței sale de pe strada Vasile Lascăr. Din când în când, el aleargă pe scări până la terasa de la etajul șapte al imobilului, pentru a vedea și mai ales a auzi ce se întâmplă jos, în stradă. Obsesia străzii, firească la un reporter fascinat de imaginile caleidoscopice ale vieții citadine, capătă aici accente patetice. În lipsa unor impresii directe, ori măcar a unor știri cât de cât întemeiate (singurul ziar care apărea în acele zile era oficiosul legionar „Cuvântul“!), reporterul recurge la telefon, – un mijloc de comunicare ce se dovedește a fi derizoriu în împrejurările date. Reporterul își ia „revanșa” din plin în zilele următoare, când, împreună cu doi prieteni întâlniți la morgă, se duce în pădurea Jilava, pentru a-și da seama de proporțiile masacrului săvârșit de legionari, acești „îngeri cu suflete de crini"... După evocarea crimelor lor, urmează descrierea jafurilor la care s-au dedat legionarii în cartierul evreiesc, rămas acum ca „un fagure uscat”.

Ceea ce e de mirare în aceste însemnări spontane, făcute „la cald“, și nerevizuite ulterior, este că, în încercarea lui disperată de a reconstitui grozăviile întâmplare, reporterul nu se sfiește să recurgă și la umor – un umor negru, desigur, ca de pildă în acest pasaj ce încheie descrierea jafului unei farmacii de pe Calea Văcărești: „Nici o deosebire acuma, între înfățișarea farmaciei Marcovici și maghernița cu găște și jumări de alături... Toporul a nivelat diferențierile...“

Tonul general e însă patetic și, nu rareori, sentențios, ca și cum, pentru a exprima indicibilul, reporterul ar simți nevoia de a-și înveli impresiile în vata unor generalități.

Jurnalul lui Brunea-Fox ar fi meritat o difuzare mai largă și fără îndoială că, dacă ar fi avut ocazia să-l reediteze, autorul l-ar fi ameliorat stilistic și ar fi înlăturat și numeroasele greșeli de tipar ce-i îngreunează lectura. „Prințul reporterilor“ era însă un risipitor și nu prea obișnuia să revină asupra propriilor sale scrieri. (O excepție, una majoră, a constituit-o recitirea și transcrierea unora dintre textele adunate în volumul postum *Reportajele mele*).

Și în această atitudine față de scrierile sale, putem identifica un mod avangardist de a privi literatura – nu altfel se comporta Gheorghe Dinu față de propriile-i versuri, risipite cu dărnicie, sau, pentru a da un exemplu și mai elocvent, să ne amintim de

gestul întemeitor al lui Rimbaud de a întoarce spatele propriei sale vocații poetice... „Aristocraticul“ și risipitorul Brunea-Fox a lăsat în urma lui atât un exemplu, cât și o operă. O operă a cărei însemnătate a fost definită cel mai bine de către prietenul său Geo Bogza, într-un articol din „Contemporanul“, 19.I.1973: „oricât și oriunde se va vorbi despre reportaj, va trebui să se spună că Brunea-Fox a pus piatra de temelie a reportajului românesc“.

Sașa Pană (Al. Binder) (1902-1981), sufletul revistei „unu“ și prin ea al mișcării avangardiste românești după anii '30, a dus o existență dublă, în absolută contradicție cu principiul „neintegrării“ sociale, preconizat de André Breton. A fost ofițer-medic și a avansat până la gradul de general într-o instituție care le provoca dezgustul cel mai violent supra-realiștilor. De asemeni, pe când amicii săi își băteau joc de posteritate, el colecționa cu sfințenie orice document privitor la activitatea lor, transformându-și biblioteca într-o adevărată arhivă a modernismului extremist românesc, asupra căruia memoriile poetului, intitulate *Născut în '02* (1973) aduc informații de negăsit altundeva.

Sașa Pană a văzut lumina zilei în București, dar a copilărit la Dorohoi. Bunicul său fusese unul din croitorii cei mai căutați ai urbei. Tatăl scriitorului reușise, după grele privațiuni, să ajungă medic și și-a exercitat acolo profesiunea cu o corectitudine care i-a atras stima localnicilor. Sașa Pană a absolvit, tot aici, clasele primare și gimnaziale, avându-l de coleg pe Ion Călugăru. După terminarea liceului în Capitală, la „Matei Basarab”, a urmat Facultatea de Medicină și paralel, Institutul Medico-Militar, unde fusese admis ca elev, prin concurs. Către sfârșitul studiilor, în 1926, nu văzu altă soluție decât sinuciderea, spre a pune capăt unei neînțelegeri familiale de origine sentimentală. Tentativa luă însă o turnură „suprarealistă”. Deși își trăsesese cinci gloanțe în cap și unul îi străpunsese tâmpla, ieșind prin gură, nu păți nimic. Răuvoitorii susținură mai târziu că leziunea cerebrală fusese totuși hotărâtoare pentru nașterea revistei „unu”.

Sașa Pană nu întreținuse până atunci – e adevărat – relații nemijlocite cu cercurile avangardiste, mulțumindu-se doar să le urmărească atent, însă din afară, activitatea. Debutase la „Rampa” (1922), unde publicase o poezie, *Poveste simplă*, și colaborase sporadic la „Gazeta Dorohoiului”, „Opinia” din Iași, „Adevărul literar și artistic”, „Dimineața”,

„Adevărul” și „Bilete de papagal”. Primul său volum, *Răbojul unui muritor* (1927), nu conținea nimic nonconformist, fiind plin, dimpotrivă, de ecouri livrești, în special bacoviene. Un ciclu al acestor versuri era botezat chiar „acorduri pastişate”, nume care – considera Camil Petrescu, recenzând culegerea – s-ar fi potrivit să-l poarte și restul poeziilor.

Pe Sașa Pană, devorator de reviste literare, „Integral”, „Punct” și îndeosebi 75 H.P. îl fascinaseră. Regretând profund dispariția lor, visa să reînvie o asemenea publicație. Introdus de Ion Călugăru în faimoasa lăptărie unde Stephan Roll bătea scorburile, scoase la începutul lunii aprilie 1928 revista „unu”, cu concursul lui Moldov, Geo Bogza, Victor Brauner, M. H. Maxy și Brunea-Fox, cărora li se alăturară amicii lor din străinătate, B. Fundoianu, Ilarie Voronca și Claude Sernet. Grație mai ales spiritului său organizator și tenace, dispus a prelua toate corvezile redacționale, inclusiv problemele financiare, publicația reuși să apară regulat cinci ani și să-și prelungească acțiunea printr-o colecție de texte avangardiste, chiar după ce decedă. În sprijinul suprarealismului, al cărui principal promotor la noi a fost, Sașa Pană a desfășurat o susținută operă de popularizare și apărare, adunată parțial în volumul *Sadismul adevărului* (1936). A tipărit, de asemenea,

texte rare de Urmuz, Tristan Tzara, Ion Călugăru, Ilarie Voronca și a întocmit o antologie a literaturii române de avangardă (1969).

Producția sa lirică dinainte de război se află cuprinsă în plachetele: *Cuvântul talisman* (1933), *Călătorie cu funicularul* (1934), *Iarba fiarelor* (1937), *Vladimir* (1938) și *Munții, marea, neliniștea* (1940). Pe lângă acestea, a mai publicat volumele de „prozopoeme”: *Diagrame* (1930), *Echinox arbitrar* (1931) și *Viața romanțată a lui Dumnezeu* (1932).

Așa cum rezultă din *Sadismul adevărului*, Sașa Pană cunoștea destul de bine concepțiile suprarealiste. Practic însă, le reducea la o visare semitreală, care-i permitea să-și satisfacă gustul pentru mirific, prin asocierea și succesiunea liberă a imaginilor. Sașa Pană va stărui mai ales asupra virtuții compensatoare a visului. El e – ne încredințează poetul – „singura REALITATE – pe care nimeni nu ne-o poate fura” (*Inima de pică – Echinox arbitrar*). „Numai în cupa nesfârșită a visului încapă TOTUL”, precizează cu alt prilej (*Suprarealismul, Sadismul adevărului*). La Eluard, apreciază faptul că visele nu sunt povestite, ci „feric” trăite. În spațiul lor, „carnea e dematerializată și spiritul capătă consistență parcă; acolo sentimentul iubire se pipăie cu nevăzute antene, totul e din cristal,

chiar bucuria îmbrățișărilor” (*Ibid*). „Cuvintele se risipesc, pădăie stelară ușoară, transparentă... Acei care neagă existența *minunilor* să nu se apropie de aceste poeme”. (s.n., *Poetul*) Visele ne conduc – după Sașa Pană – în „nesfârșite câmpii fermecate”. Aceeași dispoziție îl face să traducă „le merveilleux”, care pentru Breton înseamnă „miraculosul”, prin cuvântul „minunatul”.

Poemele lui Sașa Pană sunt de cele mai multe ori reverii mirifice: noaptea se deschide „ca o ladă de jucării”; „merșorul râde printre deditei”; „parfumul persistă ca o dorință timidă” (*Va urma*). În dimineața „țesută cu fluturi”, „fiecare lacrimă pe etajeră (...) e un bibelou” (*Această liană*). Astfel de imagini suave răsar neconținut de sub condeiul poetului: „Lanț de violete sau cuvinte/ Ochi proaspeți ca livezi după ploaie/ Fruntea înșorită/ Degetele aer țesut/ Și totul atât de fragil/ O retortă de hurmuz...” (*Culori fragile*). Uneori, asociațiile iau și alt curs, halucinatoriu, mai apropiat de fondul obscur al inconștientului: Seara se anunță „o retragere cu morți”, norii sunt „plini de rânjete”, privirile, „șoareci speriați” (*Vocabular subversiv*). „Societatea bună” rămâne „cu gingiile pe dușumea”; adevărul își face loc „ca o coasă”; el cade „plăcintă” pe fața unui „domn cu melon”. (*Evenimente fără stele*).

Alteori, amănunte ale vieții prozaice pătrund în fluxul dicteului automat: „Privirea se oprește în drumul îndoliat de noroi/ Sau din casa cârciumarului Brisiuc/ Unde arare intră un țăran să bea rachiu // (...) Poștașul n-a adus decât „Adevărul“ de răsalaltăieri/ Cu știrile de la „ultima oră“ fezandate/ (Poate Ciang-Kai-Schek personajul lui Malraux/ E mort de patru zile/ Iar luptele s-au întezit lângă Madrid“) (*Reportaj de exil*). Dar aplecarea spre reveria mirifică, transparentă, vapoasă, gata să se risipească tot atât de ușor cum a luat naștere, are mereu ultimul cuvânt. Ea erodează pe dinăuntru declarațiile bătăioase ale autorului, chiar în numeroasele sale arte poetice cu caracter de manifest sedișos. După „cuvintele ecrăzită“ și „faptele beton“, intervin „greierii care zornăie cheițele lanurilor“ (*Prometeu dezlănțuit*). „Otrăvuri incendii se ciocnesc delirant“, dar „nici o crispă nu înjunghie obrăjii“ și „șipătul se catifelează ciută“ (*Legenda poemului*). Citând patru din versurile de încheiere ale volumului *Călătorie cu funicularul*, intitulat *Către cititor*, Ion Pop are perfectă dreptate când spune că: „între bolid și licurici, între nitroglicerina și crini, poetul a ales mai adeseori licuricii și crinii“.

Sașa Pană e un „jammes“-ian care-și fabrică „Orthez“-urile cu rețete suprarealiste. La el visul produce invariabil odihnitore

imagini naturist-domestice: „Tăcerea culcă porumbei pe umărul melancoliei“, „amintirea stăruie ca un fum de făneață aprinsă“, „poteca înaintează printre ferigi de cristal“, „gherghinele“ își apleacă „unduiosul gât pentru binețe“ și „dimineața răstoarnă în pământ tărăboanțe verzi“. Orașul e „departe“ de visele lui Sașa Pană; „departe de drumul zilnic prin fața statuii în uniformă de Kukluxelan“. „Aici fiecare cuvânt e mai sprintar/ Și o elice cât fulgul poartă gândul“. Pe un astfel de tărâm fermecat se poate ajunge fără nici o deplasare. „Cerșetori de azur de alge minunte/ Stați acasă/— sună recomandarea lui Sașa Pană/ — Hamacul reveriei vă e la-ndemână/ Chemați funigeii amintirilor la banchet/ Ca surâsul logodnicilor de optsprezece ani“. (*Peisaj clătinat*).

