

TZARA și negația afirmativă

Irina Atanasiu, verișoara lui Tzara, mărturisește într-o scrisoare: „Prin mama, am înțeles că Tristan a fost un copil de o vioiciune neobișnuită. Își amintea că în timpul procesului Dreyfuss, care a avut un răsunset puternic în Franța și în lume, și comentat desigur și în familie, Tristan alerga prin casă strigând «Daifus nevinovat, Estehazi (Esterhazi) vinovat»”¹ – stau și acum și mă întreb, câte pagini pline de frământare nu dedică Proust acestui subiect în al său *Timp regăsit*?

Observația o folosesc nu pentru a marca un moment din intimitatea lui Samuel Rosenstock, ci pentru a face o analogie (sper eu) fină cu spiritul său negativist, atât de tipic dandy-ilor. Iar dacă nihilismul se afirmase ca o doctrină de sine stătătoare datorită remarcabilului Nietzsche, gândurile lui Tzara aveau să ajungă și mai departe, în sfera negării totale.

În 1916 războiul părea că nu se va mai sfârși. Pleacă din Moineștiul său natal împreună cu Marcel Iancu. Unul pentru a-și definitiva studiile de filosofie, altul pe cele de arhitectură. Numai că situația se complică, iar Zürich-ul devine un refugiu. Cu o atitudine declarată împotriva războiului, dar totuși lipsindu-i speranța unei păci salvatoare, înconjurat de un prost gust ce parazita întreaga artă și toate domeniile ei, într-o lume de „convenții scheletice”² enervante, Tristan Tzara reușește să contureze principiile unei antiarte, o revoltă totală, și cât se poate de necesară. Umor, scandal și negare absolută!



Trei generații Rosenstock

Istoria teatrului păstrează vie amintirea unor spectacole de senzație:

27 martie 1920. La Teatrul Maison de L'Oeuvre, acolo unde în 1896 Lugné-Poe declanșase o zarvă de neuitat cu *Ubu roi* al lui Alfred Jarry, se prezintă patru scheciuri: Ribermont cu *Serin muet*, Breton și Soupault cu *S'il vous plaît*, Paul Dermée cu *Ventriloque désaccordé* și Tristan Tzara cu *La Première Aventure céleste de monsieur Antipyrine*. Mecanismul folosit este într-adevăr, diabolic: o roată de bicicletă amintind de creația lui Duchamp, panouri cu inscripții ermetice, costume ridicole în viziunea lui Picabia, și multe, multe corzi întinse pe scenă. Se dorește surprinderea cu orice preț! Spectatorul trebuie uimit, derutat, traumatizat, dacă se poate! A doua zi, cea mai pertinentă observație pare a fi lui Georges Charnesol, care în revista *Comoedia* susține ca Tzara nu face altceva decât să continue munca lui Jarry: „*Dada vrea abolirea întregii arte și a întregii literaturi*”³

Noapte, 1924. Tzara scrie piesa *Batista de nori*. Este pusă în scenă de Marcel Herrand; la Teatrul La Cigale. Spectacolul se joacă pe o scenă-cutie, în care actorii stau de-a lungul întregii reprezentații. Spun replica, își schimbă costumul, improvizează o scenetă comică, în timp ce colegii lor își spun în continuare textul de bază. De data asta, decorul e mai simplu. Pe fundal sunt proiectate fotografii cu diferite spații în care se presupune că se petrece acțiunea. Dintre opiniile vremii ne atrage atenția Étienne de Beaumont: „*Este teatru pur în ceea ce are el mai creator și mai liber. Actorii, decorurile, concepția scenică, toate la un loc sunt o mărturie a sensului tragic și a inspirației profunde pe care spiritele clarvăzătoare le-au detectat de mult în opera lui Tzara sub aparența umorului*”⁴

Dacă expresionismul mai credea în artă, Dada nu o mai face!

