

Oana STREZA

Gellu Naum sau refugiul în vis



Poetica suprealistă

Apărut în Franța după primul război mondial, într-o atmosferă când literatura se complăcea în tipare „burgheze”, suprealismul s-a vrut o mișcare subversivă de înnoire spirituală, ajungând să pretindă o schimbare la față a întregii societăți. Este totodată o realitate, o idee – rezolvarea antinomiilor rațiunii, un spațiu al imaginarului, conjuncție a scriiturii și inconștientului, a revoltei și iubirii, a cotidianului și utopiei. Revoluția freudiană (hipnoza, asociațiile libere, etc.) a fost punctul de

tâșnire a inspirației lui André Breton și a camarazilor săi: Louis Aragon, Philippe Soupault, Paul Éluard, Marcel Duchamp, Max Ernst, Antonin Artaud, Salvador Dali, Magritte, Buñuel. Parcurgând secolul între 1918 și 1968, suprarealismul a fost postulat teoretic în cele două *Manifeste* (1924, 1930) redactate de Breton. Se refuză orice norme logice, etice, estetice și se urmărește descătușarea imaginației creatoare. Breton nu admite legislația rațiunii sau cenzura morală. Opuându-se raționalismului, el face apel la vis, la copilărie, la imaginație, la nebunie.

„Numai cuvântul libertate mă mai exaltă. Îl cred în stare să întrețină, la infinit, vechiul fanatism uman. El răspunde, fără îndoială, singurei mele aspirații legitime. Între atâtea rele pe care le moștenim, trebuie să recunoaștem, totuși, că ne este lăsată cea mai mare libertate de spirit. Depinde de noi să n-o folosim rău. A înrobi imaginația, chiar când este vorba despre ceea ce numim, în mod grosolan, fericire, înseamnă a te sustrage justiției supreme, pe care o aflăm în adâncul ființei noastre. Numai imaginația dă socoteală despre ceea ce poate fi.“¹

Angajarea politică a fost considerată, la un moment dat, mai importantă însă decât preocuparea estetică, deoarece se viza transformarea omului, a vieții. Chiar dacă suprarealiștii francezi au repudiat stalinismul, Breton s-a apropiat apoi de Troțki (teoretician al „revoluției permanente“, sintagmă ce suna bine în urechile liderului mișcării suprarealiste, nu lipsit de violență în declarații), de anarhism și, în sfârșit, de gândirea magică și ocultă.

Suprarealiștii promovează „scriitura automată“ ca singura capabilă să aducă la lumină potențialitățile infinite ale inconștientului. Este vorba de o modalitate deloc facilă, la limita suportabilului, a mâinii care scrie, întrucât nimic nu se mai interpune între aceasta și spiritul universal, nici o mediere rațional-omenească. „Hazardul obiectiv“ este, în viziunea lui Michel Carrouges *„ansamblul presimțirilor, întâlnirilor insolite și coincidențelor uimitoare care se manifestă în existența unui om“* – o existență mutilată dacă nu este sensibilă la semne. Caracterul obiectiv al acestui hazard nu este decât o proiecție a subiectivului ca dorință într-un obiect.

Semnificația obiectului suprarealist este de căutat în această întâmplare revelatoare, așteptată dar și provocată, în măsura în care spiritul se străduiește să atingă o stare de maximă disponibilitate. Pierzându-și funcția utilitară, înstrăinat de contextul normal, obiectul găsit sau prefabricat capătă o aură poetică, simbolică, în opoziție cu principiul realității, menit să concretizeze o voință de transformare a lumii.

Geometria formelor, transparența aerului, densitatea simbolică a spațiului din pânze ale lui Chirico precum *Enigma orei*, *Enigma unei zile*, *Misterul și melancolia unei străzi*, *Muzele neliniștitoare* ne îndeamnă să contemplăm esența care impregnează aparența, să deslușim uluitoarea prezență care bântuie statuile, formele sau spațiile pustii, să recunoaștem că spiritul locurilor și înfățișarea unui oraș supraviețuiesc generațiilor dispărute și locuitorilor adormiți. În prelungirea picturii metafizice a lui Chirico, scenograful Robert Wilson și-a exercitat și el puterea halucinatorie pentru a transfigura orașul și a însufleți duratele.

E o perspectivă căreia Salvador Dali va încerca să-i dea un caracter de cercetare sistematică prin așa-numita „metodă paranoic-critică“, prezentată de

autor drept o metodă spontană de cunoaștere irațională bazată pe obiectivarea sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante. În plastica suprarealistă, sub obiectul „real“ se lasă ghicite alte imagini, ca reflexe ale unor idei obsedante. În obiect apare înscrisă astfel tensiunea subiectului, mișcarea secretă a sensibilității.