Dacă onirismul acesta mirific-naturist provoacă, nu o dată, o sașietate de atâta gingășie vapoasă, tot el prilejuiește și principalele reușite ale poetului, circumscriindu-i oarecum câmpul imagistic și, implicit, stilizându-l. Un principiu de omogenitate prinde astfel ființă ca o expresie a înclinațiilor sufletești autentice și lucrează împotriva dezordinii absolute. Datorită lui, în cazurile fericite, poemul dobândește, oricât de haotic rămâne, o anumită linie gracilă, aeriană, încântătoare: „Frunzele acompaniază tristețea/

Freamătă ca evantaie japoneze/ La fel peste tot/ La fel se îmbracă ochii în scamă // O mână flutură ca o batistă de adio/ Mână uscată evantai japonez/ Mâna la fel ca frunzele toamna...“ (*Intrarea oprită*).

O mișcare delirantă a imaginației, cu inflexiuni de umor negru, câteodată, e rezervată de Sașa Pană „prozopoeamelor“ sale: „Acum la Santa Fé, vagabonzii putrezesc la periferii și parfumul de mort excită orașul și-l trece prin vijelia sexuală a sfârșitului de an 999. Fecioarele știu că vor muri mâine și se întreabă nedumerite de ce au rămas fecioare. Sunt înlăcrimate, brune, cu talia de oțel și pupila din două țevi de revolver. Ochii lor te condamnă să crezi în noapte...“ (*Echinox arbitrar*).

După modelul viziunilor stranii ale unui Max Ernst, tulburătoare prin absurdul secret imprimat stilului lor „pompiere“, e alcătuit și albumul de colaje din 1935, *Atentat la bunele tabieturi*, publicat în 1970.

Ca aproape toți membrii grupării *unu*, Sașa Pană chiar atunci când împărtășea opiniile lui André Breton și era împotriva oricărei înregimentări politice a suprarealiștilor (v. *Pagini de jurnal, Sadismul adevărului*), detesta ordinea burgheză și nutrea simpatii puternice pentru idealurile revoluției proletare. Anii dictaturii regale și apoi antonesciene l-au făcut să se apropie mai mult de comuniști și să

între în mișcarea ilegală. Condamnat la tăcere în epoca războiului, scoate îndată după 23 august 1944 revista „Orizont“, menită a canaliza simpatiile avangardiste pentru clasa muncitoare către o literatură pe care o va practica și el cu volumele *Pentru libertate* (1945), *Plecări fără ancoră* (1947), *Poeme fără de imaginație* (1947) și *Culoarea timpului*, ciclul inedit din culegerea retrospectivă *Poeme și poezii* (1966), neevitând verbozitățile fade ale epocii adescori („mereu înalți, viforoși și drepti“; „nici temnița, nici gloanțele, nici ura“, „uzine, școli, furnale și orașe“ etc.) până să-și regăsească timbrul propriu.

Și în cazul acesta, dispoziția scriitorului de a visa mai cu seamă spectacole feerice ale naturii poate fi atribuită unui suflet claustrat în târguri noroioase și tânjind după prospețimi vegetale. Tresăririle conștiinței de evreu le surprindem însă mai direct la Sașa Pană în amintirile lui. Elevul – ofițer medicinist trăiește tulburările studentești antisemite din 1922. Încasează o bătaie zdravănă, exact în ultima zi a anului, ceea ce-l determină să scrie un articol împotriva diversiunilor huliganice. În „Scânteia“, o gazetă ieșeană, subintitulată „Organ pentru apărarea intereselor intelectualelor“. Intervine apoi de câteva ori, pe aceeași temă, în „Opinia“ și directorul ziarului, Alecu Bădărău, îl îmbrățișează pentru dârzenia sa.

Tremură la gândul examenului de fiziologie cu Paulescu, care avea o deosebită plăcere să trântescă pe studenții evrei. Pățește chiar un lucru neplăcut, profesorul modificându-i nota și declarându-l „căzut“, după ce-i apreciasse întâi răspunsurile ca satisfăcătoare.

Până a întemeia faimosul „unu“, scoate la Dorohoi, împreună cu alți colegi de studenție, revista humoristică „Gragărul“, unde ține o cronică rimată. Îl surprindem înregistrând alarmat semnele ascensiunii lui Hitler și ale fascizării Europei. Vine și vremea când trebuie să dezbrace haina militară și să împărtășească soarta tuturor evreilor. E scos din casa unde locuia, predă aparatul de radio. Nu mai are voie să semneze în publicațiile ariene, drept care trimite ziarului „Renașterea noastră“ niște medalioane despre Armand Pascal, Franz Kafka și Erlich, descoperitorul neosalvarsamului, dar Ion Călugăru îl sfătuiește să se abțină a mai colabora, fie și sporadic, la o oficiină a Centralei Evreilor. Ascultă și începe să acorde sprijin tinerilor care organizau la *Teatrul Barașeum* șezători artistico-literare cu caracter antifascist camuflat. Îi moare tatăl, rămas fără asistență medicală, deoarece confrății din Dorohoi ai bătrânului erau internați toți în lagăr. Sub impresia aceasta, scrie pentru fiul său Vladimir, biografia dispărutului „în chip de

poveste“, ca ilustrare la cuvintele lui Heinz Liepmann: „A fi evreu nu este convingere, ci un destin“.

Lui Sașa Pană i-a ajutat să scoată primele numere ale revistei „unu“ la Dorohoi, MOLDOV (Marcu Taingiu) n. 1907, prieten cu el din copilărie. Acesta era angajatul firmei Zimmer, unde îndeplinea munci mărunte funcționărești. Aflăm dintr-o *Carte Poștală* pe care Sașa Pană i-o adresa sub formă de poem, datat Viena, 1928, (*Cuvântul talisman*), că se îndeletnicea și cu măsuratul capacității butoaielor. Își câștigase, ca urmare, prețuirea angrosiștilor de vin și ulei, precum și a analfabeților cărora le scria petițiile către autorități. Avea și talent actoricesc. Autodidact, citise multă literatură, în special modernistă. A publicat în „unu“ texte à la Urmuz, botezate „linii frânte“ de autorul lor, „paralogice“, după Sașa Pană, care a alcătuit cu ele volumul *Repertoriu* și i l-a oferit cadou de nuntă amicului său.

Unul, intitulat *Șmaie*, „tip compus din ochelari, boccea, calendar și trapez de lemn cu om săritor“ a provocat și cea dintâi chemare a revistei în fața justiției, acuzată fiind că a ofensat-o pe nevasta reclamantului. („bătrână și chioară (...) se hrănea cu trifoi, ciucălăi, strujene, paie și fân...“ „Noaptea cu lună și le

petrecea în tovărășia unui țap, căruia îi mângâia drăgăstos, cu o voluptate de Mesalină, barbișonul à la Henri IV"). Respectivul Șmaie se considera vizat direct, întrucât era singurul negustos ambulant din localitate. Primind însă niște bani drept despăgubire, și-a retras cererea, iar autorul a continuat să istorisească aventurile personajului, schimbându-i numele în Snax și ducându-le până la obștescul sfârșit al individului care-l purta. („Mai trăi câțiva ani, atârnat de o hârtie de muște și muri exact în ziua când împlinise 34 de ani. În loc de testament, s-a găsit un calendar din anul 1898, un roman senzațional, o carte de rugăciuni pentru vătămături și 5 nasturi de porțelan“).

Personajele lui Moldov au nume excentrice, Bumby, Nihi, Kakarad, Nynu, Olyk, Pembzzi, Pulka, Richis, unele ca, Bebke, Rina, Yggerke, cu sonorități iudaice. Portretul ultimului ins desenat de autor din „linii frânte“ ne ajută să pricepem pentru ce îl cheamă „castravete“ în tăiș: „e un tip orizontal și lunguiet ca un pepene. Crescut de lujerul unui castravete, a rămas până la majorat într-o sticlă de sifon, ca reclamă pentru bodega zarzavagilor“. Repertoriul trebuia să se încheie cu descrierea lui Zumru (anagramă din Urmuz), dar Moldov nu și-a ținut făgăduiala să scrie acest portret final. În locul lui, la litera Z, o

pagină întreagă e ocupată de versul: „Zăpada se dădea virgină pământului“, tipărit cu caractere uriașe.

Sașa Pană se mândrea cu descoperirea lui Dan Faur (Fedy Fechner), 1911-1916, care trimisese la „unu“ o lungă poezie blasfematoare, intitulată *Cina cea de taină* („Aha! Dumneavoastră mucenici doriți/ o dănuitoare de tuci/ ca să se crăcăneze bine/ și să puteți iubi la răscrucil“). Autorul locuia la Brăila, unde avea vagi îndeletniciri în legătură cu teatrul, pregătea sala de spectacol pentru *Noaptea-n târgul vechi*, înscenarea lui Iacob Sternberg, după Peretz. Sașa Pană făcu anume un voiaj, ca să-l cunoască pe tânărul poet, gest blamat de ceilalți „uniști“. Sosit la București, Dan Faur a fost imediat adoptat de cercul frecventatorilor faimoasei lăptării *Secolul*, din strada Bărăției și implicat în farsele acestora. Aerul absent și stilul lui pisălog îl ajutau foarte mult în a le asigura reușita. Curând reuși să publice o plachetă cu versuri intitulată *Bust* (1930), dând-o drept apărută în editura „unu“ fără ca să-i ceară măcar voie lui Sașa Pană, ceea ce atrase ruptura relațiilor dintre ei.

Dan Faur practică un soi de predadaism, în maniera primelor poeme ale lui Tristan Tzara. Modelul e mai ales *Glas*, unde rima și măsura fixă întăresc prin contrast umorul absurd al versurilor lipsite de orice logică. „Moșul creț cu barba-n barbă/ cuțuie melci uzi în iarbă./ și pe baba Decuseară/ o leagă cu nod de seară“. (*Bust de moș cu barba-n barbă*).

În vederea îngroșării efectelor șocante sunt atrase în vârtejul asociațiilor trăsnete numiri biblice. („un călugăr matinal/ paște-n roibi și transversal, / cu lucernele în riduri/ pentru Ierihon gădila ziduri. (*Bust de păpădie ocre*); „Din găini și pitulici/ vin cruciații de amici,/ să prade la drumul mare/ nevasta lui Loth din drob de sare“. (*Bust de rege carpen*) Uneori modernitatea extremă e căutată în aglomerarea de termeni savanți. „Înger androceu, didinam și pătrat la Helsingfors...“ (*Bust de înger androceu*). Alteori umorul e sec, urmuzian și de mai bună calitate. „Deprinderile la pătrar cu mareele pe buze, / din madreporizi, sângele învăpăiat dintre mușchii lați/ delir, delir sfânt înmuiat într-o baie de meduze./ cocoșății! cocoșăți, cocoșății! cocoșăți...“ (*Bust de cocoșăți impecabili*).

Pentru *Bustul Doamnei* din „unu“ nr. 32, 1930, Dan Faur fu citat în fața justiției împreună cu Geo Bogza, sub acuzația de a fi atentat la bunele moravuri. Versurile respective, de inspirație canină, conțineau nu

mai multe lucruri menite să scandalizeze spiritele pudibonde ca altele cuprinse în volum. (*Bust 6, bust de fecioară vanilie*). La proces, procurorul ceru achitarea inculpatului, declarând că n-a priceput nimic din poezia incriminată, care e „pur și simplu idioată“.

După război, Dan Faur s-a străduit să abordeze lirica militantă. N-a reușit decât să glorifice într-o imagistică prăpăstioasă acțiunile unui partizan din Banat, Ștefan Plavăț.

P rintre autorii evrei, colaboratori la „unu“ merită amintit și RAUL IULIAN n. 1904, interesant pentru lucrarea de față mai mult din cauza episodului „Prospect“. A fost o publicație efemeră, care imita ca format revista minusculă a lui Arghezi, „Bilete de papagal“ și a căpătat prin Virgil Gheorghiu o orientare avangardistă. A apărut la Iași în 1928, purtând subtitlul „Simptom literar“ și având drept redactor responsabil pe un anume Mihai Bicleanu, student huligan reputat a umbla cu bâta după ovrei. În revistă, se lua de „berg“-i, amintindu-le că nu uită vorba lor, *Tol șebegoimherog*. Nu accepta colaboratori „blonzi“, suspectați a fi de origine semită și discuta doar cu Virgil Gheorghiu, care era

„brunet”. (Nu-și vopsise încă părul în roșu, cum o va face curând). Amuzant e că, sub acoperirea lui Virgil Gheorghiu, încântat să-și poată bate joc de fobiile antisemite ale vajnicului Bicleanu, la „Prospect” au colaborat destui „blonzi”. Printre ei, Raul Iulian era prezent chiar în numărul care conținea filipica redactorului responsabil împotriva adversarilor iudei ai publicației. (*Supărarea berg-ilor*, no 6, 1928).