În privința termenului-cheie, variantele circulă nestingherite: Hans Arp notează în jurul anului 1921: „*Declar că Tristan Tzara a găsit cuvântul Dada în ziua de 8 februarie 1916 la orele șase seara. Eram prezent împreună cu cei doisprezece fii ai mei când Tzara a pronunțat pentru întâia oară acest cuvânt care a trezit în noi un legitim entuziasm*”. Ribermont Desaignes, scrie în anul 1946: „*un coupe-papier lunecase incidental între paginile dicționarului*”. O altă presupunere este că numele Dada îi este inspirat lui Tzara de către comunistul Karl Radek în perioada în care Lenin frecventa cabaretul Voltaire. Personal, citesc cu uimire în paginile revistei „Beaux arts” opinia lui Giovanni Lista, conform căreia totul e de fapt o legendă, iar cuvântul este folosit pentru prima oară de Paul Gauguin: „*En fait, c'est Paul Gauguin qui a utilisé le premier le mot dada, au plus fort de la polémique en vigueur à son époque sur la manière de reproduire un cheval pendant la course. Balayant la question de savoir si les quatre sabots du cheval touchaient terre, Gauguin avait affirmé qu'il préférerait revenir au cheval de son enfance, le petit dada du bois*.”⁵ Autorul susține cu simplitate: „*Cuvântul Dada l-am găsit din întâmplare în dicționarul Larousse*”, și la fel de simplă este și părerea pe care o are asupra întâmplărilor cu viitorul mare lider comunist: „*Nu știam pe atunci că Lenin era Lenin. Am aflat mai târziu!*”⁶

Spre deosebire de alte curente, *dada* nu era menit să se autodistrugă de rutină. Poetica lui afirma în sine o ieșire permanentă din canon, deci problema unei dogmatizări mortale era departe. Modernitate exploatată la maxim: *dadaismul* va ajunge a fi anticubist, antifuturist, antiexpresionist, și chiar antisuprarealist. Se susține acum, la mulți ani după, că, în locul distrugerii, *dadaismul* a uitat să mai construiască ceva. Acest lucru îl realizează André Breton. „*Refuzului total, spontan, primitiv, al*

Tristan TZARA



Fotografiile sunt reproduse din volumul *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, de François Bout, cu permisiunea doamnei Adina Cheneresș directoarea Editurii Compania.

mișcării dada, suprarealismul îi substituie căutarea experimentală, științifică, sprijinindu-se pe filosofie și psihologie⁷. Concurența aceasta rămâne vizibilă nu numai la nivel ideologic, dar și istoric. Marea confruntare a celor doi capi spirituali se impune ca o dovadă vie. În 1919, Breton și Tzara corespundeză într-un schimb de plăcute amabilități. „Fostul” medic cazat acum într-o cameră la Hôtel des Grands Hommes se arată entuziasmat de manifestul „fostului” Samuel Rosenstock: „Am în aceeași măsură ca și tine pasiunea de a distruge. Dar n-ar fi oare mai bine s-o tănuim?”⁸. Prin 1924, în urma succesului de la Cigale, cu piesa *Mouchoir de Nuages*, Tzara vede în Breton un profet tiranic. Ruptura dintre ei se definitivează zece ani mai târziu.

De fiecare parte a baricadei, acuzațiile erau îndreptățite. Dada era un provizorat, pe când Breton dorea un stil încetățenit. Revolta trebuia transformată cumva în revoluție.⁹

Ceea ce a urmat, sau mai bine zis, unde au ajuns lucrurile, puțin importă. Dadismul a trebuit să apună, deoarece în focul gândirii sale nu erau puse destule paie, iar suprarealismul, din revoluție totală și de sine stătătoare s-a transformat în nealta unei alte revoluții: cea socialistă.

De fapt, unul dintre cele mai importante momente de însingurare ale poetului va fi acela în care va realiza că această revoltă se uzează: „Mi-am dat seama că ceilalți scriau, dacă nu pentru a parveni, cel puțin pentru a-și umfla contul în banca relațiilor, cont care le va deschide cândva porțile unei Academii pe care eu m-am căcat tot timpul”¹⁰

Dada este independență și abolire totală, subiectivitatea care detronează orice critică, frumusețea nedecretată, noutatea admisă irefutabil ca valoare, neîncrederea față de comunitate, sfâșierea rugăciunilor și a durerii, nepăsarea ca manieră de a trăi, dezordine, dezorganizare, demoralizare, distrugere... pe scurt... o lume ce se leagă de trecut numai prin contraste!