Teatrul suprarealist, mai mult vocal decât scenic, mai mult provocator decât dramatic, mai mult spontan decât premeditat, are de câștigat din practicile automatismului. Personajele sunt mai degrabă etichetate, imaginile mixate, acțiunile hazardate. Pentru a submina limbajul convențional și logica discursului rațional, suprarealiștii fac apel la modalități noi de expresie, construite prin utilizarea unor imagini poetice neobișnuite până atunci.

Suprarealismul întreține o relație aparte și cu muzica și cinematograful, două arte ale timpului. Manifestă ostilitate față de muzică, considerată „confuzională“, neîntâlnindu-se niciodată cu realitatea, nepunând în joc idei; este vorba de rivalitatea între urechea interioară a poetului și cea exterioară a muzicianului.

Pentru ca un film să fie propriu-zis suprarealist, trebuie întrunite condiții excepționale de creație ca în *Câinele andaluz și Vârsta de aur* de Buñuel și Dali, în care se îmbină pasiunea și provocarea, raționalul și documentarul, cronologia și timpul lipsit de succesiune (A fost odată...Opt ani mai târziu...Către ora trei dimineața...În urmă cu șaisprezece ani...Odată cu venirea primăverii). Banda vizuală suprarealizează banda sonoră.

Lumea din afară tinde să devină o hartă, în replică, a subiectivității profunde, unde, în sensul lui Freud, instinctul morții și Erosul, principiul realității și cel al plăcerii se află într-o relație conflictual-intelectuală. Se urmărește rezolvarea a două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea într-un fel de realitate absolută, de „suprarealitate“.

Suprarealismul în spațiul românesc

Prin dorința anulării obstacolelor din calea imaginației, prin debușeul oferit literaturii și limbajului aflate în impas, prin răsturnarea, nu lipsită de seducție, a ideilor sacrosancte și filistine (patrie, familie etc.), prin spargerea granițelor dintre genuri și limbaje artistice, pe scurt, prin așezarea ideii de libertate ca principiu suprem, suprarealismul s-a extins rapid în multe țări europene, printre care și România, continuând să exercite și astăzi o fascinație activă.

Modelele suprarealismului românesc au fost Urmuz și Tristan Tzara, însuși suprarealismul francez născându-se din dadaism (atât André Breton, cât și Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret se alăturaseră inițial grupării conduse de Tristan Tzara). Mărcile distinctive ale discursului urmuzian: ludicul demitizant, raportarea polemică la tradiția literară, prin parodierea speciilor și structurilor consacrate (pseudo)automatisme verbale generatoare de calambururi, asocierile absurde de semnificanți logic incompatibili, metamorfozele arbitrare, umorul negru, vor fi preluate în mare parte de suprarealiști; cu diferența că aceștia din urmă nu se vor mai limita la a parodia și a lua în răspăr literatura anterioară, ci vor explora posibilități noi ale limbajului.

Faza „eroică“ a suprarealismului românesc din anii '30 și cea „gânditoare“ a suprarealismului postbelic se continuă cu onirismul estetic al anilor '70. Prima etapă se remarcă prin efortul celor implicați (Sașa Pană, Geo Bogza, Constantin Nisipeanu, Dan Faur) de a institui o nouă paradigmă , în special poetică, luptând cu violență împotriva ereziilor tradiției, susținute politic. Ideile și ciudatele zămisliri ale acestora vor apărea în special în revistele declarate de avangardă – *Contemporanul*, *Punct*, *Urmuz*, *Prospect* și organul de presă cel mai important al mișcării și cel mai puțin efemer , *Unu*. Este o fază intuitivă, de experimentare a inovațiilor, fără conștientizare în teoretizări, luările de poziție limitându-se la niște eseuri poetice, în limbaj metaforic.

A doua vârstă suprarealistă românească s-a vădit de o mare forță poetică dar și teoretică, grație lui Gherasim Luca, D.Trost (autori ai manifestului *Dialectique de la dialectique* – titlul în franceză e grăitor pentru dorința de recunoaștere în exterior a poezicii suprarealiste românești), Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu. Acest al doilea val se va arăta critic la adresa predecesorilor, demonstrându-și totodată abilități inovatoare pentru suprarealismul mondial (merit recunoscut de însuși Breton, care, la Expoziția Internațională de la Paris (1937) a salutat cu entuziasm prezența românească, declarând cu această ocazie că „*centrul poeziei mondiale moderne s-a mutat la București*“). Deși acest al doilea nucleu suprarealist a fost nevoit să se destrame în 1947, creațiile lor fiind judecate drept „nesănătoase“, scriitura românească modernă s-a afirmat pe plan universal, mai ales prin vocile distincte ale lui Gherasim Luca și Gellu Naum (acesta din urmă fiind publicat, printre altele, la Editura Green Integer – Los Angeles, în aceeași colecție cu Oscar Wilde, Joyce, Poe).