De profesie avocat, amicul lui Sașa Pană, l-a apărat pe Geo Bogza în fața instanțelor judiciare. Raul Iulian era nelipsit din „XX-literatură contemporană”, altă mică revistă avangardistă ieșeană, scoasă de Zaremba. Acolo a adresat un *Imn lui Ilarie Voronca*.

Niște băieți, câțiva încă elevi de liceu, îl speriară pe Sașa Pană înființându-se la „unu”, prin 1930, cu manuscrisele lor foarte nonconformiste, „în proțap” – cum istorisește memorialistul avangardei românești. Fură sfătuiți să-și scoată o publicație proprie, ceea ce ei făcură îndată, și ea apărură sub titlul de „Alge”. Solidari, radicali, când mai bătrâna revistă avangardistă le oferă o pagină cu prilejul expoziției pictorului Perahim, dar fără

contribuția lui Gherasim Luca, pentru că era prea lungă, își retraseră colaborările, invocând deviza: *Toți ori niciunul*. (Textul pare să fi fost poemul acceptat și publicat doi ani mai târziu: „domnilor și doamnelor/ astăzi vi-l vom aduce în fața dumneavoastră pe cel mai tare om din lume/ intrați domnilor, intrați doamnelor omul ăsta-i mai tare ca piatra/ omul ăsta-i mai tare ca săgeata/ omul ăsta-i mai tare ca maciste/ domnilor/ într-o singură mână duce patru-zecișipatru de femei una și una”. (*Cuvânt de deschidere la o expoziție de pictură*, „unu” nr. 44, 1932) „în deget are sânge și o pisică care plânge” – se adăuga pentru atracția eventualilor vizitatori. „Algiștii” (Aureliu Baranga, Gherasim Luca, Paul Păun, Sesto Pals) organizară tot atunci o provocare în spirit avangardist, dar de o amploare scandaloaasă, care întrecă orice acțiune similară anterioară. Tipăriră o revistă în cincisprezece exemplare și-i puseră drept titlu denumirea organului sexual masculin, spus pe șleau. Nu se mulțumiră cu atât și o expediară unor personalități culturale proeminente, printre care și Nicolae Iorga, adăugând celor patru pagini pline de „verdețată” câte o dedicație personală insultătoare. Sesizată, poliția interveni și nerespectuoșii tineri fură arestați și deferiți justiției pentru ultragiu la adresa moralei publice. Ziarele „Cuvântul” și „Universul” nu pierdură

ocazia să sublinieze originea iudaică a acestor răspânditori de „îmundă pornografie“. Judecătorii se arată clementi. „Alge“ își prelungi încă vreo câteva numere existența, impunându-l mai cu seamă pe GHERASIM LUCA (Zalman Locker), născut în 1913 la București. Poreclit de prieteni Zola, prin francizarea glumeață a numelui mic, el părea să-i perpetueze reputația naturalistă cu poemele lui erotice, care-și însușeau fără prejudecăți estetice, tăietura reportajului crud, în maniera lui Geo Bogza. „Am pus mâna pe pielea mea/ și înăuntru era închisă o femeie./ Hoța ținea perdelele trase și zăvorul la fel./ Atunci am răsculat toată mahalaua/ ca să cuprind părul de tine/ am deschis apoi cărțile pompierilor din mine ca să stingă tot focul...“ (*Femeia Domenica d'Aguisti*) Se caută, bineînțeles, scandalizarea spiritelor prin încălcarea taburilor de orice ordin. În poemul citat e mărturisit un act de canibalism cu substrat erotic. „Am în gură osul femeii moarte/ și-l mușc, și-l sug/ pentru că are puțină carne/ E dulce osul femeii și doare./ Dar câinii mahalalei – ucigașii – vor să-mi smulgă prada“. (ibid).

Gherasim Luca l-a adus la „Alge“ pe nepotul său Fredy Goldstein, în vârstă de șase ani neîmpliniți, spre a spune povești. Acestea aveau o factură delirantă, suprarealistă: „A fost odată un moș și o babă. Moșul a murit în război

și baba i-a lipit bucățele de cai și a înviat și nu s-au văzut caii. La mulți ani, să crești mare“... (Poveste)

Semnătura lui Gherasim Luca trece curând din revistele avangardiste „unu“, „Muci“, „Meridian“, în „Cuvântul liber“ și alte publicații de stânga, unde autorul ținea să-și exprime convingerile politice revoluționare, pe care pomesc să le afișeze tot mai frecvent și versurile lui. *Sfânta Împărtașanie* utilizează același stil reportericesc pentru a relata cum o doamnă în automobil pescuiește un tânăr muncitor voinic și frumos, îl duce acasă la ea, îi dă să mănânce și face apoi cu el dragoste. Întâmplarea e narată la persoana întâia; lupta de clasă se prelungeste și în pat, o „scârbă umedă“ îi umple gura tânărului proletar care-și împlinește, totuși, datoria virilă, dar dimineată, când îl trezește gândul că trebuie să plece la uzină, descoperă lângă el o babă cu ochelari citind evanghelia. În alt poem, lumea vrea să linșeze un câine, fiindcă atacase autoritatea publică, mușcându-l pe sergentul de stradă. Autorul ia bineînțeles apărarea animalului hăituit, cu al cărui act subversiv se simte solidar. Totul e spus într-o manieră ostentativ „prozaică“, „jurnalistică“. „...eram desculț, ședeam la fereastră și terminasem tocmai/ de citit niște poeme de un poet/ sesto pals/ totuși am ieșit în stradă/ și am început să lovesc în

oamenii care priveau nepăsători/ la toată întâmplarea asta/ erau câțiva morți și foarte mulți răniți". (*Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier*).

Ceea ce avea să publice deocamdată în volum Gherasim Luca, *Roman de dragoste* (1933) și *Fata morgana* (1937) se ralia mai mult instinctiv suprarealismului, prin asocierea revoltei sociale cu dilatarea dorinței erotice peste orice restricții, gustul provocării și agresivitatea tonului, transgresarea hotarelor dintre poezie și proză. Ultima carte menționată istorisea inițierea unui tânăr evreu, Fișer al Sorcovei, în viața sexuală și lupta revoluționară. Autorul a avut darul premoniției începând cu o descriere de ninsoare abundentă peste Basarabia, dacă ne gândim câte neazuri va aduce zăpada populației iudaice din România.

Gherasim Luca a ajuns la o conștiință teoretică a suprarealismului odată cu Paul Păun și D. Trost, cărora li s-au alăturat Gellu Naum și Virgil Teodorescu, spre a forma un nou grup avangardist de anvergură intelectuală mult superioară. El îmbrățișa aspirațiile profunde ale mișcării, înțelegând de astă dată bine motivarea lor filosofică și practică. A căutat, prin urmare, să descopere căi noi de eliberare a spiritului, în condițiile sociale și istorice postbelice, atunci când grupul a pornit să-și

desfășoare activitatea publică. Mesajul, adresat de Gherasim Luca și D. Trost mișcării suprarealiste internaționale și institutul *Dialectique de la dialectique* (1945), vădește clar aceasta. Semnatarii încep prin a semna câteva erori primejdioase, cărora riscă să le cadă victime amicii lui André Breton în momentul acela și ar trebui combătute de urgență, ca să nu compromită țelul activității lor revoluționare pe tărâm spiritual. Una este *devierea artistică*, adică folosirea descoperirilor suprarealismului doar pentru producerea de „opere” literare sau plastice. Astfel de temeri se mai făcuseră auzite. Breton însuși le resimțise, și ele îl determinaseră să excludă din mișcare numeroși aderenți (Artaud, Soupault, Vitrac, Delteil, Dali). Altă observație, mai originală, e că suprarealismul nu trebuie să se mențină fixat pe pozițiile sale prezente, ci are obligația să le depășească printr-un efort revoluționar care presupune „negația negației”. „Magnetismul erotic” – afirmă ei – ar fi „suportul insurecțional cel mai valabil” pentru întreținerea unei asemenea stări de spirit. Se pune astfel accentul principal pe forța dorinței sexuale de a înfrânge constrângerile „sociale și individuale”, „psihologice și teoretice”, „religioase și sentimentale”. De aici era trasă concluzia că „erotizarea nelimitată a proletariatului constituie garanția cea mai serioasă

existentă, spre a-i asigura o dezvoltare autentică revoluționară în epoca mizerabilă prin care trecem“.

În efortul de a descoperi și inventa mereu alte facultăți răscolitoare ale amorului, Gherasim Luca și Trost se ridică împotriva limitării lui atât pe plan exterior, cât și interior. Originală e iarăși rezistența la care cheamă ei, ca urmare, mișcarea față de legile naturii, în virtutea „revoluționării totale“ a vieții, așa cum o preconiza suprarealismul. În aceeași ordine, intră refuzul împăcării chiar și cu complexul oedipian, denunțat drept sursa perpetuării unei sclavii, fie ea și inconștientă.

În sfârșit, se aducea la cunoștința mișcării suprarealiste internaționale descoperirea câtorva procedee inedite de a provoca automatisme care să întâlnească manifestarea hazardului obiectiv.

Manifestul indica și unde (expoziții, lucrări, scrieri) ideile sale fuseseră puse în practică de semnatari. Cele mai multe din aceste aplicații i se datorau lui Gherasim Luca. Astfel, *Le vampire passif* (1945) ne istorisește cum a fabricat autorul anumite obiecte talisman și ce influență au avut ele asupra relațiilor lui cu persoanele care le-au primit în dar. Printre informații picante, privitoare la Gellu Naum, Aurel Baranga și, mai ales, Constantin Nisipeanu, convins pe atunci că are

fundul de sticlă, întâlnim aici și reflecții formulate în stilul august al lui Breton, imitat nu fără har: „Avec chaque vérité découverte, nous signons un pacte avec Satan. La signature de sang déposée sur un parchemin par ces rêveurs illuminés nous la mettons maintenant par centaines de milliers sur le pavé des rues, sur les murs des prisons. Chaque rêve, chaque amour, chaque émeute est une messe noire“.

În forțarea limitelor pe care le impune omului însăși natura, *Inventatorul iubirii* (1945) și *Primul manifest non oedipian* (1947), regăsesc pe alocuri ardoarea rimbaldiană a faimoasci *Lettre aux voyants*: „A privi obiectul și tot ce mă înconjoară ca și cum ochii ne-ar fi umpluți de dinamită, a privi pentru a distruge și pentru a ne zăpăci, pentru a ne *deregla* (s.n.), pentru a ne intoxica și pentru a înnebuni în mod sistematic, ne apropie mai mult de misterul lumii din afară și cel dinăuntru, această complicitate permanentă cu forțele distructive ale răului fiind garanția cea mai sigură a obiectivității mele“. În continuare, e și menționată „o stare de receptivitate voiantă“.

Ultimele pagini, relatând „cinci tentative de sinucidere non-oedipiană“, caută o confruntare și cu moartea. Gherasim Luca refuză să recunoască vreo „obiectivitate“ aceluia fenomen sinistru care ne monotonizează, care ne repetă și care ne extermină, ca și cum ar fi

victima de o sută de mii de ori milenară a unui monoman senil și cinic". Se arată însă dispus să-i accepte morții funcția de „supapă a disperării". Pe aceasta o recunoaște exercitându-și-o „în aspectele angoasante și lubrice pe care le ia în vis, în toxicomanie, în catalepsie, în automatism ambulatoriu și în alte o sută de mii de conviețuiri ale omului cu umbra și ale umbrei cu flacăra ei".

Les orgies de la quanta (1946) conține mai multe „cubomanii non oedipiene", cu titluri explicative ca: *Douce et pénétrante rencontre*, *À la moindre impulsion lycanthropique*, *Suivez-moi les yeux clos*, *Doubler le réel* etc.

Alte texte, *Amphitrite* (1947), *Le secret du Vide et du Plein* (1947) urmează aceeași linie.