„Actul suprarealist cel mai simplu constă în a ieși în stradă cu revolverele în mâini și a trage, cât poți, în mulțime. Acela căruia nu i-a venit, cel puțin o dată, cheful să termine astfel cu mărunțul sistem de înjosire și îndobitocire aflat în vigoare își are locul său gata stabilit, în această mulțime, cu țeva în dreptul burții”¹¹ – scria Breton în cel de-al doilea manifest al său. Dar ura aceasta canalizată, interiorizarea psihică și refularea controlată îi erau străine lui Tzara.

„Există oameni ce explică pentru ce există alții care învață. Suprimați-i și pe unii și pe ceilalți și nu va mai rămâne decât Dada”¹²

Într-o lume în care logica e o „boală organică” complicată și incomprehensibilă, nu poate exista adevăr absolut, acțiunile nu se pot justifica, dubiul se abate asupra minții, iar arta rămâne singura salvare, singurul domeniu „gângăvit” de atâtea secole, pe care omul și-l trasează singur, după pofta inimii. Omul trebuie să țipe, să se elibereze, să nu mai apeleze la morală ca la o „infuzie de ciocolată”, să nu se lase târât de sentimentalisme în groapa fără fund a cauzalităților, să creadă în orice zeu, produs spontan de propria-i minte.

„Cine este împotriva lui dada este cu mine a spus un om ilustru, dar a murit pe loc. L-au înmormântat ca pe un adevărat dadaist. Anno domini Dada”¹³

Evident, ca orice reprezentant respectabil al avangardei, Tzara se va arăta fascinat de cultura Africii, spațiul primordialității. Numai că dacă pe Apollinaire îl interesase în mod special aspectul cultural-primitiv al vechii Africi, Tzara se arăta atras mai degrabă de modalitatea de dezvoltare a unui stat aflat în stadiu incipient, lupta acestuia pentru eliberare... de ce să nu recunoaștem... Falansterul, sau Cevengurul în devenire! Era un loc ce trebuia ferit cu cea mai mare atenție de

René CREVET, Tristan TZARA și Jacques BARON în 1922



„necruțătorul împărat al muștelor“ ce se numea capitalism. Acest hobby nu îi motiva numai crezul cultural, dar și pe cel politic, pentru că eseul *Arta popoarelor negre* e scris în 1955.

Luna octombrie a anului 1956 îl trezește pe Tzara la o nouă realitate, înăbușindu-i avântul socialist, la fel cum războiul îi înăbușise lui Boccioni exaltarea războinică. La Budapesta, în cadrul unei întâlniri a Uniunii Scriitorilor Maghiari se autoexclue din Partid prin intermediul unui interviu stânjenitor, în care își exprimă opinia asupra situației din Ungaria. Deși povestea asta îi privea mai mult pe suprarealiști, gestul lui Tzara nu trebuie înțeles ca fiind întâmplător. Dorința lui fusese permanent aceeași, pe când evoluția comunismului nu.

Ce vroiau de fapt toate aceste emanații artistice scandaloase? Ce vroia în sine spiritul tulburat al lui Tzara? Ne-am obișnuit să spunem că dadaismul a fost primul pas pe care l-a făcut arta în modernitate și, mulțumiți de această concluzie, descoperim prezentul într-o lumină cu totul nouă.

Hazardul celebrei afirmații „*Luăți un ziar. Luăți o pereche de foarfece. Alegeți din acest ziar un articol având lungimea pe care vreți să o dați poemului. Tăiați articolul. Tăiați apoi fiecare cuvânt și puneți-le într-un sac. Agitați ușor.*“ ... nu simboliza decât o revenire la stadiul prim de evoluție culturală, acela în care întregul trecut este ciopârțit, pentru ca din rămășițele lui să ia naștere viitorul. Măștile făcute de Marcel Iancu pentru Cabaretul *Voltaire*, chipurile africane schimonosite de liniaritatea arhitecturală brutală a prezentului, nu erau altceva decât un simbol al acestei perpetue căutări a libertății. Într-adevăr, dacă expresioniștii vor nega știința și pozitivismul lui Comte, în timp ce futuriștii îl plagiază, dacă suprarealiștii se vor

pierde într-un univers oniric, pe când constructivismul într-unul social, ceea ce îi mai rămânea de făcut lui Tzara era să nu mai accepte nimic:

„*Proclam opoziția tuturor puterilor cosmice la această blenoragie a unui soare putred ieșit din uzinele gândirii filosofice, lupta înverșunată cu toate mijloacele dezgustului DADAIST. Libertate: DADA, DADA, DADA, urlat al culorilor crispate, împletitură a contrariilor și ornamente grotești și inconsecvențe ale tuturor contradicțiilor: VIATA.*“¹⁴

Dacă *suprarealismul* era voința unor minți îmbătrânite, *dadaiismul* era scâncetul unui copil. Spre deosebire de filosofii existențaliste ce aruncau figura omului într-o angoasă infinită, *dadaiismul*, așa cum o arată și numele, era de un optimism extrem, ... naiv și genial în același timp. Era primul cuvânt pe care trebuia să-l grăiască omul secolului XX. Credințele taoiste văd în pruncie un simbol al spontaneității și al simplității naturale. De aceea propun să nu-l mai căutăm pe Tzara prin volume masive legate cu fir aurit. Propun să asistăm la joaca unui copil ce decupează cuvintele dintr-un ziar. Vom fi mirați să descoperim că, de fapt, el nu neagă cultura, ci o afirmă, o conștientizează și o asimilează propriului său univers.

Bibliografie:

Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane, 1968.

Ovidiu Drimba, *Teatrul de la origini și până azi*, Ed. Albatros, 1973.

*** *Steaua*, nr 4–5/ 1996.

François Bout, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, Ed. Compania, 2003.

*** *Connaissance des arts*, nr. 608, septembre 2003.

*** *Beaux Arts magazine*, nr. 256, octobre 2005.

*** *Art in America*, july 2006.

NOTE

¹ *Steaua*, nr. 4–5/1996.

² Citat în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane 1968, p. 141.

³ François Bout, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluția Dada*, Ed. Compania, 2003, pg 79.

⁴ *Ibidem*, p. 132

⁵ *Beaux Arts magazine*, nr. 256, octobre 2005, p. 108.

⁶ François Bout, *op. cit.*, p. 37.

⁷ Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 159.

⁸ François Bout, *op. cit.*, p. 65.

⁹ Faptul că *suprarealismul* reprezintă o mișcare de avangardă coerentă în comparație cu analogele sale distructive este susținut și de reprezentarea figurativă. Dacă *dadaiismul* distrugea forma, culoarea, nuanțele și umbrele în detrimentul unui hazard opositor, iată că Magritte, Max Ernst și Salvador Dali, folosind tehnica de redare fotografică a mediului oniric, apropie până la limita grotescului *suprarealitatea* de realitate.

¹⁰ François Bout, *op. cit.*, p. 161.

¹¹ Citat în Georges Sebbag, *Suprarealismul*, Ed. Cartea Românească 1999, p. 23.

¹² Citat în Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Ed. Meridiane 1968, p. 277.

¹³ *Ibidem*, p. 277 – nu putem ști cu siguranță dacă referința are în vedere o persoană care a existat cu adevărat. Cert este că Paul Claudel, într-un interviu din iunie 1925 acuză *dadaiismul* și *suprarealismul*, considerându-le mișcări pederastice. Evident, avangarda, în frunte cu Éric Losfeld contraatacă. Partea interesantă a întâmplării se produce însă în seara de 22 februarie 1955, la Paris, pe rue Fontaine, unde un grup de doisprezece *suprarealiști* în frunte cu Breton pun la cale un joc: desemnarea a trei persoane a căror dispariție e de dorit. Primul loc îl ocupă Paul Claudel, care moare chiar în acea noapte. (Cules din „Sebbag Georges – *Suprarealismul*, pp. 31 și 37“)

¹⁴ François Bout *op. cit.*, p. 44.