Onirismul este o secțiune a perioadei 1964–1971, reprezentat de liderii Dumitru Țepeneag, Leonid Dimov, dar și de Emil Brumaru, Florin Gabrea, Vintilă Ivăncescu. Onirismul estetic din această perioadă este însă îmbogățit cu experiența moștenită de la Valéry (poezia lucidă, intelectualistă), adăpat la sursele contemporaneității celei mai apropiate. Epoca era pe plan occidental una a descoperirii textului ca structură, „lume în sine“ cu legile sale proprii, a anulării subiectului, a preeminenței obiectelor, urmând să se dezvolte, nedeclarat, în postmodernism.

Biografia unei vieți-poem

Gellu Naum, unul dintre ultimii mari suprarealiști europeni, s-a născut la 1 august 1915 la București , într-o familie de origine aromână, ca fiu al poetului Andrei Naum, căzut în luptele de la Mărășești, și al Mariei.

În 1926 intră la Liceul „Dimitrie Cantemir“ din București, unde începe să scrie versuri în urma unui pariu. Debutează cu două poezii publicate în *Cuvântul*.

Între 1933 și 1937, urmează cursurile Universității din București, studiind Filosofia.

În 1935, redactează împreună cu Virgil Teodorescu revista *Tânăra generație*, colaborând și la alte publicații ale vremii. Prima sa carte de poeme, apărută în 1936 și ilustrată de prietenul său, pictorul suprarealist Victor Brauner, va fi primită de critica vremii cu recomandarea: „*Pregătiți-vă borcanele cu spirt, a apărut un nou monstru, numele lui este Gellu Naum*“.

În 1938, la îndemnul lui Victor Brauner pleacă la Paris, unde își continuă studiile de filosofie la Sorbona, pregătind o teză de doctorat despre Pierre Abélard (teolog și filosof scolastic francez). La Paris ia contact cu grupul suprarealist francez animat de André Breton – informație controversată până astăzi, ținând cont de neaderența lui Naum la doctrina comunistă.

Întors în țară în 1939, va fi mobilizat ca ofițer de cavalerie și trimis pe frontul de Răsărit (1940–1945). În timpul dictaturii antonesciene duce o activitate literară clandestină, iar la sfârșitul războiului, grupul său suprarealist (alcătuit din Gherasim Luca, D.Trost, Virgil Teodorescu și Paul Păun), se poate, în fine, exprima (1945–1947).

După 1947, în condițiile impunerii „realismului socialist“ ca unică formă permisă de exprimare în literatură, grupul se destramă, componenții săi fiind declarați formalști, cosmopoliți și indezirabili. Pentru Gellu Naum începe o lungă perioadă de privațiuni și tăcere. Lucrează un timp la catedra de pedagogie a Institutului Agronomic din București (1950–1952). Își câștigă existența din tălmăcirii ale lui Diderot, Dumas, Balzac, Stendhal, J.Verne, Th. Gautier, Hugo, Kafka, Beckett.

După 1968, se retrage la Comana, împreună cu soția sa Lyggia, cu care se căsătorește în 1946 și care va deveni personajul emblematic al volumului *Zenobia*, publicat în 1985. Scrie o serie de volume de versuri, proză suprarealistă, cărți pentru copii, romane, dramatizări, teatru, toate aducându-i o binemeritată, dar târzie recunoaștere. Este invitat să țină lecturi publice în Germania, Franța, Olanda și Elveția. Opera sa a fost tradusă în principalele limbi internaționale, fiind încununată cu premii importante (Premiul Uniunii Scriitorilor în 1964, 1969, 1980, 1995, Premiul Academiei Române pentru poezie în 1975, Premiul european de poezie, Münster, 1999, Premiul pentru *Opera Omnia*, acordat de Uniunea Scriitorilor din Moldova în 2000, etc.). Membrii PEN- Clubului Român l-au propus pe Gellu Naum, în anul 2000, candidat la prestigiosul Premiu Nobel pentru literatură.