Veritabila inițiativă de a supune experiențelor suprarealiste limbajul, așa cum păreau să o anunțe silogisme bazate pe calambururi din „Alge" („Un cerc este un mit al matematicii. Un semicerc va fi semit al matematicii; Un bas face parte dintr-o bandă. Un contrabas va face parte dintr-o contrabandă.") și titlul volumului *Un lup văzut printr-o lupă* (1945), Gherasim Luca a luat-o mai târziu, după ce a părăsit țara și s-a stabilit la Paris, în 1952. Aici a publicat. *Héros-limite* (1953), *Méconnaissance* (1958), *La Clé* (1960), *Le sorcier*

noir (1962), *Sept slogans ontophoniques* (1964), *Poésie élémentaire* (1966), *Apostroph'apocalypse* (1967), *Sisyphé géomètre* (1967), *Droit de regard sur les idées* (1967), *Dé-monologue* (1969), *La fin du monde* (1969), *Le Chant de la carpe* (1973) și *Paralipomènes* (1977). Cu ultima, observă Pierre Dhainaut, în „La Quinzaine littéraire", nr. 297, Gherasim Luca își continuă solitar foarte personalul său demers poetic, opera de „negație a negației" aplicată limbajului. Explorează astfel – constatăm noi – un teren puțin frecventat de suprarealiști (singurii Desnos și Queneau s-au aventurat pe aici). Întâlnește totodată descendență din straniul Jean-Pierre Brisset, a cărui filosofie „înebunitoare" ne-a făcut-o cunoscută André Breton în *L'humour noir*.

E interesant de menționat că Gherasim Luca ajunge să opună figurilor mitologice reprezentative pentru principalele două orientări ale spiritualității contemporane, Oedip (freudismul) și Sisyphe (existențialismul) ceea ce numește el Cabbala-Eros, înnodând credințele sale suprarealiste cu o străveche tradiție iudaică. Iată câteva mostre din felul cum înțelegea poetul să facă a vorbi un sublimbaj secret. „Poisson sans poids ni son"; „L'oreille à l'orée du l'oeil"; „Eros ou Heros ou au pluriel (Z)éros; „Je te peau/ jete porte/ et je fenêtre/ tu m'os/ tu.

Numele lui Paul Păun e inextricabil legat de grupul suprarealist care s-a afirmat în România anilor 1944-1947 și care-i mai cuprindea pe Gherasim Luca, Gellu Naum, D. Trost și Virgil Teodorescu. Deși fiecare din ei a avut o evoluție și un destin aparte, activitatea care i-a propulsat pe toți în conștiința contemporanilor și în istoria literaturii este cea a grupului, ca atare. De altfel, activitatea de grup este una din formele predilecte de manifestare ale suprarealiștilor (*Les champs magnétiques*), primul text al celor din Franța, a fost rodul colaborării dintre André Breton și Philippe Soupault). Într-un interviu dat lui Ștefan Baciu pentru revista hawaiană „Mele” (martie 1983), Paul Păun evocă nostalgic perioada 1944-1947: „Ceea ce rămâne esențial din acea perioadă este caracterul colectiv, mai bine zis anonimul în grup al activității noastre de atunci... Creația colectivă introducea hazardul în automatismul individual, artistul devenit modest admira marea artă a întâlnirii, a evenimentului provocat...”

„Hazardul stabilea o nouă relație poetică”, mai remarcă Paul Păun în acest interviu, unul dintre puținele pe care le-a acordat în decursul unei vieți literar-artistice marcate de lungi întreruperi, dar reluată de fiecare dată cu o remarcabilă consecvență.

Scritorul, care la începutul anilor '60 a emigrat în Israel, unde s-a distins mai ales ca medic-urolog, deși a avut și câteva expoziții de grafică, s-a născut în septembrie 1916 la București, într-o familie evreiască. Îmi permit să citez dintr-o scrisoare a lui Paul Păun către semnatarul acestor rânduri: „Bunicul meu dinspre tată a trecut Prutul (în sensul opus aceluia al armatelor lui Antonescu) cu filacteriile și *Tanahul* într-un săculeț, de frica armatei țariste care l-ar fi recrutat forțat și a crescut în Moldova, ascunzându-și identitatea reală ca să nu-și compromită părinții. Îl chema Zaharia. Pe tatăl meu îl chema, pe idiș, Reful. Așa că, pentru antisemiți, chiar și israelieni, se poate spune că Paul Păun e pseudonimul rabinului Zaharia ben Reful ben Zaharia, sau, mai laic și mai scurt, așa cum îl port pe pașaport și la poștă” (adică Z. Zaharia).

Paul Păun a debutat foarte tânăr, în revistele de avangardă „unu” și „Alge” (seria a doua, 1933), cu versuri teribiliste, dar destul de inteligibile. Vecinii lui în paginile celor două reviste erau Geo Bogza, Sașa Pană, Stephan Roll (Gheorghe Dinu), Aurel Baranga, Gherasim Luca, Miron Radu (Paraschivescu), Sesto Pals, etc. Citite astăzi, după ce stilul „avangardist” s-a clasicizat și a intrat oarecum în uz (de pildă, în uzul multor poeți din tânăra generație), aceste versuri nu mai șochează, iar

valoarea lor, atâta câtă este, transcende esteticul. Într-un *Poem cu Robinson Crusoe* (multe din poeziile de tinerețe ale lui Paul Păun se intulează „poeme cu...”), autorul își proclamă dorința de a dezbrăca „femeile cucoane”, pentru a-i răzbuna pe băieții săraci. Într-un *Poem cu părul meu sălbatic* (ambele publicate în „Alge”, seria a doua), el li se adresează astfel femeilor: „Pentru voi mi-am mâncat zâmbetul ca pe o unghie/ femei cu genunchii ridicați de vântul de pe stradă/ și degetele mi le-am mototolit ca pe-o hârtie...”

Și mai reprezentativ pentru această primă fază este *Epitaf pentru omul-bou* („unu”, mai 1932), un poem al cărui protagonist are o mamă „ciobăniță” și un tată „taur”, și care moare de inimă rea, după ce o femeie „fără mâini și fără picioare” i se refuză, fiind doar o piesă de muzeu, nesimțitoare... Modelul tuturor acestor poezii mi se pare a fi fost faimosul *Jurnal de sex* al lui Geo Bogza. Apărându-se de acuzația de pornografie ce i se va aduce cu câțiva ani mai târziu, după publicarea *Poemului invectivă* (1931), Bogza va spune: „*Poemul invectivă* nu e pornografie... *Poemul invectivă* e un cumplit atentat, o! nu la bunele moravuri, ci la existența liniștită a lumii”.

Principiile călăuzitoare ale unei bune părți a tinerei generații erau formulate clar și răspicat tot de Geo Bogza (secundat de Paul

Păun, Gherasim Luca și S. Perahim) în textul manifest publicat în primul din cele patru numere ale revistei „Viața imediată”, din decembrie 1933: „Noi vrem să rupem cu acest trecut de suavități și să-i dăm poeziei brânci în viață. Vrem să amestecăm în cerneala cu care scriem ceva din sudoarea și din sângele care curge în șiroaie, pe obraji neștersi ai celei mai recente istorii. Aceasta ne obligă să ne mai deosebim definitiv de tot ceea ce s-a făcut până acum la noi în materie de poezie, încă într-un punct: e în voința noastră categorică de a smulge poezia din cercul îngust al inițiaților... Va trebui ca poezia să devină elementară, în sensul în care apa și pâinea sunt elementare...”

Până în 1939, versurile publicate de Paul Păun în revistele de avangardă (sau chiar în reviste ceva mai „cuminți” sub aspect estetic, ca „Azi” sau „Viața românească”), pot fi încadrate în principiile acestui manifest-program. Totuși, chiar în aceste versuri, ca și în cele din placheta de debut, *Plămânul sălbatec* (1939), se pot desluși semnele unui lirism încifrat, aflat la polul opus „poeziei elementare”. *Plămânul sălbatec* abundă în asociații insolite:

„—Ce frumos, spuneam/ aș face boabe de cafea din părul tău/ și le-aș râșni și le-aș bea calde!.../ Te iubesc, femeia mea,/ te iubesc/ cum iubește asasinul carnea și cuțitul...”

Nu lipsesc însă nici din aceste poeme, impregnate de erotism, accentele de revoltă socială, caracteristice întregii generații:

„Așteptând plecarea într-o mare aventură,/ cu două buze reci pe un obraz de copil/ spuneam în pumni/ rugăciunea de sânge a revoltei...”

Șase ani despart *Plămânul sălbatec* de cea de-a doua (și ultima) plachetă de versuri publicată de Paul Păun în România. Apărută sub titlul *Marea palidă*, în „Colecția suprarrealistă” (tiraj 200 exemplare, numerotate), placheta marchează convertirea oarecum previzibilă a poetului la o estetică înspre care îl mânașeră atât propriile-i înclinații, cât și întregul curs al evenimentelor. Ca și Gherasim Luca, împreună cu care debutase în „unu” și „Alge”, Paul Păun devine suprarrealist în anii războiului – evoluție proprie și celorlalți membri ai grupului bucureștean, Virgil Teodorescu, Gellu Naum și D. Trost.

Marea palidă e un mic poem-fluviu, de o stranie frumusețe, a cărui atmosferă pregnant erotică și a cărui imagistică bizară îl situează fără echivoc în geografia lirică suprarrealistă. Aceleași geografii îi aparțin cele două plachete publicate de Paul Păun în limba franceză sub titlul *La conspiration du silence* și *Les esprits animaux*, ambele în colecția *Infra-Noir* (1947). Trebuie spus că toți poeții

suprarrealiști – mai ales Paul Păun, D. Trost și Gherasim Luca – se exprimau la fel de curent în franceză ca și în română. Numai că, în franceză – limbă prielnică abstracțiunilor și generalizărilor, ei lunecau lesne într-o proză conceptuală, de tip eseistic. *Les esprits animaux*, de altfel, este un text conceput ca „o scrisoare, un discurs”. Pentru a-și exprima ideile (comune până la un punct întregului grup), Paul Păun recurge adesea la un limbaj împrumutat alchimiei: „Le temps viendra où tout sera or et amour. Car toute transmutation est possible, là où ne sont que les cases d'un seul air...”

Ceva mai puțin discursivă, proza poetică din *La conspiration du silence* cuprinde un elogiu adus aerului ca „siège transparent de tous les mystères de ce monde”...

Folosirea unor termeni și a unor imagini împrumutate alchimiei nu trebuie pusă numaidecât pe seama culturii iudaice a poetului (familiarizat în chip evident cu scrierile cabalistice), căci întreaga mișcare suprarrealistă credea în analogia universală și în celelalte principii ale magiei, îndeosebi ale magiei verbului. E totuși destul de clar că în *La rose parallèle*, singurul volum publicat de Paul Păun după stabilirea lui în Israel, ecoul lecturilor cabalistice e foarte puternic. În acest volum, apărut în 1975, în regie proprie, și

cuprinzând și unele texte scrise încă în România, Paul Păun vorbește explicit despre Cabala și vehiculează anumite concepte cabalistice, ca de pildă *Sefirot* (cele zece trepte divine ale cosmosului). E des pomenită aici Lilith, un personaj biblic misterios, care din când în când revine în atenția unor scriitori de prim rang, ca de pildă Goethe sau Bernard Shaw. (Acesta din urmă, în piesa *Înapoi la Matusalem*, o transformă pe Lilith în mama lui Adam și Eva, luându-și astfel o mare libertate față de tradiția talmudică, potrivit căreia Lilith e mai degrabă un demon malefic, trimis să-i persecute pe copii și pe femeile gravide). În *La rose parallèle* apare Lilith „la lune noire” (p. 57) și tot în această ipostază revine, cu mai multe atribute, ceva mai încolo în volum: „Lilith la lune fumante domine les destins de ce vide/ Lillah, Laïla, nuit et lune en même temps, plus noire que la nuit, plus creuse que le vide...” (p. 118) Lilith ia și înfățișarea focului (p. 124), poetul investind-o și cu atributul suprem al eternității („Lilith, elle est peut-être éternelle à la manière relative des étoiles diurnes”, p. 136).

La rose parallèle păstrează toate caracteristicile scriiturii suprarealiste, practicată intens la București în cadrul celui de-al doilea „val” al mișcării, val dominat de personalitățile amintite, printre care și Paul Păun. Acesta a

excelat și în domeniul graficii, așa cum o atestă numeroasele expoziții, individuale și de grup, ce i-au impus numele, poate în mai mare măsură decât opera poetică propriu-zisă, de altfel mult mai restrânsă. Ultima expoziție a avut loc la Paris, în toamna lui 1989, fiind o retrospectivă (1949-1989). Adeziunea lui Paul Păun la suprarealism e și mai vădită în grafica lui, aflată încă de la bun început sub semnul unei libertăți totale de mișcare în lumea visului și a imaginației. Poetul practică un desen non-figurativ, de o mare finețe, care nu s-a schimbat substanțial în toți acești ani și despre care D. Paleologue scria (într-o cronică din „International News” din 3 nov. 1946) că amintește de „un desen microscopic, sau mai curând de o schiță anatomică a sistemului nervos”. Potrivit aceluiaș cronicar, Paul Păun ar fi fost „cel mai haotic din tot grupul, dar nu și cel mai puțin agitat”, în lupta dusă împotriva „logicii noastre curente...”

Opera grafică nu poate fi despărțită de cea poetică, ambele alcătuind un ansamblu valoros, din păcate încă prea puțin cunoscut. Aproape total necunoscute rămân deocamdată și scrierile colective, purtând semnătura lui Paul Păun, D. Trost și Virgil Teodorescu, printre care *L'amour invisible* (o suită de peste patruzeci de „schițe” bizare), sau *Diamantul*

conduce mâinile (o culegere de treizeci de poeme în proză, foarte urmuziene, dintre care unsprezece au fost reproduse în antologia lui Marin Mincu, *Avangarda literară românească* (1983).

Opera poetică a lui Paul Păun s-a bucurat de mai puțină notorietate decât cea a colegilor săi întru suprarealism. Al Piru îi consacra doar câteva rânduri, nici ele prea măgulitoare, în *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950* (Editura pentru literatură, 1968): „Despre cele două poeme ale lui Paul Păun *Plămâmul sălbatec* și *Marea palidă* nu se poate spune altceva decât că încep undeva și sfârșesc nu se știe unde... *Plămâmul sălbatec* este glasul poetului,... iar *Marea palidă* e peisajul oniric prin care pot circula tot felul de imagini...”

Mult mai generoasă, pentru că e mult mai perceptivă, se dovedește a fi generația mai nouă, pentru care suprarealismul a început să fie o „trăznaie” sau un capriciu al câtorva intelectuali excentrici. Semnificativ în acest sens este medalionul publicat de Ion Pop în numărul 7, din iulie 1989, al revistei clujene „Steaua”, despre Paul Păun. Criticul, de altminteri „specializat” în literatura de avangardă, face o analiză pătrunzătoare a operei poetului.

În „Grupul celor cinci”, cum ar putea fi numit – prin analogie cu grupul unor cunoscuți compozitori ruși din veacul trecut – nucleul bucureștean al mișcării suprarealiste din România anilor 1944-1947, D. Trost face figură de teoretician, în mai mare măsură decât ceilalți, chiar și decât Gherasim Luca, principalul său aliat în luptele de idei duse în perioada respectivă. Oricum, dacă toți ceilalți sunt eminentamente poeți, el este eminentamente eseist și, deși a lăsat în urmă o foarte bogată și interesantă operă picturală, contribuția lui de căpetenie la mișcarea suprarealistă rămâne cea teoretică. O mișcare cum era cea suprarealistă, care se revendica de la Marx și Freud, nu se putea dispensa de aportul ideilor, pe care, de altfel, ținea să le exprime și nemijlocit, nu doar prin intermediul artei. Ceea ce respingeau suprarealiștii – cei din Franța, ca și cei din România, – era literatura zisă „pură”. Unul din țelurile lor supreme era refacerea unității pierdute de om, dintre viață și vis. (În cuvintele lui André Breton, din primul manifest suprarealist, 1924: „Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoire, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire...”)

Trost este, poate, cel care a dat, în cadrul mișcării din România, expresia cea mai plenară a acestui crez fundamental al suprarealiștilor. Înzestrat cu o cultură pe cât de bogată, pe atât de profundă, și mai multilaterală decât ar lăsa să se înțeleagă frecvența obsesională a anumitor teme, Trost aruncă în balanța argumentației sale un spirit riguros și totodată elastic. După un debut promițător ca eseist și cronicar literar, tânărul Trost (născut la Brăila în 1916) își vede închise drumurile din cauza legilor rasiale introduse de regimul antonescian. În aceste condiții vitrege, agravate de izbucnirea celui de-al doilea război mondial, el evoluează spre suprarealism, nu înainte de a fi trecut printr-o fază „marxistă”. La terminarea războiului, numele lui – uitat între timp – irumpe din nou, fie alături de cel al lui Gherasim Luca, fie singur, pe copertile unor plachete pe cât de bizare în contextul epocii, pe atât de elegante ca aspect grafic. Împreună cu Gherasim Luca, de pildă, el semnează prefața la catalogul unei expoziții organizate la București, între 7 și 28 ianuarie 1945 (în Sala Brezoianu) prefață ce începe cu cuvintele: „Nous sommes d'accord avec le rêve, la folie, l'amour et la révolution”... Limba folosită în acest catalog al expoziției era franceza, expoziția însăși intitulându-se „Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets”. Tot în franceză, pe care o cunoștea la perfecție (Trost a fost, într-o

vreme, suplinitor la catedra de franceză a liceului „Cultura”, unde, i s-au putut admira lecțiile și dicțiunea), și-a scris puținele texte publicate, ca și cele ce n-aveau să vadă lumina tiparului.

În treacăt fie spus, Paul Păun afirmă într-un articol din revista „Mele” (martie 1983) că „întreaga operă a lui Trost s-a pierdut”, ceea ce e inexact, căci Virgil Teodorescu i-a păstrat cu sfințenie textele inedite (ca și pe cele ale lui Paul Păun). Se pare însă că însuși Trost și-a repudiat opera, înainte de a muri, uitat de lume și grav bolnav, la Chicago, în 1966.

Anul 1945 este un an de vârf în activitatea creatoare și teoretică a lui Trost. În afară de „grafiile colorate” și celelalte lucrări expuse în Sala Brezoianu, el semnează laolaltă cu Gherasim Luca „mesajul adresat mișcării suprarealiste internaționale”, „Dialectique de la dialectique”.

Întreaga operă a lui Trost stă sub semnul onirismului. Dintre lucrările publicate la București în anii 1945-1947, rețin atenția *Le profil navigable* (Les éditions de l'oubli, 1945), *Vision dans le cristal* (în aceeași editură, același an), *La connaissance des temps* (Colecția „Surréalisme”, 1946), *Le même du même* (Infra-Noir, 1947), *Le plaisir de flotter* (Infra-Noir, 1947). Toate la un loc alcătuiesc un moment închinat visului de o minte cultivată și ascuțită care, deși se mișcă îndeosebi printre concepte, o face cu o grație intelectuală

și cu o eleganță a exprimării ce-i plasează textele pe orbita literaturii. De altfel, unele din aceste texte cu aspect „teoretic” sunt împănate cu vise a căror transcriere e făcută la modul cel mai literar cu putință. Și apoi, în cadrul suprealismului, granițele dintre genuri nu există – poezia trece cu dezinvoltură în proza eseistică sau pamfletară, iar eseul face incursiuni firești în lirism.

Textele inedite rămase de la Trost înderează aceleași calități și aceleași preocupări. Unul din ele, pregătit pentru colecția „Surréalisme” („S”), sub titlul *Le sens profond d'un rêve*, reia tema predilectă a onirismului. Textul abundă în observații fine, ce-și păstrează valabilitatea: „En avancant, le rêve se libère du souvenir pur aller vers la révélation. C'est ce qui inquiète tellement dans tout songe...” Sau: „Lorsque les restes diurnes ont disparu, grâce à l'approfondissement du courant onirique, apparait de plus en plus ample, comme une fatale découverte, la conscience cosmique...”

Într-un alt text inedit, intitulat inițial *Le miroir intérieur*, iar ulterior *Alchimie du froid*, visul e definit ca „un déchet de la mémoire”: „On élimine la nuit le surplus ou l'inutilisable du jour” (coșmarul nefiind altceva decât „une difficulté d'élimination”...) Interesant e și apelul lui Trost la cunoștințele cabalistice. El introduce, de pildă, o listă de litere ale alfabetului ebraic, cu semnificațiile lor oculte:

„*Aleph*-l'homme, le mage et la volonté essentiellement splendide. *Beth*- la bouche à la porte du temple et le choix de la science”, etc.

Observația făcută în același text – „Certains remarques scientifiques, d'ailleurs discutables, jouissent d'une incontestable saveur poétique”, – se potrivește întregii opere a lui Trost, pe nedrept uitat.

Din nu prea numeroasa familie spirituală a avangardei literare românești este SESTO PALS, pe adevăratul său nume Simon Sestopali. Născut în 1912 la Odessa, a venit de mic copil în România, unde, pe la începutul anilor '30, a debutat în revistele „Alge” și „unu”. Avusese o educație tradițională iudaică, fiindcă face des referiri biblice, ni se prezintă „urlând” *Cântarea Cântărilor*, îl privește pe patriarhul Avraham, scrie un poem despre Noe și citează la început *Geneza*, în ebraică. Imaginația lui Sesto Pals poartă o marcă pronunțată apocaliptică și e obsedată de ura între oameni care să sfâșie unii pe alții ca lupii. Cât de apreciat era de confracții săi la vremea respectivă, ne putem da seama răsfoind bunăoară numărul 2 al revistei „Alge”: prima din cele patru pagini este ocupată de versurile

acestui poet, de inspirație mai degrabă socială decât livrescă. „Poeme scrise și pe înțelesul oamenilor pe care-i întâlnesc prin tramvaie“. Un umor amar, care nu anulează însă viziunile unanime și fraterne ale poetului, îi caracterizează și astăzi lirismul, căci Sesto Pals continuă să scrie, la Haifa, unde s-a stabilit în urmă cu câteva decenii. Prezent în *Antologia literaturii române de avangardă*, editată de Șasa Până, în 1969, Sesto Pals a făcut și obiectul unui număr special al revistei „Mele“ (din mai 1985), editată în Hawai (SUA).

Păcat că retipărirea romanelor lui H. Bonciu (1893-1950)¹, *Bagaj* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), în prețioasa colecție *Restituiri*, a rămas fără ecou. Autor și al

¹În perioada când Ov. S. Crohmălniceanu colabora frecvent la „Revista Culturii Mozaic“ a încredințat redacției textul de mai sus (apărut în nr. 611 din 15 nov. 1986). Deși nu-l asociază implicit pe Bonciu cu mișcarea de avangardă, sunt pușe în evidență numeroase elemente de modernitate din proza și poezia scriitorului, care îndreptățesc apropieri și denotă reale puncte de contact. Acestea îl și determinau pe Șasa Până să rezerve un spațiu special lui H. Bonciu în *Antologia avangardei* (Ed. pt. lit., 1967). Din perspectiva precedentului creat, integrăm paginile din revistă demonstrației de ansamblu concepută de OV. S. C. (n. ed. - G.Ș.)

cătorva volume de versuri, *Lada cu năluci* (1932), *Eu și Orientul* (1933), *Brom* (1934) și *Requiem* (1945), merita, din contra, toată atenția, pentru că face figură de pasăre rară în peisajul literar românesc interbelic.

E un scriitor care, fără a-i fi frecventat pe avangardiștii noștri, a mers pe linia lor, adeseori întrecându-i chiar în îndrăzneală artistică substanțială. Le-a împărțit și soarta atunci când a trebuit să suporte furiile oficialității. Odată cu *Poemul invectivă*, de pildă, a fost confiscat și romanul *Bagaj*, iar autorul lui deferit, împreună cu Geo Bogza, justiției, pentru ultragiū adus moralei publice.

H. Bonciu a practicat un modernism foarte autentic, care anticipează, în multe privințe, literatura absurdului, produsă pe scară mondială abia zece ani mai târziu. Cât privește calitatea deosebită a scriitorului, ea n-a lăsat nici o îndoială multor spirite avizate din epocă. După lectura romanului *Bagaj*, Arghezi se scuză că nu citise până atunci nimic de artistul pe care îi descoperise în H. Bonciu: „Dintr-o mocirlă de culori crude, frecată toată cu funingini de aur, bidineaua lui plină și grasă, ridicată pe schela cea mai înaltă, zugrăvește în fresca universală a balamucului sufletesc, la care fiecare adăugăm și zmângăleala fierbinte a sângelui nostru, o figură sau un interval“. Cartea i-a entuziasmat pe Mihail Sebastian, Pompiliu Constantinescu și Anton Holban.