Se stinge din viață la 29 septembrie 2001, rămânând, până în ultima clipă, credincios modului suprarealist de a trăi și de a scrie poezie, ceea ce dovedește că, pentru el, alegerea suprarealismului nu a fost o opțiune conjuncturală, ci expresia celei mai autentice afirmări de sine.

Imaginarul în dramaturgia lui Gellu Naum

Încă de la Baudelaire, imaginația poetică se pare că începe să fie „conștientă de funcția ei demiurgică“, presimțind că „o menire uriașă o cheamă, menire ce ar consta în a revela, prin intermediul imaginilor bizare, înrudirea esențială dintre toate lucrurile, participarea lor la un spirit în care se scaldă obiectele și sufletele“². Elementul unificator prin care se ajunge la identificarea tuturor obiectelor și fenomenelor îl constituie, în concepția suprarealiștilor, subconștientul care, printr-o stare similară visului, poate distruge cadrele principiului contradicției, astfel încât „orice e susceptibil de a fi înlocuit cu orice, fără a înceta să fie și fără a pierde nimic din puterea sa concretă“³. De fapt, în sincretismul gândirii primitive, totul se afla cufundat în apele nemișcate ale principiului identității, încât „deosebirea dintre obiecte, cu desăvârșire aparente, nu este decât un produs al rațiunii și al obișnuinței.“⁴ Influența pe care a exercitat-o suprarealismul asupra teatrului, se manifestă cu pregnanță în

ceea ce privește dezintegrarea limbajului și abandonarea logicii, ca și în teatrul absurdului. În piesele suprarealiste, structura dramatică este neglijată, construindu-se tipuri de personaje fără structuri psihologice.

Format la școala acestei mișcări, Gellu Naum este dispus și în teatru să boicoteze convențiile literare acceptate, să ia în răspăr modelele demonetizate prin supralicitare, cultivând gustul pentru asociația șocantă, situațiile bizare și exotice, stările terifiante ce curg și se interferează într-o deplină libertate. Aluziile textelor țintesc spre mai multe direcții, astfel încât piesele sale se cer citite cu atenție, fiindcă sub aparenta dezordine a mișcării se insinuează o coerență ideatică stimulată de aluziile subtextuale. Dramaturgul improvizează fără reținere, travestiurile sunt numeroase și uneori fără noimă, personajele apar și dispar după bunul plac al autorului, umanul se interferează cu regnul animal și vegetal, creând impresia unui fluid de viață original, sinteză de ludic și oniric.

În *Insula* apar, la un moment dat, un leu și o zebă care se mișcă după legile teatrului de marionete. Grotescul este aici mai nemilos decât tragicul, dar nu-l anulează, ci îi conferă forță. Pornind de la personajul lui Daniel Defoe, Gellu Naum merge pe calea grotescului și a parodiei, relativizând anumite valori ale istoriei. Robinson își deplânge solitudinea și despărțirea de lume, fiind convins că este „*menit suferinței*”. Comicul piesei rezultă din parodiarea unui mit de extracție culturală (Robinson), prin introducerea în viața solitarului erou a unei faune numeroase. Piratul, beduini, turiști, polițiști, animale, păsări ce apar intempestiv pe insulă, reușesc printr-o dinamică năucitoare să distrugă mitul. La aceasta se mai adaugă agresiunea obiectelor ce creează o stare de haos și confuzie, precipitând confuzia în sens fizic și imaginativ. De aici o stratificare a limbajului, ale cărui planuri se schimbă uimitor și derutant. Comicul în această piesă se nutrește și din identificarea succesivă și aleatorie a personajelor care se descoperă a fi rude de grade diferite, determinând la nivelul dialogului o deteriorare a afectivului.

Insula aduce în relația cuplurilor mercantilismul meschin și josnic, cupid, ca unic și determinant criteriu de realizare umană într-o posibilă dinastie absurdă a terorii. Sunt parodiate și alte mituri ale vieții moderne, între care turismul văzut ca o goană nebună în căutarea cadrului inedit și a exoticiului, de fapt în aflarea unui sens pentru o viață deabusolată. Solitudinea este deplânsă, fiindcă distrugerea misterului se produce prin invazia vulgară a publicității găunoase.