H. Bonciu a plonjat în lumea boemei intelectuale vieneze îndată după primul război mondial și, cu sufletul plin de neliniștile ei existențiale s-a întors acasă. Literatura lui aduce, ca urmare, o febrilitate nevrotică (senzualism paroxistic, conjugat cu un septicism sarcastic și tragic), de o nouitate izbitoare. Grimasa crudă însoțește orice avânt liric: „Măi, surdule, n-auzi? glumeață-mi strigă, / Femeea mea, femeea mea, femeea mea [...] // Ea plânge și nu plânge deloc frumos. / Jos cortina! Jos cortina! Jos!“ (*Spleen: Lada cu năluci*). O presimțire apocaliptică mână parcă din urmă delirul poetului: „Turbină, clocot de cazane, / Trēc trenuri noaptea pe tavane, / Și-n întuneric catastrofele / S-așin să-mi împletească strofele // Cu scârbă-n suflet, mână-n mână, / Stă trupul meu culcat pe-o rână. Și-ascult, înghemuț sub pătură, / Cum ne gonește cineva, ne mătură“ (*Cadență marină: Brom*).

Bonciu spune despre sine, într-o poezie, că „N-a avut niciodată un pământ ferm sub picioare“, că seamănă „îndestul“ cu un străbun al său dinspre tată, vagabond și cerșetor, care „avea țieneli“, dar știa să talmăcească „Sfânta Scriptură foarte bine“ (*Blazon; Brom*). Aceste prelungiri atavice i-au transmis, poate, simpatia pentru existențele eșuate, de care sunt

pline romanele *Bagaj* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*. Aparțin unor figuri halucinante și grotesci, împinse parcă demonic să caute a strânge o suferință insuportabilă în furie erotică, alcoolism sau acte nebunești. Pe moș Avrum, vizitiul mizer, îl chinuie degetele sale chircite de podagră și încearcă să și le îndrepte cu barda. Patima extraconjugală pentru o țigancă îi provoacă periodic frizerului Marcu Fișic crize de turbare amoroasă. El sfarmă oglinzile localului unde cântă ibovnica lui, o calcă în picioare, pornește apoi să plângă și mestecă cioburi de halbă spartă, umplându-și, nepăsător, de sânge plastronul alb al cămășii! Isidor croitorul nu reușește, muncind toată săptămâna, să plătească taxele pe care le datorează pentru mașina de cusut, Teama că-i va fi ridicată (copiii săi simulează mereu, în joacă, scena asta fatidică) îl face să-și bea mințile și, ajuns la balamuc, privește cu ochi apoși pe vizitatori, întrebând invariabil: „Strugăr – ați adus *strugăr*“?

Reminiscentele atavice intervin și în idila lui Ferdinand Sinidis cu o anume Lizelote, despre care scrie: „Îi stăruia, cucernic, pierdute mirodenii, / În păr și, mai ales, aproape de urechi, – / E un miros de *Biblie* rămasă de milenii. / E aroma cărții umede cu literele vechi“. Și, cu aceleași gânduri, adaugă:

„Îndrăgostit de ea, i-am revăzut strămoșii, / În sinagogi, pe bănci... Și azi parcă-i aud... / Au bărbile cărămizii și au perciunii roșii, / Și talmăcesc o perifrază din *Talmud*”.

Modernismul vienez – o recunoaște oricine s-a oprit asupra lui – datorează enorm intelectualității iudaice. Dacă fosta capitală habsburgică a fost un centru de iradiație spirituală în Europa, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, punctul cel mai febricitar al bătrânului oraș era faimoasa Leopoldstrasse, cu cafenelele ei. Ambianța lor umană, irepetabilă, a pierit definitiv după izgonirea evreilor.

Amintind câte imbolduri înnoitoare au primit lirica, proza, critica și estetica de limbă germană prin Else Lasker-Schüler și Werfel, Kafka și Döblin, Schnitzler și Sternheim, Buber și Bloch, Walter Jens conchide: „O literatură a modernității fără glasul lui Israel este de neconceput”. Foarte multe dintre numele care sunt invocate atunci când se revendică rolul fecund al Vienei în nașterea unei noi sensibilități europene sunt iudaice: Sigmund Freud, Arnold Schönberg, Karl Kraus, Joseph Roth. Unul dintre ele este al lui Peter Altenberg și îl găsim amintit printre prietenii imaginari ai lui H. Bonciu, evocați cu devoțiune în romanul *Bagaj*. El, ca și Alfonso

Petzold, produsul liric al Otakringului, sau Egon Schiele, pictorul stirpei feminine vieneze, intră, fără să distoneze câtuși de puțin, în galeria siluetelor funambulești, haimanale, prostituate, dezaxați și nebuni geniali care populează literatura scriitorului. Peter Hille, „der himmlische Vagant”, a avut un adevărat frate geamăn evreu, la Viena, în Peter Altenberg, *Peterl*, cum îi spune familiar Bonciu. Acest tovarăș al căinilor fără stăpân a fost și poetul vestit, cu tușă delicată impresionistă, în stare să schițeze portretul oricui, dintr-o singură propozițiune ori și mai puțin, folosind doar un cuvânt. După Ferdinand Raimund și Nestroy, el a întrupat cel mai bine – crede Albert Ehrenstein – geniul austriac.

Ceva din aliajul acesta sufletesc singular, pe care l-a zămislit Viena sfârșitului de secol și care a atins apoi accenteleperate, tragico-grotesci ale expresionismului, închipuind – după fericita formulă a lui Hermann Broch – un „apocalips voios”, injectează H. Bonciu literaturii române: ironie tăioasă ca buza briciului, întoarsă nemilos asupra propriei persoane, răsucită disonantic până la țipăt, sensibilitate acută, nevrotică, febră fantasmatică, foame nesăturată a instinctelor obscure, anxietate prevestitoare de cataclism, luciditate amară și deznădejde rece. E optica, atât de

aparte, care-i conferă lui Bonciu o originalitate puternică, rezumată spiritual de el într-o „inscripție pentru veacul următor“:

„Când trecuse Sigismund, o mână de inși
Măsura talente și nobila artă.
El, surprins de panica marilor învinși,
S-a oprit undeva, pe o linie moartă“.

REPERE BIBLIOGRAFICE*

TRISTAN TZARA

Opere:

Primele poeme, urmate de Insurecția de la Zürich, prezentată de Sașa Pană, unu, Buc., 1934; ed. a II-a, adăugită, C.R., Buc., 1971; *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, coll. „Dada“, Zürich, 1916; *Vingt cinq poèmes*, coll. „Dada“, Zürich, 1918; *Cinéma calendrier du coeur abstrait. Maisons*, coll. „Dada“ Au Sans Pareil, Paris, 1920; *De Nos oiseaux*, Kra, Paris, 1923; *Sept manifestes Dada*, Jean Budry, Paris, 1924; *Mouchoir de nuages*, Gal. Simon, Paris, 1925; *Indicateur des chemins de coeur*, Jeanne Bucher, Paris, 1928; *L'arbre des voyageurs*, Ed. de la Montagne, Paris, 1930; *L'homme approximatif*, Fourcade, Paris, 1931; *Où boivent les*

*Meticulos în toate cele, Crohmălniceanu a alcătuit și a așezat el însuși, la finele manuscrisului, o bibliografie după tipicul exigențelor universitare. Am introdus minime completări, impuse de apariții ulterioare. (n. ed.)

loups, Cahiers Libres, Paris, 1932; *L'antitête*, Cahiers Libres, Paris, 1933; *Sur le champ*, Sagesse, Paris, 1935; *Grains et Issues*, Denoël et Steele, Paris, 1935; *La main passe*, G.L.M., Paris, 1935; *Ramures*, G.L.M., Paris, 1936; *Vigies*, G.L.M., Paris, 1937; *La deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, Ed. des Réverbères, Paris, 1938; *Midis gagnés*, Denoël, Paris, 1939; *Une Route Seul Soleil*, Comité National des Ecrivains, Toulouse, 1944; *Ça va*, Centre des Intellectuels, Cahors, 1944; *Le cœur à gaz*, G.L.M., Paris, 1946; *Entre temps*, Point du jour, Paris, 1946; *Le Signe de vie*, Bordas Paris, 1946; *Terre sur Terre*, Trois collines, Genève, 1946; *Vingt-cinq et un poèmes*, Fontaine, Paris, 1946; *Morceaux choisis*, Bordas, Paris, 1947; *La fuite*, Gallimard, Paris, 1947; *Le surréalisme et l'après-guerre*, Nagel, Paris, 1947; *Midis gagnés*, nouv. ed. augm. Denoël, Paris, 1948; *Phases*, Seghers, Paris, 1949; *Sans coup férir*, Jean Aubier, Paris, 1949; *Parler seul*, Maeght, Paris, 1950; *De mémoire d'homme*, Bordas, Paris, 1950; *La première Main*, Alès P.A.B., 1952; *La face intérieure*, Seghers, Paris, 1953; *Picasso et la poésie*, de Luca, Rome, 1953.

L'Egypte face à face, Guilde du Livre, Laussane, 1954; *À haute flamme*, Paris, 1955; *La Bonne Heure*, Paris, 1955; *Miennes*,

Caractères, Paris, 1955; *Le temps naissant*, Alès, P.A.B., 1955; *Le fruit permis*, Caractères, Paris, 1956; *Frère bois*, Alès, P.A.B., 1957; *Le Rose et le Chien*, Alès, P.A.B., 1958; *Tristan Tzara*, coll. „Poètes d'aujourd'hui”, Seghers, Paris, 1960; *Juste présent*, Paris – Lausanne, 1961; *Chansons et déchantons*, Fata Morgana, Montpellier, 1972. Oeuvres complètes (I-VI), Flammarion, Paris 1975-1991. *Douăzeci și cinci de poeme* (Prefață și traducere: Nicolae Tone), Editura Vinea, Buc. 1998.

Referințe:

Eugen Lovinescu: *Curentele extremiste*, *Tristan Tzara*, în *Istoria literaturii române contemporane*, III, Ancora, Buc., 1927.

Pompiliu Constantinescu: *Tristan Tzara: Primele poeme*, în *Scrieri*, V. E. P. L., 1973.

Șerban Cioculescu: *Primele poeme ale lui Tristan Tzara, urmate de Insurecția de la Zürich*, în *Aspecte literare contemporane*, Minerva, 1972.

G. Călinescu: *Dadaști, suprarealiști, hermetici...*, *Tristan Tzara*, în *Istoria literaturii române...*, 1941.

F. Aderca: *Tristan Tzara* în „R.F.R.”, XIII, nr. 5, 1946.

Ion Pop: *Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, în *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., Buc. 1969.

Michael Ik: *Brâncuși – Tzara und die Rumänische Avantgarde*, Museum, Bochum, 1997;

Heyri Béhar, Michel Carassou: *Dada* (Fayard, Paris, 1990). Contribuții colective, în excelentul număr din *Euresis*, cahiers roumains d'études littéraires, 1-2/1994, ed. Univers, București, precum și în *Caietele Tristan Tzara*, 1/1998 și 2-4/2000, ed. Vinea.

B. FUNDOIANU

Opere:

Tăgăduința lui Petru, cu o lămurire despre simbolism, Chemarea, Iași, 1918; *Imagini și cărți din Franța*, Socec, Buc., 1922; *Trois scenarii, Ciné poèmes*, Les Documents internationaux de l'Esprit Nouveau, Paris, 1928; *Privești*, C.N., Buc., 1930; *Martin Heidegger sur les routes de Dostoievski*, Cahiers du sud, Marseille, 1932; *Rimbaud le voyou*, Denoël et Steele, Paris, 1933; *Ulysse*, Les Cahiers du „Journal des poètes”, Bruxelles, 1933; *La Conscience malheureuse*, Denoël et Steele, Paris, 1936; *Titanic*, Les Cahiers du „Journal des poètes”, Bruxelles, 1937; *Faux-traité d'esthétique (essai sur la crise de réalité)*, Denoël Paris, 1938; *Baudelaire et l'Expérience du gouffre*, pref. de Jean Cassou, Seghers,

Paris, 1947; *L'Exode, Super Flumina Babylonis*, préf. de Claude Sernet, *La fenêtre ardente*, Paris, 1965; *Poezii*, ed. îngrijită de Virgil Teodorescu, prefață de D. Petrescu, E.P.L., Buc., 1965; *Privești și inedite*, cu o introducere și note de Paul Daniel, C.R., Buc., 1974; *Poezii*, ediție îngrijită de Paul Daniel și G. Zarafu, cu un studiu introductiv de Mircea Martin, ed. Minerva, Buc., 1978; *Imagini și cărți*, ediție îngrijită de Vasile Teodorescu, cu un studiu introductiv de Mircea Martin, ed. Minerva, Buc., 1980; *Rimbaud le voyou*, édition présentée par Michel Carassou, Plasma, Paris, 1979; *La conscience malheureuse*, édition sous la direction de Michel Carassou et Catherine Tieck, Plasma, 1979; *Faux Traité d'esthétique*, édition présentée par Catherine Tieck, Plasma, Paris, 1980; *Le mal des fantomes*, ed. sous la direction de Michel Carassou et Catherine Tieck, préfaces de David Gascoyne et Patrice Repusseau, Plasma, Paris, 1980; *Rencontres Léon Chestov*, ed. sous la direction de Michael Carassou et Catherine Tieck, préface de Michel Carassou, Plasma, Paris, 1984; *Le festin de Balthazare* texte établi par Eric A. Freedman, Arcane 17, Paris, 1985.

Benjamin Fondane et les Cahiers du Sud – Correspondance (édition établie et annotée

par Monique Jutrin, Gheorghe Has et Ion Pop), Editions de la Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1998. *B. Fundoianu: Iudaism și elenism* (ediție îngrijită, note și prefață de Leon Volovici și Remus Zăstroiu) Editura Hasefer, 1999.

Geo Șerban: *B. Fundoianu – strigăt întru eternitate* („Caiet cultural“ 2, „Realitatea evreiască“, București, 1998); Petre Răileanu și Michel Carassou: *Fundoianul Fondane et l'Avantgarde*, Buc. 1999.

Referințe:

Eugen Lovinescu: *Figurine: B. Fundoianu*, în *Critice*, VII, Ancora, București.; *Curențele extremiste, B. Fundoianu*, în *Istoria literaturii române contemporane*, ed. cit.; *B. Fundoianu*, în *Memorii*, II, Scr. rom. Craiova, 1932; *Poezia extremistă, B. Fundoianu*, în *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, Socec, Buc., 1937.

Tudor Arghezi: *Un vizitator de mare literatură*, în *Poarta neagră*, N. C. Buc., 1930; *Benjamin Fondane*, în „R.F.R.“, XII, nr. 10, 1945.

Gala Galaction: *Un Veniamin cutezător: B. Fundoianu*, în „Ad. lit.“, II, nr. 31, 1921.

F. Aderca: *Un leș: B. Fundoianu*, în „R.F.R.“, XII, nr. 10, 1945.

Al. Philippide: *Benjamin Fondane*, în „Revue Roumaine“, nr. 1946.

Perpessicius: *B. Fundoianu: Priveliști*, în *Mențiuni critice*, III, F.P.L.A., Buc., 1938.

Pompiliu Constantinescu: *B. Fundoianu: Priveliști în Critice*, Vreamea, Buc., 1933, reprodus în *Scrieri*, III, E.P.L., Buc., 1969.

Șerban Cioculescu: *B. Fundoianu: Priveliști*, în „Adevărul“, 15 aprilie 1930.

G. Călinescu: *Tradiționalismul; Autohtonizarea simbolismului; poezia roadelor...*, *B. Fundoianu*, în *Istoria literaturii române...*, ed. cit.

Ion Negoitescu: *Poetul B. Fundoianu*, în *Scriitori moderni*, E.P.L. Buc., 1966.

Ovid S. Crohmălniceanu: *B. Fundoianu*, în „G.L.“, XI, nr. 5, 1964; *Orientări expresioniste la „Contemporanul“*, în *Literatura română și expresionismul*, ed. Eminescu, Buc., 1971.

Mihail Petroveanu: *B. Fundoianu*, în *Studii literare*, E.P.L. Buc., 1966.

Eugen Barbu: *Fundoianu*, în „Magazin“, nr. 196, 1973.

Mircea Tomuș: *B. Fundoianu*, în *15 poeți*, E.P.L. Buc., 1966.

Ion Oarcășu: *B. Fundoianu, bucolicul modern*, în *Prezențe poetice*, E.P.L. Buc., 1968.

N. Manolescu: *Metamorfozele poeziei*, E.P.L. Buc., 1968.

Laurențiu Ulici: *Restituiri: B. Fundoianu*, în „R.L.”, XXX, nr. 48, 1971.

Benjamin Fondane. „Non Lieu”, numéro dirigé par Michel Carassou, Paris, 1978.

L. Moscovici: *Fondane à Auschwitz* (document inedit) în „Dialogue” revue d'études roumaines, 7/1981, Université Paul Valéry – Montpellier.

Mircea Martin: *Introducere în opera lui B. Fundoianu*, ed. Minerva, Buc., 1984.

David Gascoyne: *Rencontres avec Benjamin Fondane*, Arcane 17, Paris, 1984.

Monique Jutrin: *Benjamin Fondane ou le Périphe d'Ulysse*, Librairie A-G. Nizet, Paris, 1989.

Multe aspecte inedite în Buletinele editate de Société d'Études Benjamin Fondane, între 1994-1996, șase la număr. Buletinele s-au amplificat sub forma *Cahiers Benjamin Fondane*, ajunse la al 3-lea număr în toamna lui 1999, unde se află și o bibliografie la zi.

JACQUES COSTIN

Opere:

Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte (cu un portret inedit al autorului și

5 desene de Marcel Iancu, precum și un desen de Mihaela Pătrașcu), Ed. C. N., Buc., 1930; *Plăcerile câmpului*, în „R.F.R.”, an XIII, nr. 9, sept. 1946 și an XIV, nr. 1, ian. 1947.

Referințe:

Eugen Lovinescu. *Epica umoristică și satirică*, Jacques G. Costin, în *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)* ed. cit.

Perpessicius. Jacques Costin. *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte*, în *Mențiuni critice IV*, Ed. F.I. P.L.A., Buc., 1938.

G. Călinescu. Dadaști, suprarealiști, hermetici (momentul 1928), Jacques Costin, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. cit.

Al. Mirodan. *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, vol. I, Minimum, Tel-Aviv, 1986.

ILARIE VORONCA

Opere:

Restriști, tip. Rahova, Buc., 1923; *Colomba*, Impr. Union, 1927; *Ulise*, col. „Integral”, Paris, 1928; *Plante și animale*, col. „Integral”, Paris, 1929; *Brățara nopților*, „unu”, Buc., 1929; *A doua lumină*, Unu, Buc., 1930;

Zodiac, „unu“, Buc., 1930; *Invitație la bal* (1924-1925), „unu“, Buc., 1931; *Incantații*, C.N., Buc., 1931; *Petre Schlemihl*, tip. Bucovina, Buc., 1932; *Act de prezență*, col. „Cartea cu semne“, Azi, Buc., 1932; *Patmos și alte șase poeme*, Vremea, Buc., 1933; *Ulysse dans la cité*, préf. de G. Ribemont-Dessaignes, Sagittaire, Paris, 1933; *Poèmes parmi les hommes*, Les Cahiers du „Journal des Poètes“, Bruxelles, 1935; *Patmos*, Cahiers libres, Paris, 1935; *Permis de séjour*, Corrèa, Paris, 1935; *La Poésie commune*, G.L.M., Paris, 1936; *Pater noster*, Avant-poste, Paris, 1937; *Amitié des choses*, Sagesse, Paris, 1937; *Oisiveté*, Sagesse, Paris, 1938; *L'apprenti fantôme*, Presses du Hibou, Paris, 1938; *Le marchand de Quatre-Saisons*, Les Cahiers du „Journal des Poètes“, Bruxelles, 1938; *Bonté de æ monde* 1939; *Lord Duveen ou l'invisible à la portée de tous*, Ilôt, 1941; *La confession d'une âme fausse*, Méridien, 1942; *Les Témoins*, Méridien, 1942; *La clé des réalités*, Méridien, 1944; *L' interview*, 1945; *Henrika*, 1945; *Souvenirs de la planète Terre*, Nagel, Paris, 1945; *Contre solitude*, Bordas, Paris, 1946; *Les Chants du mort*, Charlot, Paris, 1947; *Dîner chez Jeanne Coppel*, P.A.B., Paris, 1952; *Poèmes choisis*, préf. de Tristan Tzara, Seghers, Paris, 1956; a II-a ed. augm., Ibid., 1967; *Poeme*, cu o prefață de Eugen Simion,

E.P.L.U., Buc., 1961; *Poèmes inédits*, Guy Chambelland, Paris, 1964; *Onze récits*, préf. de Eugen Ionesco, Rougerie, Paris, 1968; *Poeme alese*, I-II, antologie, traducere și prefață de Sașa Pană, Minerva, Buc., 1972; *Act de prezență*, cu un studiu introductiv și note de Ion Pop, col. „Restituiri“, Dacia, Cluj, 1972; *Mic Manual de fericire perfectă*, text bilingv, trad. de Sașa Pană, C.R., Buc., 1973; *Interviul. II povestiri*. Cuvânt înainte de Barbu Brezianu; prefață de Ion Pop, C.R., Buc., 1989.

Referințe:

Eugen Lovinescu: *Curentele extreme...*, *Iurie Voronca*, în *Istoria literaturii române contemporane*, III, Ancora, Buc., 1927; *Iurie Voronca*, *Memorii*, II, ed. cit.; *Poezia extremistă...*, *Iurie Voronca*, în *Istoria literaturii române contemporane*, 1900-1937, ed. cit.

Perpessicius: *Iurie Voronca: Restriști*, în *Mențiuni ciritice*, I, ed. cit., *Colomba*, *Ulysse*, Ibid., II, F.P.L.A., 1934; *Brătara nopților: A doua lumină*, Ibid., III, F.P.L.A., 1938; *Zodiac*; *Incantații*; *Invitație la bal*; *Act de prezență*, Ibid., IV, ed. cit.; *Petre Schlemihl*, Ibid., V, F.P.L.A., 1946.

Al. Philippide: *Iurie Voronca: Zodiac*, în „Ad. lit.“, X, nr. 540, 1931, *Incantații*, în „V.R.“, XXIV, nr. 1-2, 1932; *L'apprenti*

fentôme, în „V.R.”, XXX, nr. 12, 1938; *Despre poezia română dintre 1920 și 1940 în raport cu poezia europeană*, în *Puncte cardinale europene*, ed. Eminescu, Buc., 1973.

Pompiliu Constantinescu: *Ilarie Voronca: Zodiac. Invitație la bal (1924-1925); Incantații; Act de prezentă; Petre Schlemihl Patmos și alte șase poeme*, în *Scrieri*, V, ed. Minerva, Buc., 1971.

Șerban Cioiculescu: *Ilarie Voronca*, în *Aspecte literare contemporane*, ed. cit.

G. Călinescu: *Ilarie Voronca; Petre Schlemihl*, în *Ad. lit.*, XI, nr. 624, 1932, repr. în *Ulysse*, E.P.L. Buc., 1967; *Tradiționaliștii; Autohtonizarea simbolismului; Poezia roadelor...*, *Ilarie Voronca*, în *Istoria literaturii române...*, ed. cit.

Mihail Sebastian: *Ilarie Voronca: Plante și animale; Petre Schlemihl*, în *Eseuri, cronici, memorial*, ed. Minerva, Buc., 1972.

Lucian Boz: *Ilarie Voronca*, în *Cartea cu poeți*, Vremea, Buc., 1935.

Al. Piru: *Ilarie Voronca și poezia*, în *Varia*, II, Eminescu, Buc., 1973.

Ion Caraion: *Ilarie Voronca*, în *Duelul cu crinii*, Cr. Rom. Buc., 1972.

Eugen Barbu: *Ilarie Voronca*, în „România liberă”, nr. 18, 1974.

Eugen Simion: *Un poet al certitudinilor viitorului*, prefață la *Poeme*, E.P.L.U., 1961.

N. Manolescu: *Metamorfozele poeziei*, ed. cit.

Ion Pop: *Ilarie Voronca și nostalgia lucrurilor*, în *Avangardismul poetic românesc*, ed. cit.

Ion Rotaru: *Avangardismul poetic românesc, Ilarie Voronca*, în *O istorie a literaturii române*, II, Minerva, Buc., 1972.

F. BRUNEA-FOX

Opere:

Orașul măcelului. Jurnalul rebeliunii și crimelor legionare, cu o prefață de A. L. Zissu, (Anul apariției nu e menționat, probabil 1944. Nu e menționată nici editura, ori măcar tipografia).