Mișcarea accelerată a elementelor, proprie suprarealismului, duce la adâncirea confuziei în *Ceasornicăria Taus*. Personajele acestei piese intră în dialog cu aceeași rapiditate a execuției verbale cu care schimbă datele mesajului și destinatarul comunicării. Ele fac un circ al cuvintelor, iar automatismele lingvistice, sub zodia dicteului, denotă automatisme psihice. Procedeele creează un final suspendat ce permite reluarea *daccàpo*. Lui Gellu Naum îi este proprie, ca și lui Eugen Ionescu, o manieră fabulatorie, în care imaginația creează o lume cu alte dimensiuni față de realitate. Personajele își schimbă în mod straniu vârsta, decorul suferă transformări rapide și ameteitoare, iar dialogul – cu tentă absurdă, într-o libertate ce ignoră canoanele, amintește de teatrul arghezian (de pildă, *Neguțătorul de ochelari*). Dincolo de dinamica frenetică, se ascund sensuri mai adânci privind înstrăinarea individului într-o lume ce se agită fără sens, în căutarea senzaționalului ce le poate devia destinația pe un alt făgaș.

Eroii din *Poate Eleonora*...au tăria de a se desprinde de sine, dedublându-se severi și caustici, ieșind din timpul lor concret, pentru a-și crea un alt timp, al lor, în care își consumă existența reală într-o convenție tulburătoare a marcării conștiinței a propriei irealități. Cuplul creat de Gellu Naum amintește de *Cântăreata cheală* a lui Eugen Ionescu. Este celebrat aici un cult al dragostei, chiar dacă este disimulat sub codurile comediei absurde.

Piesa *Exact în același timp* parodiază de astă dată două esențe tari în importanță pentru creația suprarealistă: *viața și moartea*. Pentru Breton, dragostea este „*principiul subversiunii totale*”. Gellu Naum nu acceptă sentimentalismul în stare brută, bănuindu-l de edulcorare și înlocuindu-l cu un concentrat de emoție, creată nu de eroi, ci de cuvinte și gesturi. Pe tărâmul de graniță între viață și moarte se joacă autorul cu imagini și metafore, dar impregnate de o seducătoare luciditate, pictând pânza dramatică în stilul tematic al lui Magritte (dublul, sinuciderea). Umorel negru se face simțit și aici, dezvăluind contradicția între refuzul lumii și singura ei acceptare posibilă – în nesemnificativ și îndoielnic. Personajele au un limbaj perturbat și evoluează sub semnul nostalgiei, fericirii trecătoare, durerii și cinismului. Obiectele cu iz lugubru, ca sicriul, precum și prezența personajului fetiței averse de sânge proaspăt, pe post de fard, amintesc de romanele gotice – lecturi agreate de suprarealiști. Parodiind melodrama și artificialul, autorul videază personajele de viață, chemându-le să evolueze, în contrast, într-un ambient muzical și plastic, sub semnul trandafirului negru. Montarea regizorului Mihai Măniuțiu la Teatrul Național din Cluj a știut să pună în evidență plasticitatea metaforelor și a imaginilor printr-un decor viu colorat și cu efect oniric, creând spațiu pentru o manipulare „diavolească” a personajelor. Finalul său illogic nu face altceva decât să comenteze ironic siguranța noastră în a crede și pătrunde doar o lume certificată de rațiune.

Rezonanța în actualitate a teatrului lui Gellu Naum este evidentă. Abordarea evazivă a marilor teme contemporane nu exclude, ci amplifică haloul de generalizare al sensurilor și semnificațiilor conflictelor profund umane, construit voit periferic și minor de către autor.

Oricare ar fi vârsta biologică a unui suprarealist, vârsta sa spirituală este inevitabil tinerețea. Tinerețea în puritate este echivalentul vieții acestui poet ce iese de pe culoarul comun pentru a se înscrie pe cel al „*nemulțumiților pentru totdeauna*”, al intransigenților cu ei înșiși și cu ceilalți: „*Ador oamenii care, asemeni magicienilor, declanșează cu câteva cuvinte, cu câteva linii, terifiantele crize de conștiință, acei oameni care opresc poezii pe stradă ca să le urle în urechi: «renunțați la literatură!»*”, *acei oameni care opresc atleții în momentul precis al aruncării discului ca să-i întrebe: «la ce bun?»*”, *acei oameni care deschid mormintele ca să elibereze viața, ospiciile ca să elibereze rațiunea. Gesturile lor sunt o serie de curse întinse unei false vieți, unei false iubiri, unei false rațiuni. Oamenii aceștia, de obicei, supără prin veșnica lor nemulțumire*”.

Note:

¹ A. Breton, *Primul Manifest al suprarealismului*, 1924

² Marcel Raymond – *De la Baudelaire la suprarealism*, Ed. Univers, 1998, p. 347.

³ *Idem*, p. 348.

⁴ *Ibidem*.