Hârca piratului. Peisaje dunărene. Ed. Tineretului, col. „Patria noastră”, 1957.

Reportajele mele. 1927-1938. Ediție îngrijită de Lisette Daniel-Brunea. ed. Eminescu, 1979.

Memoria reportajului. Ediție îngrijită de Lisette Daniel-Brunea cu o prefață de Dan C. Mihăilescu, ed. Eminescu, 1985.

Referințe:

Tudor Arghezi „Un reportaj senzațional”, în „Bilete de papagal”, 15, VIII, 1928.

T. Teodorescu-Braniște, în „Adevărul”, 1929.

Gheorghe Dinu, în „unu”, nr. 1, 1928.

Geo Bogza, în „Contemporanul”, nr. 4 din 19.I.1973.

Radu Popescu, în „România literară” din 16.VI.1977.

Z. Ornea, în „România literară” din 6.II.1986.

George Macovescu, în „Contemporanul” din 16.II.1968.

George Ivașcu, în „România literară” din I.II.1973.

Al. Mirodan, în *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română*, Minimum, Tel-Aviv, 1986.

SAȘA PANĂ

Opere:

Robojul unui muritor, Buc., 1925; *Diagrame*, „unu”, Buc., 1930; *Echinox arbitrar*, „unu”, Buc., 1931; *Viața romanțată a lui Dumnezeu*, „unu”, Buc., 1932; *Cuvântul talisman*, „unu”, Buc., 1933; *Călătorie cu funicularul*, „unu”, Buc., 1937; *Vladimir*, „unu”, Buc., 1939; *Munții noaptea neliniștea*, „unu”, Buc., 1940; *Atentat la bunele tabieturi* (colaje) „unu”, Buc., 1942; *Pentru libertate*, Orizonturi, Buc., 1945; *Plecări fără ancoră*,

Buc., 1946; *Poeme fără imaginație*, Socec, Buc., 1947; *Erată la Introducerea în modernism de Dinu Stegărescu*, Orizont, Buc., 1947; *Tălbâc, Tureată & Co.*, Socec, Buc., 1948; *Cordonul sanitar*, col. „Cartea poporului”, E.P.L.A., Buc., 1949; *A fost odată... și nu va mai fi!*, Ed. de Stat. Buc., 1949; *Așa înțeleg și eu!...*, în colaborare cu Maia Radovan, D.S.P.A., Buc., 1949; *Teatru mic* (șase piesete), D.S.P.A., Buc., 1950; *Misiunea trebuie îndeplinită*, Bibl. ostașului, D.S.P.A., Buc., 1950; *În preajma mutărilor*, E.P.L., Buc., 1965; *Poeme și poezii*, ediție cu un cuvânt înainte de Mihail Petroveanu, E.P.L., Buc., 1966; *Prozopoeme* cu un cuvânt înainte de L. Ulici, Minerva, Buc., 1971; *Născut în '02*, Minerva, Buc., 1973; *Culoarea timpului*, cu o prefață de Mihai Gafița, C.R., Buc., 1977.

Tălmăciri de opere poetice:

Oamenii și animalele lor. Animalele și oamenii lor de Paul Eluard, unu, Buc., 1938; *Suprarealismul și epoca de după război* de Tristan Tzara, Orizont, Buc., 1947; Ilarie Voronca, *Poeme alese*, I-II, ed. cit.; *Mic tratat de fericire perfectă*, ed. cit.

Antologii:

Antologia literaturii române de avangardă, E.P.L., Buc., 1966.

Referințe:

Perpessicius: *Sașa Pană: Viața romanțată a lui Dumnezeu*, în *Mențiuni critice*, IV, ed. cit.; *Cuvântul talisman*, Ibid., ed. cit.

Pompiliu Constantinescu: *Sașa Pană: Diagrame; Viața romanțată a lui Dumnezeu; Cuvântul talisman*, în *Scrieri*, IV, ed. cit.

G. Călinescu: *Sașa Pană: Viața romanțată a lui Dumnezeu*, în „Ad. lit.”, XI, nr. 614, 1932; *Iarba fiarelor*, Ibid., XVIII, nr. 882, 1937; *Dadaști, suprarealiști, hermetici...* *Sașa Pană în Istoria literaturii române...*, ed. cit., Sașa Pană, în *Literatura nouă*, Scr. Rom., Craiova, 1972.

Al. Piru: *Sașa Pană*, în *Panorama deceniului literar 1940-1950*, E.P.L., Buc., 1968.

Mihail Petroveanu: *Cuvânt înainte la Poeme și poezii*, ed. cit.

Ion Pop: *Poezia lui Sașa Pană*, în *Avangardismul poetic românesc*, ed. cit.

Ion Oarcășu: *Destinul unui avangardist (Sașa Pană)*, în *Prezențe poetice*, ed. cit.

MOLDOV

Opere:

Repertoriu, cu un portret de Victor Brauner, Buc., ed. Unu, 1935.

Referințe:

Sașa Pană. *Denunț*, în *Sadismul adevărului*, Buc., ed. Unu, 1936; *Născut în '02*, Buc., 1973.

DAN FAUR

Opere:

Bust, cu un portret și coperta de S. Perahim.

Referințe:

Sașa Pană: *Născut în '02*, ed. cit.

GERASIM LUCA

Opere:

Roman de dragoste, col. Alge, Buc., 1933; *Fata morgana*, ed. Ramuri, Craiova, 1937; *Quantitativement aimée*, Les Editions de L'Oubli, Paris, 1944; *Le vampire passif*, Les Editions de l'Oubli, Buc., 1945; *Un lup văzut printr-o lupă*, Ed. Negația negației, Buc., 1945; *Inventatorul iubirii*, urmat de *Parcurg imposibilul și de Moartea moartă*, Ed. Negația negației, Buc., 1945; *Dialectique de la dialectique*, Message adressé au mouvement surréaliste international (en collaboration avec

Trost), Surréalisme, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (en collaboration avec Trost), 7 janvier – 28 janvier, 1945; Buc.; *Le Vampire Passif*, avec une *Introduction sur l'Objet Objectivement Offert*, București, 1945; *Les orgies des quanta*, Surréalisme, Buc., 1946; *Amphitrite*, Infra-Noir, Buc., 1947; *Le Secret du Vide et du Plein*, Infra-Noir, Buc., 1947; *Infra-Noir* (en collaboration avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme, Buc., 1946; *Eloge de Malombra* (en collaboration avec Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu et Trost), Surréalisme, Buc., 1947; *Héros-limite*, Le soleil noir, Paris, 1953; *Ce Château pressenti*, Méconnaissance, Paris, 1958; *La Clef*, l'auteur, Paris, 1960 (feuille volante); *L'Extrem Occidentale*, Mayer, Paris, 1961; *Le Sorcier noir*, Paris, 1962; *Sept slogans ontophoniques*, Brunidor, Paris, 1964; *Poésie élémentaire*, Brunidor, Paris, 1966 (livre-objet); *Apostroph' Apocalypse*, G. Upiglio, Milano, 1966; *Sisyphé géomètre*, C. Givaudan, Paris, 1967 (livre-objet); *Droit de regard sur les idées*, Brunidor, Vaduz, 1967; *Dé-Monologue*, Brunidor, Vaduz, 1969; *La Fin du monde.*, Sic, Paris, 1969; *Passionément*, C. Givaudan, Paris, 1970 (disque 17 cm. poème dit par l'auteur); *Le Chant de la carpe.*, Paris, 1973; *Paralipomènes*, José-Corti, Paris, 1977, rééd 1986; *Théâtre de bouche*, José-Corti,

Paris, 1987; *La prore s'ombre*, José-Corti, Paris, 1991; *L'inventeur de l'amour*, José-Corti, Paris, 1994; *Le chant de la carpe*, José-Corti, Paris, 1994.

Referințe:

Al. Piru, *Gherasim Luca*, în *Panorama deceniului literar românesc, 1940-1950*, E.P.L., Buc., 1968; Ion Pop, *Gherasim Luca*, în *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., Buc., 1969; Pierre Dhainaut, în „La Quinzaine“ Littéraire, nr. 257, 1977; Claude Dignoire – scurt comentariu informativ însoțind traducerea a trei poeme inedite, păstrate în arhiva Sașa Pană și scoase la lumină în *Caietele Tristan Tzara*, 2-4/2000.

PAUL PĂUN

Opere:

Plămânul sălbatec, cu două guașe de J. Perahim, „Bucovina“/ I.E. Torouțiu, București, 1933.

Marea palidă, Colecția suprarealistă, București 1945.

Les esprits animaux, Infra-Noir, București, 1947.

La conspiration du silence, Infra-Noir, București, 1947.

La rose parallèle, Haifa (Israel), 1975.

Împreună cu Gellu Naum și Virgil Teodorescu: *Critica mizeriei*, Colecția suprarealistă, București 1945.

Împreună cu Gherasim Luca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu, D. Trost: *Eloge de Malombras „S“* (Surréalisme), București 1947.
Împreună cu Gherasim Luca și Trost: *L'Infra-Noir. Préliminaires à une intervention sur-thaumaturgique dans la conquête du désirable* (Catalog comentat al expoziției de grup din sept.-oct. 1946), „S“ (Surréalisme), București, 1946.

Referințe:

Al. Piru, în *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, Ed. pentru literatură, București, 1968.

Ion Pop, în *Avangardismul poetic românesc. Eseuri*. Ed. pentru literatură, București, 1969.

Marin Mincu, în studiul introductiv al antologiei sale *Avangarda literară românească*, Ed. Minerva, București, 1983.

Ion Pop, în revista „Steaua“ nr. 7 din 1989 (un medalion amplu).

D. TROST

Opere:

Dialectique de la dialectique, împreună cu Gherasim Luca, „S“ (Surréalisme), București.

Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets, împreună cu Gherasim Luca, catalog comentat al expoziției lor din ianuarie, 1945, Sala Brezoianu, București.

Vision dans le cristal. Oniromancie obsessionnelle et neuf graphomanies entoptiques, Les Éditions de l'oubli, București, 1945.

Le profil navigable. Négation concrète de la peinture. Les Éditions de l'oubli, București, 1945.

La connaissance des temps. Avec un frontispice et sept pantographies. Col. „Surréalisme“, București, 1946.

Le même du même, Col. Infra-Noir, București, 1947.

Le plaisir de flotter, Col. Infra-Noir, București, 1947.

Referințe:

Al. Piru, Ion Pop, Marin Mincu op. cit. De asemenea, revista „Mele“, numărul pe martie, 1983, Honolulu (Hawaii)

SESTO PALS

Opere:

Versuri în revistele „Alfa”, „unu”.

Antologia literaturii române de avangardă, editată de Sașa Pană în 1969 (Ed. pt. literatură, București) îi reproduce un poem amplu.

Revista „Mele” din Honolulu (Hawaii) îi consacră un număr special (mai, 1985) cuprinzând versuri și desene proprii, plus articole omagiale. O culegere bogată a versurilor sale la Editura Vinea, în seria „Scriitori români contemporani” – ediții definitive: *Omul ciudat* (cu un cuvânt înainte de Nicolae Ţone – (București, 1998).

H. BONCIU

Opere:

Lada cu năluci, Ed. „Vremea”, Buc., 1932; *Eu și Orientul*, sonete, Ed. „Vremea”, Buc., 1933; *Poeme către Ead*, după Anton Widgans, Ed. „Vremea”, Buc., 1933; *Bagaj...*, *strania, dubla existență a unui om în patru labe*, Ed. „Alcalay”, Buc., 1934; *Pensiunea Doamnei Pipesberg*, Ed. „Alcalay”, Buc., 1936; *Brom*, poeme, Tipografia „Tirajul”, Buc., 1939; *Requiem*, poeme, Ed.

„Contemporană” Buc., 1945; Volumele de proză au fost reeditate în colecția „Restituiri”, Ed. „Dacia”, Cluj.

Referințe:

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, E.P.L., Buc., 1967; Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, ed. cit.

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..
... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..



Print*
manufacturing

TRISTAN TZARA
B. FUNDOIANU
ILARIE VORONCA
JACQUES COSTIN
F. BRUNEA FOX
SAȘA PANĂ
DAN FAUR
H. BONCIU
RAUL IULIAN
GHERASIM LUCA
PAUL PĂUN
D. TROST
SESTO PALS



EDITURA
E H
HASEFER

ISBN 973-8056-52-7